HAL
open science

Centralités et territorialités artistiques dans la structuration des espaces urbains. Le cas de Paris et Berlin

Camille Boichot

To cite this version:

Camille Boichot. Centralités et territorialités artistiques dans la structuration des espaces urbains. Le cas de Paris et Berlin. Géographie. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2012. Français. NNT : . tel-00909166

HAL Id: tel-00909166

https://theses.hal.science/tel-00909166v1

Submitted on 26 Nov 2013

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.

Université Paris 1 Panthéon- Sorbonne
UFR de Géographie
École Doctorale de Géographie de Paris (ED434)

Europäische Universität Viadrina (Frankfurt/ Oder)
Kulturwissenschaftliche Fakultät

THÈSE en cotutelle internationale
pour obtenir le grade de Docteur de l'université de Paris 1 Panthéon – Sorbonne
et de l'Université Viadrina
en Géographie
présentée et soutenue publiquement le12/12/2012

Centralités et territorialités artistiques dans la structuration des espaces urbains.

Le cas de Paris et Berlin

Camille Boichot

Sous la direction de Nadine CATTAN,
et du Professeur Dr. Stefan KRÄTKE

Membres du jury :

Nadine CATTAN, Directrice de recherche au CNRS
Jean-Michel DECROLY, Professeur de Géographie et de Tourisme, Université Libre de Bruxelles, rapporteur
Guy DI MÉO, Professeur de géographie, Université Michel de Montaigne, Bordeaux III, président
Boris GRÉSILLON, Professeur de géographie, Université d'Aix-Marseille, rapporteur
Prof. Dr. Stefan KRÄTKE, Professeur de géographie économique et sociale, Université Européenne Viadrina (Francfort sur l'Oder)

Université Paris 1 Panthéon- Sorbonne
UFR de Géographie
École Doctorale de Géographie de Paris (ED434)

Europäische Universität Viadrina (Frankfurt/ Oder)
Kulturwissenschaftliche Fakultät

THÈSE en cotutelle internationale
pour obtenir le grade de Docteur de l'université de Paris 1 Panthéon – Sorbonne
et de l'Université Viadrina
en Géographie
présentée et soutenue publiquement le12/12/2012

Centralités et territorialités artistiques dans la structuration des espaces urbains.

Le cas de Paris et Berlin

Camille Boichot

Sous la direction de Nadine CATTAN,
et du Professeur Dr. Stefan KRÄTKE

Zentralitäten und Territorialitäten der Kunst in der Strukturierung urbaner Räume. Am Beispiel Paris und Berlin

Camille Boichot

Betreuung : Dr. Nadine CATTAN,
Prof.Dr. Stefan KRÄTKE

Membres du jury :

Nadine CATTAN, Directrice de recherche au CNRS
Jean-Michel DECROLY, Professeur de Géographie et de Tourisme, Université Libre de Bruxelles, rapporteur
Guy DI MÉO, Professeur de géographie, Université Michel de Montaigne, Bordeaux III, président
Boris GRÉSILLON, Professeur de géographie, Université d'Aix-Marseille, rapporteur
Prof. Dr. Stefan KRÄTKE, Professeur de géographie économique et sociale, Université Européenne Viadrina (Francfort sur l'Oder)

Remerciements

Cette thèse n'aurait pu aboutir sans le soutien de Nadine Cattan, que je tiens tout d'abord à remercier pour sa disponibilité, pour la confiance et la liberté qui m'ont permis de mener ce travail à bien, pour nos nombreuses discussions, pour son oeil critique sur une recherche en train de se faire et ses conseils toujours avisés, en un mot, pour m'avoir guidée tout au long de ce travail.
Je tiens également à remercier le Prof. Dr. Stefan Krätke, pour avoir accepté de suivre ce travail. Ses conseils, ses remarques ainsi que son accueil à l'Université Viadrina (Francfort sur l'Oder), en particulier dans le cadre du séminaire de recherche « Transnationale Räume », ont été très précieux et m'ont permis de découvrir des champs de recherche passionnants et de m' « acculturer » à d'autres modes de penser la recherche.

De culture, il est aussi question dans cette thèse comme d'un apprentissage, celui de cultures scientifiques et disciplinaires variées que j'ai découvertes grâce à l'accueil dont j'ai bénéficié au Centre Marc Bloch. Je tiens ici à remercier tout particulièrement Béatrice Von Hirschhausen pour ses conseils avisés et son attention constante, ainsi que Catherine Gousseff, Mathilde Darley, et l'ensemble des chercheurs et des doctorants français et allemands dont les travaux et les débats ont élargi mon horizon scientifique.
Merci à l'équipe P.A.R.I.S. et à tous ses membres, pour le cadre de recherche stimulant qu'elle constitue et pour le soutien scientifique dont j'ai toujours bénéficié. Merci en particulier à Céline Vacchiani-Marcuzzo et Hélène Mathian pour leur aide pédagogique et technique.

Mes remerciements vont ensuite à Guy Di Méo, Boris Grésillon et Jean-Michel Decroly, pour avoir accepté de participer à mon jury de thèse et me faire l'honneur de leur présence.

Les rencontres scientifiques qui ont jalonné cette recherche ont aussi permis son aboutissement : merci à Katja Adelhof, de l'Université Humboldt à Berlin, Kirsten Koop, Sophie Louargant et Anne-Laure Amilhat-Szary de l'Institut de Géographie Alpine à Grenoble, Charles Ambrosino de l'Institut d'urbanisme de Grenoble et Philippe Chaudoir de l'Institut d'Urbanisme de Lyon, qui ont tous contribué à la progression de ce travail par l'enrichissement qu'ont représenté nos discussions et leurs travaux. Merci également à l'équipe d'Artlas et à Béatrice Joyeux-Prunel, pour leur accueil et pour m'avoir permis de mieux connaître les travaux des historiens de l'art.

Merci aux chercheurs dont l'amitié et l'œil critique ont fait avancer ce travail : Stéphane Leroy, d'abord, qui m'a donné goût à la recherche, Pierre-Marie Georges, pour les riches heures géographiques passées et à venir et pour son travail considérable de relecture critique. Merci à Matthieu Delage, compagnon de thèse dont le soutien et l'amitié me sont précieux. Merci à Antoine Fleury, Séverine Marguin, Ornella Puschiasis, Florence Dubois, Élise Roche pour leurs relectures, leurs conseils et pour leur soutien.
Parmi les chercheurs et apprentis chercheurs rencontrés pendant ces cinq années, merci à Camille Lancelevée, au Centre Marc Bloch, à Claire Tollis, Sébastien Leroux, Nicolas Canova, Benoît Aublet, Pierre-Olivier Garcia et toute l'équipe des géographes de l'IGA, à Lise Debout, Jérôme Rollin et Aurélie Delage à l'IUL pour leur amitié et les moments de recherche, d'écriture, et tous les autres, partagés.

Merci aux amis qui, par leur soutien, leurs rires, et leur accueil à Lyon, à Grenoble, à Paris, à Berlin, à Belfort m'ont permis de réaliser ce travail : Laura et Clarisse, pour en plus de tout cela, avoir accepté de relire des passages de cette thèse, Émilien, Florian, Johann, Manu, Violaine, Orianne, Anthony, Céline, Lune, Simon et Mada, Nadim, Josef et Amandine, Maylis, Mathilde, Jérémy, Tanguy, Camille. Merci aussi à ma famille et aux vieux amis.

Un merci particulier à toi, Vincent, pour ta patience d'abord, ton soutien sans faille, ton exigence et ta présence encourageante surtout, sans lesquels le chemin parcouru aurait été beaucoup moins riche.

Enfin, merci à mes parents, qui m'ont toujours soutenue, encouragée, qui ont ouvert grand les portes de la curiosité ; et à Malou et Simon, frère et sœur, compagnons d'aventures et soutien inestimable. L'accomplissement de ce travail vous doit beaucoup et je vous le dédie : un hommage à la force que donne votre présence à toutes les joies et à tous les combats.

Sommaire

Introduction générale.....9
Partie 1: .....
Art et culture dans la ville: État des lieux des savoirs.....15
Introduction de la partie 1.....16
Chapitre 1: La ville au prisme de la culture.....19
1La culture pour comprendre la ville.....20
2Les espaces urbains de la production culturelle.....36
3La culture n'est pas soluble dans la créativité 59
Chapitre 2 Spatialités urbaines de l'art contemporain : objet et démarche.....69
1 Une approche spatiale de la création artistique.....70
2 Démarche et méthodes pour une géographie globale de l'art contemporain.....106
Conclusion de la partie 1.....118
Partie 2 :.....
Centralités et réseaux artistiques. Les espaces de l'art contemporain à Paris et à Berlin 121
Introduction de la partie 2.....122
Chapitre 3. Les lieux d'exposition : une entrée pour cerner l'organisation urbaine de l'art contemporain.....123
1Le contexte de la création artistique à Paris et à Berlin.....124
2Les lieux de l'art contemporain au défi d'un recensement.....147
3Des lieux d'exposition aux noyaux artistiques 172
Chapitre 4 : La diversité des centralités artistiques parisiennes et berlinoises.....197
1Regards croisés sur les fonctions artistiques 198
2Les temporalités des pôles artistiques.....214
3Des pôles aux centralités artistiques.....231
Chapitre 5 Les réseaux de l'art contemporain : De l'international à l'intra-métropolitain.....243
1Paris et Berlin, vitrines artistiques globales.....244
2Des artistes aux préférences métropolitaines.....257
3Paris et Berlin, deux villes à l'articulation des réseaux artistiques nationaux et internationaux. .267
4Les pôles artistiques: catalyseurs d'échanges à l'interface du local et du global.....270
Conclusion de la partie 2.....283
Partie 3: La territorialisation de la création au prisme des pratiques spatiales des artistes …287
Introduction de la partie 3.....288
Chapitre 6 Les pratiques spatiales des artistes : terrains et méthodes d'enquêtes.....291
1Montreuil et Neukölln: deux terrains pour analyser les pratiques des artistes.....291
2 Pratiques spatiales des artistes et territorialisation : du questionnement théorique aux choix méthodologiques.....310
Chapitre 7 Territoires de la création en construction :.....331
Les pratiques des artistes et la perception de leur présence à Montreuil et à Neukölln.....331

1Les lieux de création : formes multiples d'une inscription liminale dans la ville.....332
2Du lieu à la ville : le rapport à l'urbain dans l'organisation des espaces de création.....344
3Les lieux de sociabilité et les réseaux de proximité : éléments de construction de territorialités artistiques.....361
4Présence artistique et changements urbains : représentations habitantes et politiques.....369
Chapitre 8 :Les espaces de la création au prisme des circulations artistiques.....389
1Les circulations dans le parcours des artistes.....390
2Réseaux et centralités artistiques au prisme des pratiques individuelles.....405
Conclusion de la partie 3.....429
Conclusion générale.....433
Deutsche Zusammenfassung.....439
Annexes.....447
Annexe 1 : Synopsis des personnes enquêtées.....448
Annexe 2 : Guide d'entretien auprès des artistes.....449
Annexe 3 : Guide d'entretien destiné aux institutions.....451
Liste des sigles.....452
Bibliographie générale.....453
Table des encadrés.....472
Table des figures.....472
Table des tableaux.....473
Table des cartes.....474

Introduction générale

Paris et Berlin, deux capitales historiques des arts qui s'affirment aujourd'hui comme capitales de l'art contemporain aux visages contrastés : Paris l'établie, qui peinerait à se hisser au rang de Londres ou de New-York, mais qui fait partie, tout de même, du club fermé des métropoles puissantes du marché de l'art et Berlin la rebelle, où l'expérimentation artistique se grefferait sur la faiblesse de l'institutionnalisation et du marché de l'art. Comme tout cliché, ceux-ci comportent leur part de vérité et leur part de mythe. Mettre ces deux villes en perspective conduit finalement très vite à relativiser des positions établies et isolées, pour se rendre compte qu'aujourd'hui comme au fil de l'histoire, le destin d'une métropole culturelle se construit en lien avec d'autres villes, d'autres lieux artistiques. Les historiens de l'art les premiers soulignent le destin, si ce n'est commun, du moins souvent lié de l'affirmation des villes comme métropole des arts ou comme métropole culturelle. « Métropole culturelle », l'expression a, depuis les travaux de B. Grésillon sur la construction de Berlin comme telle, une empreinte géographique (Grésillon, 2000, 2002). Elle parle de métropole d'abord, c'est à dire de l'affirmation du statut d'une ville, mais aussi de sa diversité, de son cosmopolitisme, de son rayonnement. Elle parle de culture ensuite ; d'une culture qui évolue, qui se produit et qui produit des espaces dans les villes, processus que l'on peut observer de manière privilégiée dans les lieux artistiques et à travers leurs acteurs. Lire l'organisation géographique d'une ville au prisme de l'art apporte des clés de lecture pour comprendre les dynamiques urbaines. C'est en substance ce que nous dit B. Grésillon et cette approche constitue l'une des pierres d'angle de l'analyse des espaces urbains de l'art contemporain qui est proposée dans cette thèse .

Avant de présenter plus avant la démarche et les problématiques que je propose d'aborder à partir de l'exemple de l'art contemporain, il importe de définir ici ce que l'on évoque à travers cette expression. Donner une définition de l'art contemporain est loin d'être évident et il s'agit de proposer une définition opératoire. L'art contemporain concerne d'abord le domaine des arts plastiques[1], c'est-à-dire peinture, sculpture, dessin, mais aussi vidéo, photographie etc. L'expression est apparue dans les années 1980, pour marquer une rupture avec l'art moderne qui s'est produite avec l'œuvre de Marcel Duchamp, puis dans les années 1960 avec le développement de courants artistiques jusque-là considérés comme les « avant-gardes » ou l'« art actuel » (Millet, 2006). Avant de s'aventurer plus loin dans la définition d'un champ aux formes et à l'étendue extrêmement mouvantes, il suffit peut-être de savoir que l'on parle, à propos d'art contemporain, de créations plastiques qui se revendiquent comme art et qui sont à l'heure actuelle considérées par des experts – galeristes, marchands d'art, critiques, conservateurs de musées etc. – comme relevant de l'art contemporain. C'est la définition des acteurs eux-mêmes que l'on considère au long de cette thèse et qui fait référence à un système d'acteurs globalisé. Le système de l'art contemporain exerce une attractivité très forte, autant sur les

1 Je reviens au chapitre 2 sur une définition plus détaillée de l'art contemporain qui présente davantage de nuances, notamment à propos de la question des frontières des disciplines artistiques, loin d'être tranchée.

publics que sur les artistes, les marchands ou les décideurs politiques, en témoigne le succès des foires et des biennales d'art contemporain de plus en plus nombreuses ou la compétition architecturale à laquelle donne lieu l'édification de musées-vitrines comme le musée Guggenheim à Bilbao. Cette attractivité et les enjeux urbains qu'elle interroge sont une des raisons du choix de ce champ artistique en particulier.

Celui-ci ne s'est pourtant pas imposé de manière évidente. Il est certain qu'un intérêt personnel pour les arts en général et l'art contemporain en particulier, le côtoiement d'artistes, d'historiens de l'art, la fréquentation des expositions, etc. ont aiguisé mon intérêt et soulevé des questions quant à l'organisation de ce secteur. Mais le choix d'une entrée par l'art contemporain s'est définie progressivement, au croisement de plusieurs intérêts de recherche et de la rencontre avec le terrain.

Aux prémices de cette recherche réside un double intérêt pour les espaces de la culture et pour les spatialités individuelles que j'ai pu développer lors de mon mémoire de maîtrise concernant les espaces de loisirs nocturnes à Strasbourg[2]. J'ai ensuite pour ainsi dire abandonné la culture lors de la recherche menée en master 2, qui a porté sur une analyse des enjeux urbains des pratiques d'individus très mobiles. C'est dans ce cadre que s'est défini le choix de la comparaison entre Paris et Berlin[3]. Le choix du champ de l'art contemporain comme champ d'investigation du travail de thèse résulte du constat réalisé lors des premières observations sur les terrains parisien et berlinois, de l'importance des circulations et des échanges pour les acteurs du culturel, qui m'avait déjà interpellée lors des recherches effectuées à Strasbourg, et m'a conduite à replacer la culture et la production culturelle au cœur de la problématique de cette thèse.

Le choix plus précis de l'art contemporain résulte, je l'ai dit, d'un intérêt personnel, mais aussi d'une rencontre avec le terrain. La découverte de Berlin au début de la thèse, le foisonnement artistique de la ville, dont je n'avais eu « que » l'écho indirect à travers le regard géographique de B. Grésillon (2002) et la mise en perspective de l'expérience berlinoise avec la connaissance du terrain parisien ont été des éléments de mise à distance décisifs dans la construction d'une problématique scientifique autour des enjeux urbains propres à ce champ artistique.

La familiarisation avec la littérature scientifique concernant les espaces de la production culturelle et les pistes ouvertes dans les études urbaines concernant le rôle particulier des artistes dans les processus de recomposition urbaine m'ont permis de développer le questionnement qui a fondé ce travail.

Les travaux sont aujourd'hui nombreux qui soulignent les enjeux urbains des productions culturelles. Celles-ci seraient gage de développement économique et d'attractivité pour les villes et constituent un levier dans la revalorisation des espaces urbains dans les villes post-industrielles. Les enjeux de ces processus de revalorisation sont complexes et tiennent en premier lieu de l'importance croissante de la production symbolique comme un élément distinctif dans les modes de production capitalistes contemporains. La production de symboles qui est au centre des productions culturelles comme la musique, les arts plastiques, la danse, la littérature, le cinéma ou encore la mode (Scott, 1996; Scott

2 Boichot C. (2006), *Pratiques et représentations des noctambules strasbourgeois*, sous la direction de Stéphane Leroy, Université Louis Pasteur, Strasbourg.

3 Boichot C. (2007), *Mobilités circulaires et recomposition des espaces urbains. Le cas de Paris et de Berlin*, sous la direction de Nadine Cattan, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

et Leriche, 2005) déborde aujourd'hui largement les sphères d'une culture réduite aux beaux-arts. Dans une économie du signe (Lash et Urry, 1994), la dimension esthétique touche à presque tous les domaines du quotidien, au point que certains considèrent que l'art est aujourd'hui présent partout, qu'il s'est échappé des cimaises des musées pour se répandre dans l'atmosphère, celle des villes surtout. Y. Michaud, pour illustrer cette diffusion des canons esthétiques de l'art dans de nombreuses sphères de production matérielle et symbolique évoque son passage « à l'état gazeux » (2003).

Si la production culturelle représente depuis l'antiquité un facteur de distinction et de domination symbolique pour les villes et si elle représente de longue date un facteur d'attractivité touristique, son rôle est à l'heure actuelle considéré comme d'autant plus central que la culture est aujourd'hui souvent synonyme de créativité et associée, par extension, à la ville créative. Alors que l'économie créative tend à devenir un nouveau modèle de croissance qui absorbe les enjeux d'une économie du savoir et de l'innovation et d'une économie culturelle (Krätke, 2011), le rôle accordé à l'art et aux artistes dépasse de loin le champ restreint de la production artistique. Ceux-ci deviennent, du fait des transformations des modes de production, les parangons d'une économie où le succès des acteurs et des territoires est lié à leur capacité d'innovation et à leur flexibilité (Chiapello, 1998; Menger, 2002).

L'association entre artistes, création, créativité et innovation, gage de succès économique des villes, dans une logique vertueuse imparable est aujourd'hui largement déconstruite, tout comme les processus qui ont conduit à conférer à la production culturelle – dont l'art – et à ses acteurs – dont les artistes – un rôle central dans le succès économique et l'attractivité des villes.

Les travaux récents portant sur le développement urbain dont participeraient les activités qualifiées de créatives insistent sur la nécessité de considérer les différents secteurs d'activités en fonction de leurs enjeux économiques, sociaux et spatiaux spécifiques. Si les enjeux de l'innovation technologique peuvent recouper ceux de l'innovation en matière de production culturelle, ils concernent d'abord des groupes d'acteurs et des lieux distincts qu'il importe de considérer séparément. Les espaces de l'économie culturelle eux-mêmes montrent des logiques de spécialisation en fonction des différents types de production (Halbert et al., 2008; Scott, 1997). Les espaces de production et de diffusion de la musique, de la mode, ou des médias ne coïncident en effet pas nécessairement dans les métropoles (Calenge, 2006; Krätke, 2002; Scott, 2000). Proposer une géographie de l'art contemporain contribue ainsi à identifier des lieux et des acteurs d'un type de production culturelle pour en interroger les spécificités.

Après que la sociologie de l'art a mis en avant le caractère construit de la figure de l'artiste, génie ou bohème, créateur de l'esthétique de demain (Heinich, 1996), c'est en sociologie urbaine qu'a été mis en évidence et analysé le rôle des artistes dans la valorisation symbolique d'espaces urbains et notamment d'espaces centraux anciennement industriels. Soho, à New York, est l'exemple emblématique d'une double dynamique de revalorisation symbolique et foncière où les artistes ont joué un rôle clé (Bordreuil, 1994; Zukin, 1982). Deux grands types de travaux interrogent aujourd'hui le rôle des artistes dans les dynamiques de transformations urbaines, d'une part les travaux consacrés à la gentrification, processus de revalorisation des quartiers centraux délaissés, et d'autre part les travaux consacrés à la territorialisation des activités artistiques qui analysent les processus de développement de « quartiers artistiques ». Dans les deux cas, la complexité des processus

urbains est soulignée et le rôle des artistes nuancé.

Cette brève synthèse des enjeux liés à une entrée par l'art et les artistes pour comprendre l'urbain replace ce travail dans un champ de recherche vaste et en plein développement. Elle montre aussi en creux que, si la création plastique fait l'objet de travaux qui soulignent la dimension territoriale de l'organisation des lieux et des acteurs de ce domaine artistique en particulier (Ambrosino, 2009; Gravereau, 2008), le fonctionnement en système de ce champ, les interdépendances qui existent entre les acteurs à différentes échelles – locales, régionales, nationales, internationales – sont plus rarement questionnées quant aux dynamiques urbaines auxquelles elles sont susceptibles de participer. Dans la lignée de travaux de géographes qui s'intéressent à la mondialisation des productions culturelles (Krätke, 2003; Pailhé, 1998; Veschambre, 1998; Watson, et al., 2009), cette thèse interroge les articulations d'échelles et les ancrages dont résultent la production et la diffusion de l'art contemporain, à partir de l'exemple de deux centres artistiques mondiaux, Paris et Berlin.

Le questionnement qui fonde ce travail s'est ainsi développé au croisement d'une interrogation relative aux interactions entre les différentes échelles d'organisation d'un système régi par une organisation marchande internationale et d'une volonté d'explorer les usages de l'espace propres à la création plastique.

L'objectif majeur de cette thèse est d'identifier les dynamiques urbaines qui sous-tendent l'organisation spatiale de l'art contemporain. De manière plus générale, on peut se demander dans quelle mesure l'organisation urbaine des espaces de l'art contribue à une distinction et une spécialisation des espaces urbains métropolitains. Mon approche a d'emblée été multiscalaire pour tout d'abord identifier les lieux et les acteurs de l'art, pour tenter ensuite de définir des espaces de l'art contemporain à l'échelle des métropoles et pour enfin montrer les réseaux artistiques dans lesquels s'insèrent Paris et Berlin.

Deux hypothèses principales ont guidé cette recherche. La première postule d'une organisation des espaces urbains et des pratiques spatiales propres à l'art contemporain. Les arts plastiques supposent en effet des usages de l'espace urbain qui répondent aux besoins spécifiques de ce type d'activité, aussi bien en matière de création que d'exposition. L'agencement des lieux de la création plastique se révèle différent de ce que l'on peut observer dans le cas des arts du spectacle et on peut supposer que des différences observables à l'échelle des lieux peuvent se traduire par une inscription singulière dans l'espace urbain. On suppose que l'organisation des lieux d'art témoigne par ailleurs, à l'échelle des métropoles, de logiques d'organisation propres à la production culturelle en général, mais aussi qu'il existe des enjeux en termes de visibilité, de modes de présentation des œuvres, d'inscription dans des réseaux internationaux qui contribuent à l'émergence d'espaces artistiques spécialisés où les « règles de l'art » (Bourdieu, 1998) sont avant tout celles de ce secteur. À l'échelle métropolitaine, on analyse tout d'abord l'organisation des lieux de l'art contemporain pour voir dans quelle mesure celle-ci correspond aux modèles d'organisation des espaces de la production culturelle. Il s'agit également, à l'échelle micro-géographique, d'observer les pratiques spatiales des artistes pour mettre en évidence les espaces que celles-ci contribuent à produire.

La seconde hypothèse postule que les circulations des artistes concourent à la structuration des

espaces urbains à différentes échelles. Les circulations artistiques contribuent, comme le montrent les historiens de l'art, très clairement au statut d'une « métropole culturelle » (Charle, 2009) et invitent les géographes à en comprendre les dynamiques spatiales et les territorialités (Pailhé, 1998; Staszak, 2003; Veschambre, 1998). Cette thèse accorde une attention centrale aux circulations des artistes en émettant l'hypothèse que celles-ci contribuent autant à définir la reconnaissance symbolique du statut métropolitain, qu'elles participent de l'organisation urbaine des espaces de l'art. En fonction de la plus ou moins forte internationalisation de ces circulations, on peut en effet certainement voir émerger à l'échelle de métropoles comme Paris ou Berlin des polarisations qui contribuent à l'arrimage de ces deux villes à des réseaux internationaux. Les circulations des artistes nous renseignent ainsi probablement sur la position des villes dans des systèmes urbains et offrent un regard peu commun sur les processus de métropolisation. À l'échelle de la ville, on suppose que les circulations des artistes entre les différents lieux de l'art contemporain contribuent à des différenciations fonctionnelles entre des espaces plutôt dédiés à la création et d'autres espaces plutôt dédiés à l'exposition.

Pour valider ces hypothèses, une approche multiscalaire est proposée. Il s'agit de mettre en évidence l'organisation spatiale de l'art contemporain à l'échelle des métropoles parisienne et berlinoise. Pour ce faire, une base de données des lieux et des expositions de l'art contemporain a été constituée, qui permet de rendre compte de la répartition, des spécialisations fonctionnelles et des réseaux artistiques qui qualifient les espaces de l'art à Paris et à Berlin . À l'échelle individuelle les pratiques spatiales des artistes sont interrogées afin de comprendre leur rôle dans la structuration des espaces urbains de l'art. Pour ce faire, j'ai choisi de travailler à l'échelle infra-urbaine de deux espaces des métropoles où la présence artistique est avérée, à Montreuil pour le cas parisien et à Neukölln pour le cas de Berlin, qui offrent un terrain d'observation privilégié pour saisir les territorialités artistiques.

L'objectif d'une approche comparée est non seulement de mettre en évidence les régularités et les effets de contexte qui président à l'organisation des espaces artistiques, mais aussi de proposer une analyse qui interroge la portée des organisations globalisées telles que le marché de l'art contemporain dans l'organisation des espaces métropolitains.

L'organisation de la thèse répond aux enjeux soulevés par les différentes hypothèses et restitue une analyse menée à plusieurs échelles.

La première partie présente le cadre théorique dans lequel s'inscrit cette thèse. Elle revient sur les enjeux urbains de la culture et montre les filiations d'un objet de recherche métropolitain (chapitre 1). C'est dans cette partie que sera décliné plus avant un questionnement spécifiquement lié à l'organisation spatiale de l'art contemporain et à ses dynamiques urbaines (chapitre 2).

La seconde partie de la thèse aborde une géographie métropolitaine de l'art à partir des lieux d'exposition de l'art contemporain. La base de données que j'ai constituée ainsi que les méthodes d'analyse statistique mobilisées sont tout d'abord présentées (chapitre 3). L'étude de l'organisation des espaces de l'art en montre ensuite les polarisations à l'échelle métropolitaine et permet de proposer une lecture croisée des dynamiques de ces espaces à Paris et à Berlin au prisme de la centralité artistique (chapitre 4). Cette perspective se prolonge par une analyse de l'insertion de ces deux villes dans les réseaux artistiques qui vise à asseoir une approche globale des dynamiques

urbaines de l'art contemporain.

La dernière partie de la thèse se concentre sur les espaces de la création artistique et interroge les territorialisations dont les pratiques spatiales des artistes sont porteuses. Après la présentation des méthodes d'enquête et de deux terrains où la présence d'activités de création est avérée et qui connaissent ou ont connu des transformations urbaines importantes – Montreuil, dans l'agglomération parisienne et Neukölln, à Berlin – (chapitre 6), il s'agit de comprendre la diversité des processus qui conduisent à une territorialisation de la création (chapitre 7) et d'interroger l'arrimage des espaces de création à des réseaux artistiques métropolitains et/ou extra-métropolitains à l'échelle des pratiques individuelles (chapitre 8).

Partie 1:

Art et culture dans la ville: État des lieux des savoirs.

Introduction de la partie 1

La culture et la production culturelle sont aujourd'hui au cœur des problématiques urbaines, et notamment dans les théories du développement urbain liées à la ville créative. La diffusion de ces théories depuis une dizaine d'années (Florida, 2002; Landry, 2000) ainsi que le développement du champ de l'économie culturelle (Huet et al., 1978; Scott, 2000) a conduit à placer la culture et la production artistique sur le devant de la scène. La production culturelle, à laquelle est intégrée la production artistique, constitue en effet un domaine phare dans des économies qui accordent de plus en plus d'importance à la production symbolique (Krätke, 2011; Lash et Urry, 1994). Les liens entre faits culturels et faits urbains ont ainsi acquis une résonance particulière à l'aune du développement des théories de l'économie culturelle et de l'économie créative. Celle-ci ne doit pas faire oublier que les interactions entre ville et culture dépassent de loin leurs seuls champs d'application.

Pour mieux comprendre les liens qui s'établissent entre la ville, la culture et les arts, il est indispensable de comprendre l'évolution de la place et du rôle qui leur sont accordés dans l'espace urbain. Selon la définition que l'on retient de la culture – et elles sont nombreuses (Grésillon, 2002; Lévy, 2003) – et le statut qu'on lui accorde, l'angle d'approche diffère sensiblement. Manier le mot « culture » en géographie renvoie en effet à la fois à une entrée, pour ne pas dire une méthode d'analyse, et à un objet de recherche. La première concerne une géographie culturelle qui :

> « s'efforce d'analyser les faits géographiques à travers le prisme d'une approche culturelle [c'est à dire, selon P. Claval] une démarche sensible aux faits de culture mais aussi aux conditions de communication et de transmission des représentations, des idées, des connaissances, des techniques, des règles…, d'un individu à l'autre, d'une génération à l'autre, voire d'une civilisation à une autre. » (Grésillon, 2008 : 182)

Dans le second cas, il s'agit plutôt d'une « géographie de la culture » et de ses différents objets :

> « – les églises, les musées, les théâtres, les cinémas… – [...] appréhendés et étudiés, selon des méthodes différentes. » (Op. Cit.)

Cette thèse contribue à une géographie de la culture en se saisissant de l'un de ses objets, l'art contemporain.

La réflexion qui est menée dans cette partie revient sur l'inscription de cet objet de recherche dans le champ de l'analyse des espaces urbains de la culture. Elle aborde les travaux qui se saisissent des interactions entre ville et culture à partir de deux angles d'approches principaux. Il s'agit de se demander tout d'abord **ce que la culture fait à la ville**. Cette question très simple synthétise un premier angle d'approche des travaux existants qui interroge le rôle structurant que peut avoir la culture dans l'organisation des espaces urbains. Nous verrons dans le premier chapitre que la culture contribue à la distinction des espaces urbains à différentes échelles. La culture d'une ville contribue en effet à l'affirmation de son statut métropolitain et à sa position dans un système de villes. À l'échelle de la ville, l'organisation des espaces de la production culturelle témoigne de logiques de concentration et de spécialisation, comme elle montre que les activités culturelles contribuent à la transformation des espaces urbains. Une entrée par la production culturelle et ses espaces montre que celle-ci est régie par des logiques d'organisation qui dépendent de ce secteur en général et de chacune de ses branches en particulier – musique, mode, arts plastiques, arts scéniques etc. – qui

invitent à en considérer les dynamiques propres.

Une perspective inverse conduit à se demander **ce que la ville fait à la culture**. Il s'agit par là d'aborder la question de la spécificité de l'urbain comme espace de productions et d'expressions culturelles et artistiques singulières. Cette perspective nous permet d'interroger la particularité des lieux et des espaces de l'art contemporain et de leur inscription dans l'espace urbain. Le second chapitre définit ainsi un objet de recherche qui permet d'interroger l'organisation urbaine d'un domaine peu abordé des géographes (Grésillon, 2002, 2008; Knafou, 2003; Volvey, 2003) et de questionner la production d'espaces urbains à laquelle participent les artistes. Le choix de l'art contemporain comme objet de recherche permet enfin d'observer les jeux d'échelles qui définissent les espaces d'un champ dont les dynamiques sont tout à la fois globales, structurées notamment par le marché de l'art, et locales, tributaires des échanges, des savoirs, des contextes locaux de la création etc.

L'analyse synthétique des travaux concernant le triptyque ville / culture / art qui est menée dans cette première partie nous permet de mettre en avant les enjeux urbains liés à notre objet. Elle donne lieu à une définition de ce dernier comme de l'approche qui en sera proposée dans cette thèse.

Chapitre 1: La ville au prisme de la culture

Introduction

Paris et Berlin sont toutes deux des villes particulièrement dynamiques du point de vue de la création artistique et culturelle. La place et le rôle de ce type d'activités dans les espaces urbains attirent de plus en plus l'intérêt des chercheurs, géographes, urbanistes, sociologues économistes etc. qui cherchent tout autant à comprendre les mécanismes de la création qu'à saisir la valeur des expressions esthétiques et symboliques, les multiples acteurs qui contribuent à leur production et à leur diffusion, et la place que ceux-ci occupent dans l'espace urbain. L'art contemporain et les artistes font indéniablement partie de ce champ d'études mais quelle place leur accorder et sous quel angle les aborder ? Les considère-t-on comme une composante d'un système culturel métropolitain ? Comme un élément des activités dites « créatives »? Selon la perspective adoptée, les limites des concepts varient et l'on compte ainsi à peu près autant de définitions de la culture que de travaux la concernant.

La culture apparaît en effet comme un élément central dans la lecture des liens entre art et espace urbain. C'est par exemple sur la vitalité artistique de Paris et de Berlin que repose leur définition en tant que « métropoles culturelles », c'est-à dire des métropoles où la créativité artistique forte s'appuie sur des conditions de brassage et d'ouverture propices à l'expression artistique si on résume très rapidement l'une des tentatives de synthèse et d'objectivation de la dimension culturelle métropolitaine les plus complètes en géographie urbaine (Grésillon, 2002). Cette définition que l'on pourrait qualifier d'« intrinsèque » de la métropole culturelle permet de prendre en compte les différentes composantes d'une culture métropolitaine et apporte en cela un éclairage sur les particularités des villes que l'on considère. Elle sert de fil conducteur à la première partie de ce chapitre, dans laquelle je montrerai comment la culture constitue un facteur de différenciation des espaces, et notamment des espaces urbains qui sont au centre de ce travail. La perspective ouverte par la notion très riche de métropole culturelle ne prend cependant que peu en considération une dimension de la culture fortement valorisée à l'heure actuelle, la dimension économique et les atouts que peut représenter le dynamisme culturel d'une métropole. La deuxième partie de ce chapitre se concentrera sur l'organisation géographique de la production culturelle en tant que production insérée dans une économie capitaliste post-industrielle. Il s'agira de montrer ce que recouvrent aujourd'hui les espaces de l'économie culturelle et d'interroger la portée du modèle de l'économie culturelle pour comprendre l'organisation géographique de la production artistique et culturelle. La dernière partie de ce chapitre s'attache à la redéfinition des enjeux des activités culturelles par leur intégration aux activités créatives. Le succès scientifique et politique de la ville créative tisse en effet des liens de plus en plus étroits entre culture et créativité, jusqu'à parfois confondre les deux (Vivant, 2009). Les artistes sont dans ce contexte aussi bien considérés comme des acteurs culturels majeurs que comme des créatifs dont la présence est souhaitable pour la

compétitivité économique des villes. Si une interrelation existe effectivement entre les deux rôles, elle relève souvent d'un glissement de l'un vers l'autre. Ainsi la créativité, qui caractérise au départ des capacités artistiques désigne désormais des capacités d'invention et d'innovation des professionnels de secteurs aussi divers que la technologie, la médecine ou le droit (Florida, 2002; Vivant, 2009) et la culture devient un bien marchand haut de gamme dans une économie valorisant la détention du savoir. Cette confusion sémantique implique un effort de clarification nécessaire à un positionnement théorique.

Ce chapitre replace l'art au cœur des problématiques liées aux dynamiques spatiales de la culture et de la créativité dans l'espace urbain. En présentant ces enjeux en trois temps, il s'agit non seulement de comprendre la position de notre objet de recherche dans un champ vaste des études urbaines en montrant en quoi il est susceptible d'y apporter des éclairages nouveaux, mais aussi de montrer en quoi il résulte des évolutions épistémologiques du rôle accordé aux objets culturels dans la compréhension et la transformation des sociétés et des espaces urbains.

1 La culture pour comprendre la ville

Les villes font figure de centres privilégiés de la production comme de la consommation culturelle pour lesquelles on identifie différents enjeux d'accessibilité, de distinction et de compétitivité. La production artistique y joue un rôle particulier de par la concentration de nombre de ses acteurs et infrastructures dans les espaces urbains comme du fait du rôle symbolique qui lui est accordé. C'est à ce titre que l'art et ses acteurs, les artistes en premier lieu, apparaissent comme des éléments centraux et cas d'étude privilégié dans les travaux cherchant à mieux cerner les dimensions culturelles urbaines. L'intérêt majeur accordé à la création artistique dans les travaux sur les espaces culturels témoignent d'une acception de la culture articulant sens large, ethnologique du terme, et sens étroit, artistique, du terme. C'est sur cette articulation que l'on se propose tout d'abord de revenir, pour montrer comment, une fois les contours de la culture mieux cernés, celle-ci apparaît comme un prisme de lecture original des dynamiques urbaines.

1.1 De la diversité des cultures

Dire que l'art contemporain, la forme de création artistique à laquelle nous nous intéressons en particulier dans cette thèse, relève de la culture peut sembler un pléonasme. Cette assertion invite pourtant, si on l'observe de plus près, à s'interroger sur la définition même de la culture que l'on retient en étudiant une production artistique souvent considérée comme élitiste lorsqu'elle ne suscite pas simplement l'incompréhension. Les conflits qui entourent la question de l'accès à la culture visent en effet souvent en premier lieu l'accès garanti à tous à une culture prise au sens étroit du terme de « haute culture », c'est-à-dire aux productions artistiques d'une société. L'enjeu d'une définition de la culture réside ainsi en premier lieu dans la définition même de l'objet de recherche et de l'approche qui en est faite et permet dans un second temps de s'interroger sur le lien entre la culture et le fait urbain.

Depuis le « cultural turn », « tournant culturel » en français (Claval et Staszak, 2008; Werlen, 2003),

une attention nouvelle est prêtée au fait culturel dans de nombreux champs de recherche, quand il ne se constitue pas en objet de recherche à part entière. Les définitions du terme de culture n'en restent pas moins floues et J. Lévy en relève ainsi six sens différents. Elle peut signifier à la fois :

> « *Comme non-dénombrable* : 1. Le contraire de la nature ; 2. L'ensemble des productions idéelles disponibles dans une réalité sociale donnée. ; 3. Les productions esthétiques d'une société (« Ministère de la culture »). *Comme dénombrable* : 4. Une civilisation. : 5. Un rapport au monde commun aux membres d'une communauté. ; 6. Par extension, les idées et les valeurs communes à un groupe quelconque. » (Lévy, 2003:216-217)

En géographie l'emploi du terme culture ne revêt pas la même signification selon que l'on s'intéresse à la culture au sens large de savoirs collectifs en opposition à la nature, ou que l'on considère la culture dans son sens plus restreint de production symbolique et esthétique. Ces deux angles d'approche s'interpénètrent pourtant. Les débats autour du « cultural turn » dans l'ensemble des sciences sociales, et autour de l'acception d'une géographie culturelle en géographie sont loin d'être épuisés, en témoignent le numéro spécial des *Annales de Géographie* intitulé « Où en est la géographie culturelle » (Staszak et Claval,Dir., 2008) consacré à ce thème, où encore les prises de positions divergentes que l'on rencontre dans la revue *Géographie et cultures*. L'objectif n'est pas ici de réécrire l'histoire de la discipline mais de poser quelques jalons épistémologiques permettant de situer l'utilisation d'un des concepts clés de cette recherche[4].

On peut résumer les diverses utilisations du terme de culture en géographie à deux grandes tendances : l'une s'intéressant aux faits culturels présidant à l'une ou l'autre forme d'organisation spatiale, l'autre considérant les géographies des lieux et formes d'expression d'une culture prise au sens étroit du terme. Les travaux de géographie humaine du début du XXe siècle considérant les paysages comme des constructions culturelles émanant de « genres de vie » (Vidal de la Blache, 1911) relèvent ainsi d'une première acception des faits culturels, tout comme les approches culturelles plus récentes des formations paysagères (Berque, 1996). Les travaux de géographie culturelle s'intéressant aux représentations spatiales, aux dimensions identitaires qui contribuent à la formation d'une culture territorialisée (Bonnemaison, 2000) ou plus récemment au développement d'une culture de la performance qui peut se lire dans l'organisation spatiale des entreprises (Claval, 2008) prêtent également une attention particulière à la dimension culturelle, au sens ethnographique du terme, des faits géographiques. Que l'on considère les travaux des géographes français, allemands, ou anglo-saxons, il s'agit toujours d'adopter une grille de lecture culturelle des phénomènes spatiaux. Il s'agit là du trait caractéristique de la ou des géographie(s) culturelle(s), même si les perspectives sociales et culturelles ont tendance à n'être plus dissociées. comme le montre P. Claval, une approche culturelle des événements et des lieux artistiques apparaît tout à fait possible, et consiste notamment en une lecture renouvelée des paysages :

> «Le paysage était au cœur des publications de Sauer. Il tient une place éminente dans les travaux actuels, mais ce qu'on y recherche est différent (Debarbieux, 2001). Il est conçu comme une scène, où les groupes se donnent à voir (d'où le foisonnement de monographies sur les expositions, les fêtes, les cérémonies), et comme une arène où ils s'affrontent (Michell, 2000). La piste humaniste, enrichie, demeure importante (Olwig, 2002). » (Claval, Op. Cit. *:* 22)

Un second angle d'approche aborde la culture au sens plus restreint de production symbolique et

4 Pour un tour d'horizon des différentes tendances de la géographie culturelle, française, allemande et anglo-saxonne voir : Bachmann-Medick, 2006; Claval, 1995; Claval et Staszak, 2008; Crang, 2009; Grésillon, 2002, 2008; Staszak,et al., 2001

esthétique. Les faits culturels deviennent cette fois des objets de recherche qu'il est possible d'aborder avec différentes méthodes, de l'analyse spatiale à la géographie sociale. La diversité de ces productions engendre la diversité même des travaux. Les méthodes d'analyse diffèrent et l'attention est portée tour à tour sur les formes géographiques d'une organisation économique sectorisée (Krätke, 2002; Scott, 1996, 2000a), sur la trajectoire historique de l'évolution des géographies du spectacle (Grésillon, 2002; 2008) ou sur la spécialisation des équipements culturels urbains (Lucchini, 2002). Ces travaux se revendiquent tout autant de la géographie économique que d'approches renouvelées de la géographie culturelle, prêtant davantage attention aux dimensions culturelles urbaines. Ces deux grands types d'approche de la culture se saisissent d'un sens particulier du terme pour en faire un concept opératoire en géographie et dans les sciences sociales en général. Les glissements sémantiques sont toutefois fréquents au sein d'un même type d'approche et il n'est pas rare que les tenants d'une approche culturaliste mobilisent l'exemple des créations artistiques ou que les géographes analysant les matérialités culturelles mobilisent les outils conceptuels de la géographie culturelle.

En dernier lieu, considérer la culture comme un processus permet de dépasser en partie les contradictions d'un terme dont la polysémie pose problème, quelque soit la langue. La polysémie du terme français rejoint ainsi très largement celle de la *Kultur* allemande, même si le terme se rapproche alors davantage de ce qu'on appelle en français la civilisation et du *culture* anglo-saxon (Chalard-Fillaudeau et Raulet, 2003; Grésillon, 2002). La conception anglo-saxonne du terme et les réflexions menées au sein des *Cultural Studies*, des *Kulturwissenschaften* allemandes[5] et des courants d'histoire ou de géographie culturelles français qui s'en rapprochent offrent néanmoins des outils de dépassement de cette polysémie en considérant la culture comme un processus et non comme un objet (Crang, 2009). R. Williams, critique littéraire dont les écrits ont profondément marqué les *cultural geographies* anglo-saxonnes, qualifie le terme de l'un des plus compliqués de la langue anglaise et en voit trois usages principaux, non exclusifs, que relève M. Crang :

> « Un processus général de développement intellectuel et spirituel ; un « mode de vie » caractéristique de groupes particuliers qu'il s'agisse de nations, de classes ou de sous-cultures ; et les œuvres et pratiques provenant d'une activité intellectuelle ou artistique à l'instar de la musique, de l'opéra, de la télévision et des films, de la littérature (Williams, 1981:90). Ce dernier sens dérive du premier dans la mesure où œuvres et pratiques sont les moyens de la poursuite du processus de développement qu'il désigne [6]» (Crang, 2009:135)

Les différents sens de la culture font ici système et contribuent tous, à des échelles différentes, aux dynamiques culturelles d'un groupe, d'une société. Envisager la culture comme un processus a permis de renouveler considérablement les différentes approches culturelles, ainsi que le montrent

5 Le terme *Kulturwissenschaften* ou sciences de la culture ne trouve pas d'équivalent en français. Il se rapproche de la désignation anglo-saxone *Cultural Studies,* et en est d'ailleurs dans les courants actuels quasiment synonyme. Cette proximité entre les deux expressions provient à la fois d'une plus grande facilité d'intégration des idiomes anglo-saxons par les scientifiques allemands (due autant aux proximités linguistiques qu'aux traditions scientifiques) et du renouveau épistémologique qu'ont offert les *Cultural Studies* aux *Kulturwissenschaften.* Pour proches que soient les deux appellations aujourd'hui, l'épistémologie des deux courants diffèrent. Les *Kulturwissenschaften* s'inscrivent cependant dans une tradition disciplinaire du début du XXe siècle et résultent de l'évolution des *Geisteswissenschaften* (sciences de l'esprit) vers l'affirmation d'une distinction plus grande entre sciences de la nature et sciences de la culture, dont les précusreurs sont M. Weber et G. Simmel. (Chalard-Fillaudeau et Raulet, 2003).

6 « accordingly, Williams identified three broad usages of culture : a general process of itellectual, spiritual development ; culture as a « way of life characteristic of particular groups, whether nations, classes or subcultures ; and works and practices of intellectual and artistic activity, such as music, opera, television and film, and literature (Williams, 1981:90). This final sens is derived frim the first, since these works are the means of sustaining the process of developpement designated in , » (Crang, Op. Cit.:135)

les travaux de B. Grésillon. L'effort d'articulation dont il fait montre entre une des composantes de la culture métropolitaine, la création artistique et son intégration à une culture au sens large de la métropole considérée permet de dépasser les contraintes d'une approche unique de la culture (2002). La démarche par laquelle il procède à l'analyse de la culture métropolitaine berlinoise permet d'en saisir les aspects dynamiques. Il mobilise des outils théoriques développés par des ethnologues tels qu'O.Löfgren et des historiens de la culture comme J.F Sirinelli dans une analyse géographique et historique de l'évolution de la géographie des arts vivants au cours du vingtième siècle à Berlin qui permettent de réaliser cette articulation entre les différents éléments d'une culture polymorphe.

Je m'inscris ainsi en partie dans la proposition de B. Grésillon, et plus généralement des chercheurs des *Cultural Studies* mobilisant une acception dynamique de la culture, en prenant en considération un élément de la production culturelle, la création plastique, tout en m'efforçant de l'analyser en lien avec les systèmes économiques et sociaux dont ils tirent leur origine, auxquels ils font référence, qu'ils reflètent et font évoluer.

Il s'agit donc ici de poursuivre une démarche géographique d'analyse des lieux et des acteurs de la culture qui, comme l'écrit B. Grésillon:

> « [...] ne prend pas simplement en compte le contenu – esthétique – mais aussi le contenant – matériel (la forme, le bâti, l'architecture) – et le contexte – social historique, politique, et bien entendu géographique – des lieux étudiés. » (Op. Cit. : 44)

Prendre le parti d'analyser un élément du système culturel, l'expression plastique, perd ainsi à la fois son côté résiduel, en rendant nécessaire l'analyse des contextes sociaux, économiques et culturels qui rendent possibles la création et la diffusion des formes d'expression artistique étudiées et l'aspect emblématique qu'il peut parfois revêtir, comme métaphore de l'ensemble de la culture. Il s'agit bien d'analyser une composante d'un processus situé en considérant à différentes échelles son fonctionnement interne de micro-système culturel, économique et social et son intégration à un environnement plus vaste.

Différents outils théoriques développés dans le champ des études culturelles permettent de saisir les éléments d'un système culturel, du « constructeur de culture » au « porteur de culture » (Löfgren, 1981). La grille de lecture proposée par O. Löfgren permet ainsi, lorsque l'on considère la culture comme un processus, de définir différentes étapes de l'évolution d'une forme d'expression culturelle, qui provient au départ d'une « innovation », pour s' « institutionnaliser », se « styliser » et enfin se pétrifier (Löfgren ; Op. Cit.). Cette grille de lecture que B. Grésillon appose à l'évolution du Bauhaus en Allemagne et à sa diffusion mondiale est largement transposable à toute forme d'expression artistique, et on pourrait par exemple l'appliquer à l'évolution de l'art abstrait du début du XXe siècle à nos jours (sans évidemment aller jusqu'à parler de pétrification pour une forme d'expression encore largement répandue). Elle est toutefois essentiellement mobilisée par l'auteur d'un point de vue historique qui lui permet de montrer la dynamique évolutive des lieux d'expressions culturelles. J'ajouterais qu'elle peut fonctionner dans le cas de mon objet de recherche pour une lecture géographique des lieux de l'art contemporain en formulant l'hypothèse que les différents lieux de l'art fonctionnent en système de lieux spécialisés qui contribuent à la création ou à la diffusion de formes artistiques dont le degré de « maturité culturelle » est variable. La distinction entre création et diffusion que développe J.F Sirinelli dans son analyse du fonctionnement des processus culturels et que reprend B. Grésillon pour identifier les vecteurs de la médiation culturelle va dans le sens de

cette hypothèse et mène le géographe à opérer une distinction entre des « villes de création » et des « villes de médiation » ou encore des « villes de production artistique et des « villes de consécration » (Grésillon, Op. Cit. : 42). Cette distinction a pourtant encore peu, voire pas du tout, été mise en œuvre dans l'analyse d'un système artistique métropolitain où lieux de création et de diffusion seraient en interaction à l'échelle même de la ville.

L'art contemporain fait partie de ces objets culturels relevant d'abord d'une définition de la culture restreinte mais qui peut être envisagé selon une perspective culturaliste enrichissante. Il s'agit surtout d'un objet culturel essentiellement urbain, voire métropolitain, partie prenante de tous les travaux qui s'intéressent à l'organisation des activités culturelles.

1.2 La culture comme élément distinctif de l'urbain

La production artistique en général et l'art contemporain en particulier font partie intégrante d'une offre culturelle qui laisse voir des disparités spatiales importantes dans sa distribution. Replacer la production artistique dans le contexte plus vaste de la production et de l'offre culturelle permet de montrer que l'un des enjeux de la localisation des activités artistiques réside dans le fait qu'elles contribuent à la définition d'une culture métropolitaine différant des formes d'expression culturelle observables en d'autres espaces. Le tableau brossé a pour but de proposer une vue d'ensemble des caractéristiques de la (des) culture(s) métropolitaine(s) telle qu'elle a fait l'objet de très nombreux travaux. Il ne s'agit pas d'en proposer un inventaire exhaustif mais de m'appuyer sur les réflexions épistémologiques concernant cette question et le traitement dont elle a fait l'objet en géographie pour montrer qu'à différentes échelles et sur différents terrains d'étude, les formes d'expressions culturelles que l'on trouve dans les grandes villes contribuent à la distinction de celles-ci dans la hiérarchie urbaine.

1.2.1 De la culture métropolitaine à la métropole culturelle

Les relations tissées entre ville et culture s'inscrivent dans le temps long de l'histoire des sciences sociales tout en trouvant aujourd'hui un écho particulier dans les études urbaines. La culture urbaine, prise au sens large, n'est en rien un objet nouveau pour les sciences sociales. Le contexte culturel particulier de la métropole – la tolérance, la souplesse des mœurs, l'anonymat voire l'anomie – a été étudié par les précurseurs de la sociologie urbaine à l'aune du développement urbain spectaculaire de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle en Europe et aux États-Unis. G. Simmel ou M. Weber ont ainsi montré combien la ville pouvait être le lieu du développement d'une culture libérale et capitaliste inséparable du développement de la ville moderne (Paquot, 2009). L. Mumford développe quant à lui une analyse particulièrement critique du fait urbain tel qu'il se développe au début du XXe siècle aux États-Unis. Il dénonce certaines dérives propres à la culture urbaine, dont il juge importants, dès 1938, les risques de clivages communautaristes ou de soumission aux règles de la finance (Mumford, 1938) ! Les tenants de l'École de Chicago traitent davantage des questions d'intégration de certains groupes sociaux à l'organisme urbain envisagé sous un angle écologique qui recouvre des dimensions culturelles et sociales (Burgess, et al., 1925; Wirth, 1938). L'urbanisation croissante donne ainsi naissance, dès le début du XXe siècle, à un nombre important de travaux, surtout anglo-saxons, liés à la culture de la ville et aux problèmes sociaux et économiques que celle-

ci peut générer.

Ce n'est que plus tardivement que se développent des sous-champs relatifs à certaines formes de productions culturelles urbaines comme le hip-hop, le street-art ou les représentations de la ville que véhiculent des modes d'expression aussi différentes que le théâtre, la danse, le cirque, la photographie ou la peinture (Bennett, 2000; Crozat, 2008; Nippe, 2011). La ville comme espace de culture(s) représente ainsi un champ dont l'histoire remonte à l'affirmation des sciences sociales. Une des tendances actuelles des travaux portant sur les cultures urbaines intéresse de près les géographes, qui s'inscrivent dans la continuité des premiers penseurs des espaces métropolitains en montrant la culture comme facteur de différenciation et de hiérarchisation urbaine.

La culture est souvent considérée comme un élément secondaire quand il s'agit de mettre en évidence le rayonnement d'une ville. Elle contribue cependant à la définition de la position relative des villes et peut apparaître comme un élément central d'affirmation de la puissance d'attractivité et de rayonnement de celles-ci. C'est ce qu'a montré B. Grésillon à partir de l'exemple de Berlin, en faisant de la notion de « métropole culturelle » un véritable outil d'analyse géographique, de réflexion sur la culture et sur la métropole (Grésillon, 2000, 2002). L'important travail de définition mené par l'auteur a été en partie présenté avec l'approche du terme culture. Il s'attache également à croiser plusieurs définitions de la métropole, avec toutes les questions de seuils, d'échelle etc. que ce terme pose aux géographes (Leroy, 2000). S'il est aujourd'hui admis que la métropole désigne une ville de taille importante alliant certaines qualités comme la puissance de rayonnement et de commandement, le fait de dépasser certains seuils statistiques en terme de population, d'extension morphologique (Moriconi-Ebrard, 1993) ne suffisent pas à qualifier une ville de métropole. B. Grésillon revient dans son travail sur Berlin sur cette insuffisance en proposant un critère original, « l'étalon culturel » (Op. Cit.:53). Celui-ci viendrait rejoindre d'autres critères plus classiquement utilisés pour comprendre le fait métropolitain comme la taille, la puissance économique de la ville, son degré d'internationalisation et de connectivité au reste du monde ou encore ses capacités d'innovation (Body-Gendrot, et al. 2000; Di Méo, 1992; Sassen, 1991). La dimension culturelle, le plus souvent considérée comme résultante des dynamiques de concentration et de polarisation devient centrale dans la notion de métropole culturelle. Celle-ci invite à porter une attention particulière à la culture de la métropole. B. Grésillon reprend des critères déjà utilisés par les historiens et les historiens de l'art comme l'internationalisation des scènes artistiques et poursuit un objectif théorique de synthèse et de systématisation d'une expression qui au départ à un usage essentiellement descriptif. Quelles sont les particularités d'une métropole culturelle et quels apports analytiques permet l'utilisation d'une telle expression ?

En marge des propositions les plus fréquentes, B. Grésillon ne suggère pas de nouveaux instruments de mesure ou de nouveaux seuils métropolitains (Op. Cit.: 54) mais met en évidence les synergies qui contribuent à l'émergence d'une métropole culturelle. Celle-ci est selon lui définie par trois dimensions particulières. La première résulte d'une capacité à innover, à inventer de nouvelles formes d'expression, artistiques notamment. Il résume cette capacité et ses conséquences à travers la triade « diversité/innovation/réputation ». Il en résume les implications géographiques ainsi :

> « [...]cela signifie que la métropole culturelle dispose de propriétés particulières : à la fois centripète (attirant à elle les artistes et les courants de tous les horizons) et centrifuge (rayonnant dans le monde par sa renommée, diffusant ses modèles et ses innovations

> culturelles, orientant le goût et la mode), elle cumule toutes les facettes de la centralité, jouant le rôle d'un carrefour culturel pour un hinterland plus ou moins vaste » (Op. Cit.:55)

Une seconde dimension de la métropole culturelle résulte des dynamiques d'échange et de brassage. De la polarisation des flux de différente nature, de la coprésence d'individus aux origines multiples, résulte une association propre selon B. Grésillon à la métropole culturelle où se conjuguent « cosmopolitisme/brassage/tension/mouvement » (Op. Cit. : 55).

Une dernière dimension propre à la métropole culturelle tient aux jeux d'échelles qui se déploient en son sein. « Lieu d'ambivalence », elle est à la fois pour l'auteur « ville-mère et miroir du monde » (Op. Cit. : 56). La métaphore lui permet de mettre en évidence une tension entre singulier et universel propre à l'urbain peut-être, mais d'autant plus incarnée dans les villes-mondes où la diversité est plus forte. L'expression « métropole culturelle » montre toute sa portée analytique dans le cas berlinois, où la dimension métropolitaine de la ville peut sembler incomplète ou de moindre envergure au regard d'autres indicateurs comme la concentration des flux financiers ou des sièges d'entreprise (Grésillon et Kohler, 2001; Krätke, 2000; Krätke et Borst, 2000). Le dynamisme culturel de la ville contribue par contre largement à son attractivité. Ce qui il y a dix ans a été mis en évidence comme une particularité de la capitale allemande, fruit de l'histoire, continue aujourd'hui à se manifester, voire même à être utilisé comme outil de démarcation par rapport aux autres villes allemandes et internationales. En partie vidé de sa substance, l'expression « métropole culturelle » fait en effet aujourd'hui figure de label dans un contexte international où la compétition se joue au moins autant sur les dynamiques effectives d'inventivité, de brassage, d'internationalisation etc. que sur l'image de la ville. En prêtant attention au « city branding » dont le terme peut être porteur (Jensen, 2007), je m'appuie sur l'expression systématisée par B. Grésillon comme un outil d'analyse permettant de souligner l'importance de la dimension culturelle du fait métropolitain dans une démarche géographique où la notion ne vient jamais se plaquer sur l'objet, mais invite à en explorer les manifestations dans un contexte particulier.

Paris et Berlin sont considérées comme deux «métropoles culturelles » dont l'affirmation s'est forgée dans le temps long de l'histoire urbaine (Charle, 1999 ; Grésillon, 2002). La dimension historique et culturaliste dont est porteuse l'expression « métropole culturelle » représente ainsi une base fondamentale à la compréhension de l'organisation des activités artistiques. Elle place ces dernières au cœur des problématiques de l'urbain en montrant, dans une perspective historique, leur participation à la définition du statut métropolitain d'une ville. La notion de métropole culturelle est ainsi centrale dans ma réflexion, dans la mise en perspective historique et contextuelle qu'elle permet des activités artistiques. C'est à partir de celle-ci que j'ai pu mettre en évidence plusieurs dimensions qui restent à explorer pour saisir la dimension géographique de la création artistique, et notamment celle de l'internationalisation. Je tenterai ainsi de développer l'un des aspects dont l'importance a été montrée, sans qu'il soit encore fréquemment pris en considération ,c'est-à-dire la dimension réticulaire de la métropole culturelle à travers les échanges qui se tissent dans le domaine de l'art contemporain.

1.2.2 Une hiérarchie inter-urbaine mesurée à partir de l'équipement culturel

La culture apparaît aujourd'hui comme un élément distinctif de la position d'une ville dans un contexte de compétitivité interurbaine accrue. Pour aborder cette dimension, il est le plus souvent fait usage d'indicateurs plus restrictifs que ceux mobilisés pour construire la notion de métropole culturelle, à l'instar des équipements culturels ou des moyens de production des industries culturelles. Ceux-ci apparaissent en effet comme la trace dans l'espace des formes de productions culturelles des sociétés. Ils varient selon ce que les auteurs retiennent comme définition à la fois de la culture et de la production culturelle mais traduisent une visée opératoire de la définition de la culture, qui permet une description de son ancrage géographique dans l'espace urbain (Lucchini, 2002). Lorsque F. Lucchini propose un panorama de l'équipement culturel des villes françaises à la fin des années 1990, elle regroupe un ensemble de données relatives à différents sous-secteurs de la production culturelle et analyse la répartition « [...] des équipements qui relèvent de domaines proprement artistiques, tels la musique, la danse, la littérature, les arts plastiques, le théâtre, le patrimoine muséographique et monumental, ou le cinéma, et des équipements tournés vers des domaines de type socio-culturel, proches d´une culture au quotidien, comme par exemple, les cafés musique, les salles de concert de musiques actuelles, les librairies, les radios... » (Lucchini, 1999). Elle pose, à travers l'étude de ces équipements, la question de l'accès à la consommation culturelle. Les analyses qui se placent du point de vue de la production culturelle se trouvent confrontées à un problème similaire de délimitation du champ des industries culturelles. A.J. Scott, dans son étude du cas parisien, prend ainsi en considération aussi bien « la mode que la maroquinerie, l'édition et la presse, la bijouterie, la parfumerie et les cosmétiques, la production musicale, filmographique, le théâtre, le multimedia ou les services touristiques pour n'en citer que quelques-uns » (Scott, 2000b :568). Un angle d'approche commun réunit pourtant un ensemble aujourd'hui très divers de travaux et d'études relevant de la « littérature grise » : il s'agit en effet, à travers une répartition hétérogène des structures matérielles dans lesquelles s'incarnent les productions culturelles d'une société, de montrer comment la production et la consommation culturelles contribuent à une différenciation et à une hiérarchisation des espaces et notamment des espaces urbains.

Avant même que le terme d'économie culturelle ne connaisse l'essor retentissant des années 2000, la dimension discriminatoire de l'équipement et de la production culturelle avait déjà été mise en avant par des précurseurs tels que P. Bourdieu (1977), E. Castelnuovo et C. Ginzburg (1981) ou F. Benhamou (1996). En France ou en Italie, les villes s'affrontent pour devenir des centres de l'innovation, de l'originalité artistique et culturelle et accéder ainsi à une « domination symbolique » (Castelnuovo et Guinzburg, Op. Cit.). L'évolution historique des centres artistiques italiens que montrent les historiens ou la bataille actuelle pour se voir labelliser « capitale européenne de la culture » traduisent finalement la même logique de compétition symbolique que synthétise F. Lucchini :

> « Tout se déroule comme si on assistait à une émulation entre les villes, analogue à celle qui s'est déroulée au Moyen âge, lorsque chaque cité voulait avoir la plus belle cathédrale. La culture est considérée comme un atout de cohésion sociale et comme un facteur de dynamisme local au travers des retombées économiques que ses activités suscitent. Elle intervient stratégiquement sur la capacité de rayonnement de la ville, et ainsi, sur sa fonction d'attraction. » (Lucchini, 2002:3)

L'auteure met en parallèle la position des villes dans le système urbain français au regard de l'équipement culturel dont elles disposent. Son travail se distingue des études concernant l'économie culturelle en adoptant une perspective particulière, celle des équipements culturels, qui l'inscrit dans la continuité des problématiques développées notamment par P. Bourdieu d'accès à la culture. Il s'agit finalement d'un entre-deux entre une perspective exclusivement orientée vers la consommation culturelle et une perspective qui s'intéresse à la production culturelle dans son ensemble, en ajoutant aux équipements culturels les lieux de productions de l'ensemble plus vaste des industries culturelles (industries de la musique, du cinéma etc.). Alors que la plupart des travaux concernant l'économie culturelle est menée à l'échelle locale ou régionale, l'analyse réalisée à l'échelle du système de villes permet à F. Lucchini de discerner des seuils d'apparition des équipements culturels et de montrer en quoi ceux-ci peuvent être considérés comme des témoins d'une hiérarchisation urbaine qui se joue aussi à travers l'offre culturelle des villes. F. Lucchini résume la relation entre population et équipement culturel urbain que lui a permis de mettre en avant le cas de la distribution française de ces équipements en écrivant :

> « Les grands types de fréquence d'apparition [...] permettent de réattribuer à chaque équipement culturel une spécificité relative à la taille de la population des villes. Les équipements des petites villes sont ceux qui se retrouvent à tous les niveaux urbains [...] Lorsque le seuil d'apparition de l'équipement culturel offre une moins bonne couverture urbaine, il touche davantage les grandes villes, ou bien les villes de portée régionale comme les capitales administratives. Enfin les équipements les plus rares, voire ceux qui ont une apparition sporadique, ne bénéficient qu'aux villes les plus grandes. C'est le cas des galeries d'art, des écoles de cirque ou des théâtres lyriques. » (Op. Cit.: 211)

F. Lucchini met en avant une « différenciation du système des villes par la culture » (Op. Cit.:223) qui montre que les villes françaises les plus importantes bénéficient des équipements les plus nombreux et les plus variés. L'analyse systémique qu'elle propose offre non seulement une contextualisation riche de la situation parisienne dans le paysage français, en tout point dominante lorsqu'on considère l'accès à une offre culturelle importante et variée ; mais aussi un apport théorique quant à la démarche adoptée. Il dans cette thèse s'agit de saisir l'organisation des lieux et des acteurs de l'art contemporain à Paris et à Berlin, mais aussi d'interroger la place de ces deux villes dans un système de villes non seulement national, comme l'a proposé F. Lucchini, mais aussi européen et international. Dans une perspective inverse qui part de la métropole pour comprendre sa place dans un système de lieux, on peut ainsi se demander d'abord en quoi la présence des lieux comme des acteurs de l'art contemporain peut contribuer à un profil culturel particulier des deux villes, ensuite dans quelle mesure l'art contemporain et ses réseaux contribuent à affirmer la position de Paris et de Berlin dans le système des villes européennes (Cattan et al., 1999) et enfin à quelle mise en réseau des villes et des lieux les réseaux artistiques contribuent à différentes échelles.

La dimension culturelle apparaît comme élément central de compréhension des dynamiques urbaines, qu'elle soit considérée dans le cadre comme un outil de compréhension des dynamiques métropolitaines, du rayonnement que sous-tend l'affirmation comme métropole culturelle, ou qu'elle soit considérée comme un facteur de différenciation des villes entre elles dans un système urbain particulier. La culture et ses politiques, qui sont aujourd'hui au centre d'un nombre croissant de travaux, contribuent non seulement à l'affirmation de la position relative d'une ville, mais aussi à une organisation des espaces de la ville qui évoluent dans le temps. La culture, lorsqu'elle est placée au

centre des problématiques urbaines, peut ainsi être utilisée comme un révélateur des enjeux de l'identification des espaces urbains

1.3 La culture comme révélateur des temps de la ville

Lieux, quartiers, parcours urbains acquièrent une dimension particulière lors des événements culturels. En cela, et pour reprendre la proposition de P. Chaudoir, la culture apparaît comme un prisme de lecture nous apportant des connaissances sur l'espace et sur les sociétés urbaines, et notamment sur les temporalités qui caractérisent la ville vécue et représentée (Chaudoir, 2006). Les lieux culturels, qu'il s'agisse de lieux institutionnels comme un musée ou un théâtre, de lieux « off » comme un squat artistique (Vivant, 2006) ou d'enclaves festivalières temporairement dédiées à des manifestations culturelles, inscrivent dans l'espace de manière particulièrement aiguë une dialectique entre le temps long de l'histoire et le temps court de l'événement, entre l'éphémère et le durable, voire l'éternel (à l'image de Rome, la « ville éternelle »).

1.3.1 Les temps du patrimoine

Le temps long de l'histoire joue tout d'abord un rôle déterminant pour comprendre la nature, la diversité et l'organisation spatiale des lieux et des acteurs qui composent la géographie du fait culturel dans une ville. La perspective historique permet en premier lieu de comprendre les dynamiques qui ont contribué et contribuent à structurer le paysage culturel d'une ville ; c'est ce qu'a notamment démontré B. Grésillon à travers un développement sur la construction historique du rôle de Berlin comme « métropole culturelle » (2002). Le géographe a ainsi mobilisé les outils de l'histoire culturelle pour tracer les contours d'une géographie du fait culturel qui tienne compte des héritages et des contextes historiques. Cet angle d'approche apparaît indispensable pour mettre en perspective l'organisation spatiale de l'art contemporain. Si l'histoire des lieux de l'art contemporain est relativement récente, elle s'inscrit en effet dans la lignée de l'histoire culturelle des métropoles parisienne et berlinoise qui constituent mes terrains d'étude (Charle, 1999, 2004; Grésillon, 2002).
L'histoire peut en second lieu se donner à voir à travers des lieux culturels témoins de la stratification plus ou moins ancienne de l'histoire des sociétés, désignés comme patrimoine culturel. Si l'on considère la culture comme un révélateur des us et des valeurs des sociétés contemporaines ou anciennes, les lieux de culture apparaissent eux-mêmes comme des éléments de sédimentation et de compréhension des sociétés, autant de témoins d'époques diverses toutes présentes en un même paysage urbain « comprimant » le temps (Djament-Tran, 2010). La dimension patrimoniale témoigne d'une valorisation et de temporalités propres à l'intégration d'un lieu ou de tout autre objet dans l'héritage d'un groupe social. Le patrimoine culturel apparaît dans ce sens peut-être comme l'une des manifestations les plus évidentes de la reconnaissance d'un lieu ou d'un événement comme élément de la culture et de l'histoire d'un groupe social. Le lieu de culture devenu patrimonial s'inscrit dans une logique de transmission qui touche, ainsi que l'écrit G. Di Méo, « aux mythes fondateurs de toute entité sociale inscrite dans une certaine durée » et acquiert par cette reconnaissance « un caractère de permanence et d'éternité » et une certaine « forme d'intemporalité » (Di Méo, 2007:2). Dans la continuité des interrogations que soulèvent le géographe concernant les raisons de la patrimonialisation et la remise en question du caractère presque sanctifié du patrimoine , on peut

poser la question, quant aux lieux urbain de l'art contemporain qui sont désormais intégrés au patrimoine d'une ville comme Berlin ou Paris (la Hamburger Bahnhof ou le Palais de Tokyo à Paris), des motifs de leur reconnaissance comme patrimoine mais aussi des valeurs qui sous-tendent cette dernière. La patrimonialisation des lieux, des événements ou des œuvres d'art marque en effet une légitimation dont le corollaire est l'imposition à un moment donné, des normes et des valeurs d'un groupe. Cette dialectique entre légitimation et imposition invite à s'interroger sur les enjeux de la production mémorielle dont relève le patrimonialisation et qui témoigne de l'appropriation des espaces par une société (Veschambre, 2008). En d'autres termes :

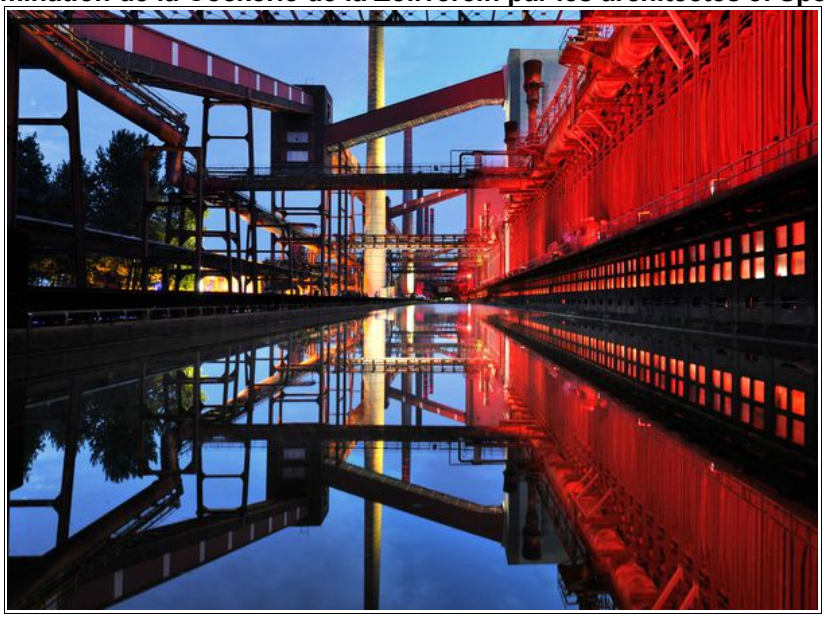
> « Classique, moderne ou postmoderne, le patrimoine n'est-il pas instrumentalisé par les groupes dominants pour asseoir leur pouvoir et leur hégémonie sur la société ? Ses processus de création ne visent-ils pas à atteindre cet objectif ? » (Di Méo, Op. Cit.:8)

La patrimonialisation, malgré l'essentialisation qu'elle tend à générer dans les mémoires collectives et l'étendue croissante de ses domaines de signification, n'en demeure pas moins un processus qui a lieu dans un temps et un lieu donné, avec des acteurs donnés (Gravari-Barbas et Veschambre, 2005; Di Méo, 1994). C'est ce processus que l'on peut observer à l'œuvre avec la valorisation patrimoniale de certains lieux et œuvres de l'art contemporain. Elle peut prendre différentes formes, comme une installation dans l'espace public, une exposition dans un grand musée, l'intégration d'une collection publique etc. (Guinard, 2010; Lewitzksy, 2003; Moulin et Quemin, 1993). Encore plus que dans le cas de lieux ou d'œuvres d'époques révolues, la patrimonialisation contemporaine met en évidence les processus de formation de la culture légitime et sa réification en hauts lieux culturels. La reconnaissance patrimoniale dont font l'objet les lieux de l'art contemporain aux côtés de nombreux autres lieux culturels marque ainsi l'espace, et en particulier l'espace urbain, en lui offrant une qualité et une portée symbolique, mais aussi en mettant à jour des processus d'appropriation et de normalisation des espaces.

La patrimonialisation de nombreuses friches industrielles transformées en friches culturelles du fait de l'intervention artistique figure parmi les exemples emblématiques du rôle de la patrimonialisation dans la transformation des espaces. De la friche de la Belle de mai à Marseille au Flon de Lausanne en passant par Mylos à Thessalonique, les friches industrielles devenue friches culturelles ne manquent pas (Andres et Grésillon, 2011; Gravari-Barbas, 2010). Toutes ne font pas l'objet d'action de patrimonalisation, ou seulement en partie comme à la Belle de mai. Dans le cas des friches cette étape apparaît comme la résultante d'un processus où le lieu s'inscrit dans des temporalités plurielles. L. Andres a montré que l'une des caractéristiques de ce type de lieu particulier est de s'inscrire dans un « temps de veille » de l'espace urbain indispensable à la mutation des territoires, où des « acteurs transitoires » viennent se réapproprier les lieux et ouvrir la voie à des transformations et des aménagements plus encadrés et pérennes (Andres, 2006, 2010). Les friches culturelles font montre de trajectoires diverses et font parfois l'objet d'une patrimonialisation, comme dans le cas de la Zollverein, dans la Ruhr, classée patrimoine mondial de l'Unesco (figure 1.1). Les friches culturelles contribuent toutefois à la transformations des temporalités des lieux au-delà de la seule patrimonialisation, en introduisant des rythmes nouveaux par rapport aux anciens rythmes des activités industrielles comme par rapport aux rythmes des espaces environnants (Andres, 2006). La transformation des rythmes urbains que l'on observe dans le cas des friches industrielles réinvesties, et en particulier dans les friches culturelles, déborde les temps de la patrimonialisation, à l'instar des

transformations des rythmes urbains qu'introduisent les activités culturelles dans d'autres lieux.

Figure 1.1 : Illumination de la Cockerie de la Zollverein par les architectes J. Speirs et M. Major



Crédit: F. Vinken, Source : Fondation Zollverein

1.3.2 Tourisme et événementiel culturel : vecteurs d'usages temporaires des lieux

Les lieux culturels s'inscrivent ensuite dans des logiques d'occupation temporaire des espaces à travers, d'une part, l'importance du tourisme culturel et l'importance, d'autre part, de la dimension événementielle dans les manifestations culturelles.

Les lieux et les événements culturels jouent tout d'abord un rôle important dans l'attractivité touristique des villes. La fréquentation des lieux culturels est une des composantes incontestée du tourisme culturel[7] (Lazzarotti, 2010). Elle recouvre pourtant des réalités aussi différentes que la fréquentation d'un lieu culturel reconnu et pérenne comme un musée à la transformation, le temps d'un festival, d'un centre-ville ou d'un parc en haut-lieu culturel, comme c'est le cas du centre d'Angoulême pendant le Festival de la bande dessinée (Gravari-Barbas et Veschambre, 2005). Reconnu comme un des moteurs du tourisme urbain (Vivant, 2006), le tourisme culturel introduit, comme toute pratique touristique, des usages temporaires des espaces et un agencement propice à l'accueil des visiteurs, en termes purement fonctionnels comme au regard d'une politique de l'image (marketing urbain) prenant en considération l'imaginaire lié aux lieux (Amirou, 2000; Urbain, 1991, 2010). Le tourisme culturel apparaît dans ce sens comme un puissant vecteur de qualification des lieux et génère des retombées, si ce n'est économiques[8], du moins en termes d'image et d'attractivité de portions d'espaces urbains.

La dimension touristique plus ou moins développée et spécialisée des lieux d'art contemporain que j'étudie est ainsi considérée comme un des éléments importants de la qualification de ces espaces

7 Il recouvre également d'autres dimensions plus difficile à saisir comme la fréquentation de quartiers dits « ethniques » . Certains auteurs comme O. Lazzarotti (2010) arguent que toute pratique touristique peut à la limite être considérée comme tourisme culturel, dans la mesure où le tourisme est en lui-même la recherche d'une extra-quotidienneté, l'expérience d'une autre culture, prise au sens large.

8 Un des paradoxes du tourisme culturel relevé par R. Amirou (2000) réside dans le contraste entre la forte attractivité des lieux lors des manifestations culturelles et le fait que celles-ci soient fréquemment déficitaires et bénéficient de subventions publiques importantes.

culturels particuliers. Les lieux de l'art contemporain contribuent-ils, comme cela a pu être montré pour d'autre lieux culturels et touristiques, à la production d'espaces urbains génériques (Gravari-Barbas, 2006) ? Font-ils partie de ce que D. Judd définit comme des « bulles touristiques » (1999) ? Enclaves touristiques de l'espace urbain déconnectées des espaces environnant, celles-ci fonctionneraient selon les mêmes modalités d'identification : par le biais d'un projet architectural phare (le musée Guggenheim à Bilbao, le philharmonique de l'Elbe à Hambourg etc.), en développant des fonctions essentiellement culturelles et commerciales, et par le biais d'un urbanisme moderne et aseptisé qui s'accompagne souvent de la requalification d'un quartier ancien (Vivant, 2006). Les lieux de l'art contemporain contribuent-ils au contraire à la diversité du paysage culturel urbain ? Alors que la dimension globale de l'art contemporain est souvent perçue comme un facteur d'uniformisation des lieux et des pratiques, il me semble indispensable de tenir compte de la diversité intrinsèque des lieux comme des contextes spécifiques dans lesquels ils s'inscrivent. En abordant un type de lieux culturels en particulier, je prends le parti d'analyser en détail une des composantes du paysage culturel des villes et d'en questionner la spécificité en terme de localisation, de temporalité, d'attractivité. Trop souvent limités aux lieux les plus institutionnalisés comme la galerie ou le musée, les lieux d'art contemporain sont en particulier, dans leur diversité, de l'atelier à l'espace public, des lieux propices à l'interrogation des dialectiques entre singularisation et globalisation des espaces et des pratiques.

Les lieux culturels sont par ailleurs très étroitement liés aux temporalités événementielles de l'extraordinaire et de la fête qui contribuent à la variété des temporalités urbaines et à l'animation des espaces urbains. Les temporalités quotidiennes, hebdomadaires, saisonnières infléchissent fortement les dynamiques des espaces et la morphologie fonctionnelle de la ville varie selon qu'on la considère en pleine nuit ou aux heures de départ ou de sortie du travail, un samedi soir d'été ou un jour de semaine en hiver (Gwiazdinski, 2003, 2005; Tabaka, 2009). La « ville 24h sur 24 », ainsi que la nomme L. Gwiadinski (2003), est à géométrie variable et dans ces temporalités changeantes, les temporalités événementielles jouent un rôle de plus en plus important dans l'attractivité des villes et dans la définition de politiques urbaines destinées à créer l'événement permanent, à faire de la ville un territoire de l'extra-ordinaire perpétuel. La « ville événementielle » tend à devenir non plus seulement un des visages de la ville, mais un modèle de gestion et de développement urbain à part entière ainsi que l'écrit P. Chaudoir :

> « Le terme de ville événementielle pourrait désigner alors la manière dont les villes tendent à se positionner, sans intermédiaire, comme porteuses d'un projet urbain spécifique et actrices dans une concurrence inter-métropolitaine. Les formes que prennent ces positionnements sont variées mais s'organisent le plus souvent autour de la réalisation de grands événements sportifs, politiques, artistiques et culturels à vocation internationale mais aussi dans la promotion d'une image globale. » (2007 : 2)

Les projets culturels, ainsi que l'indiquent l'auteur, contribuent au développement de la ville événementielle. Cela s'explique d'une part du fait que le fonctionnement événementiel participe des logiques mêmes de l'expression culturelle, que l'on en considère des formes élitistes – un festival de musique savante – ou des formes les plus populaires – un carnaval. D'autre part, la participation des projets culturels à l'émergence d'une ville événementielle s'inscrit dans une évolution de la place de la culture dans nos sociétés et du rôle économique qui lui est accordé. Alors que l'on se trouve aujourd'hui dans des sociétés où les loisirs occupent un temps considérable dans la vie des individus,

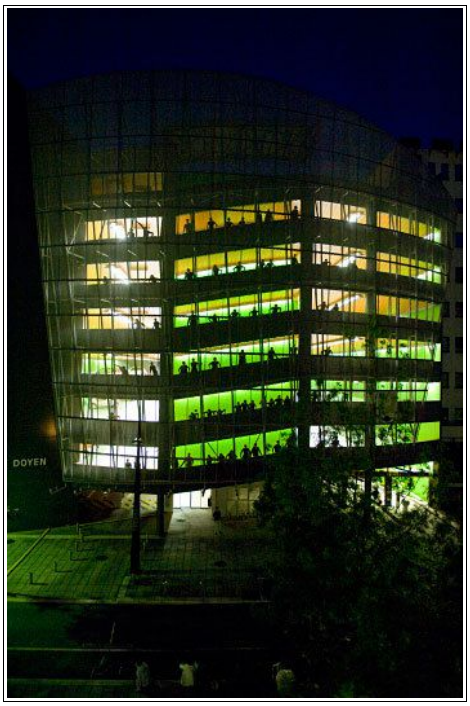
qui tend à dépasser le temps de travail (Viard, 2002), les activités culturelles gagnent en importance et la consommation culturelle augmente avec celle du temps libre (Donnat et Tolila, 2003). La marchandisation de la culture dans les économies post-industrielles contribue en outre à faire du secteur culturel un secteur clé du développement urbain. Les événements culturels, les fêtes et les festivals tendent ainsi à n'être plus considérés que comme des activités payantes, dépendantes d'une offre et intégrées à une économie symbolique des biens et des services (Saez, 2002) Cette imbrication étroite des sphères marchande et culturelle se lit dans l'interpénétration des règles régissant consommation, loisir et culture. L'événementiel et l'extraordinaire font vendre et deviennent la norme d'une ville générique de plus en plus tournée vers la consommation hédoniste, à l'image des « Festival Market Places »[9] (Gravari-Barbas, 1998). Au final, cette festivalisation croissante des espaces urbains, leur événementialisation porte le risque d'une disparition même de l'événement, en annulant la rupture caractéristique de celui-ci par sa répétition et sa banalisation. Si l'événement, ne crée plus tellement la surprise dans des lieux tels que les Festival Market Places ou les quartiers récréatifs où il est devenu la norme, il reste une des composantes majeures de l'animation voire de la transformation des espaces urbains. Les événements culturels contribuent dans ce sens à une modification autant physique que symbolique des espaces qu'ils investissent.

Les modalités des transformations urbaines liées aux événements culturels varient bien évidemment selon la nature même des événements. Un événement d'une envergure telle que la fête des Lumières à Lyon ou la Nuit Blanche à Paris, qui durent depuis plus de dix ans et investissent les espaces centraux n'a par exemple pas la même visibilité qu'un événement de plus petite envergure, comme une performance dansée qui investit un parking le temps d'une soirée (figure 1.2).

L'importance des événements culturels dans l'espace urbain varie d'abord en termes d'aménagement urbain et d'équipement. On imagine aisément que de grandes foires telle que la foire d'Art Basel, plus importante foire d'art contemporain au monde, requiert des équipements qui soient adaptés à leur envergure. L'aménagement urbain de la ville événementielle dépasse cependant les seuls lieux traditionnellement consacrés à la culture, « lieux de la mémoire, de la création et de la diffusion », et concerne l'espace urbain de manière plus globale : ainsi que l'écrit J.P Augustin, «c'est la ville tout entière qui devient équipement.» (cité par Garat, 2005 : 274). Les enjeux de leur pérennisation varient selon les acteurs qui portent ces projets. Analyser ces dimensions complexes requiert de se plonger dans la réalité empirique du terrain comme le montrent des travaux tels que ceux de M. Gravari Barbas, V. Veschambre (2005), S. Jacquot (2007) ou encore L. Andres (2008, 2010) et B. Grésillon (2002, 2010). Les ressorts politiques, économiques et culturels de l'émergence de lieux culturels plus ou moins éphémères et de pérennisation des dynamiques initiées par des manifestations temporaires dépendent en effet étroitement de l'inscription territoriale de ces événements.

9 « La Festival Market Place (FMP) est un lieu de chalandise sophistiqué pour le large public. Plus précisément, ce terme est utilisé pour désigner un ensemble de boutiques spécialisées (artisanat, curiosités, magasins « ethniques ») et de restauration rapide (autre que les fast-food classiques), de petite taille, non franchisées, réunies dans un ou plusieurs bâtiments. » (Gravari-barbas, 1998 : 262-263). L'auteure cite l'exemple du Quincy Market, à Boston. Bercy Village à Paris ou les Potsdamer Arkaden à Berlin répondent à ces mêmes logiques.

Figure 1.2 :CongloméraT, performance dansée le 21 avril 2011, Parking le Doyen, Grenoble.



Création : Collectif Coin et Manuel Chabanis. Crédit et source : I. Ginzburg

Les enjeux économiques et politiques liés à une festivalisation de la ville à laquelle participent les événements culturels ont jusqu'ici principalement été abordés à partir des lieux et des événements qui bénéficient d'une reconnaissance institutionnelle. Cette perspective peut être complétée en abordant le rôle particulier des événements culturels « off », c'est à dire non institutionnalisés et définis en opposition et en interaction avec la culture « in » officielle et établie (Grésillon, 2002; Vivant, 2006). Comme le montre E. Vivant, ceux-ci s'inscrivent dans une tension entre résistance et instrumentalisation : résistance face à un ordre établi et à une conception si ce n'est uniforme, du moins lissée, des interventions artistiques et culturelles dans l'espace urbain et instrumentalisation dans le sens d'une utilisation des lieux et des événements du « off » par les acteurs publics ou privés dans des stratégie de (re)valorisation urbaine (Vivant, 2010). Les enjeux liés à ces lieux culturels « off » et aux événements qui y sont organisés sont ceux de la possibilité d'une altérité au sein de villes dont les stratégies et les espaces touristiques et événementiels tendent à s'uniformiser. Les événements culturels « off » comme le « Off » du Festival d'Avignon ou un concert de musique punk par exemple, apparaissent, malgré les récupérations dont ils peuvent faire l'objet, comme les lieux de l'émergence de l'imprévu et de l'invention de nouvelles pratiques, des lieux de sérendipité comme les qualifie E. Vivant (2010).

Par le biais du détournement des usages ils contribuent à la réappropriation des espaces, à l'investissement d'interstices qui n'auraient pas été visibles autrement, et à faire émerger de nouveaux lieux culturels dans l'espace urbain (Ardenne, 2002; Gravari-Barbas et Violier, 2003; Le Strat, 1998). Ces lieux culturels « off » fonctionnent à des rythmes en partie différents des lieux culturels institutionnalisés. Lorsqu'ils sont dans une position de résistance, les événements organisés peuvent être volontairement minorés ou dissimulés afin de ne pas attirer l'attention et d'assurer la pérennité du lieu. Dans ce cas, l'événement ne s'assortit pas d'une logique de médiatisation maximum, mais au contraire d'une logique sélective qui conduit à l'exclusion de certains publics au

sein de ces lieux. Ce type de pratiques est particulièrement répandu dans les milieux alternatifs les plus contestataires comme le mouvement punk ou antifasciste. Sans être à la base du fonctionnement de champs tels que celui de l'art contemporain, la dissimulation et la sélectivité font également partie des pratiques qui contribuent à tracer les limites et à marquer l'appropriation d'espaces culturels identifiés comme appartenant à ce champ. Le principe des listes de diffusion d'informations relatives aux performances permet par exemple un partage sélectif de l'information qui repose sur l'interconnaissance. La géographie culturelle d'une ville, au sens où l'entend B. Grésillon (2002, 2008), varie ainsi fortement au gré des temporalités des différents champs de la production culturelle.

Elle est enfin largement tributaire des représentations véhiculées autour des événements culturels. Ceux-ci, qu'il s'agisse de concerts, carnavals, festivals, spectacles ou performance, ont en commun de proposer un regard autre sur les lieux et de transformer temporairement le paysage urbain. Cette transformation paysagère est corollaire d'une modification des perceptions. Au-delà de la transformation physique des lieux, l'événement culturel qui investit l'espace urbain désigne des espaces de représentation, de projection d'une réalité ou d'un imaginaire dans des lieux. Les lieux dédiés au spectacle ou à l'exposition véhiculent en effet une image particulière de la société et de ses espaces, comme c'est le cas des arts de la rue lorsqu'ils investissent l'espace public (Chaudoir, 1997). Au moment où il a lieu, il est l'occasion de projeter la représentation d'une société ou d'un groupe uni dans le temps éphémère de la fête (Di Méo, 2001, 2005; Garat, 2005). L'événement culturel s'inscrit ensuite dans une continuité de représentations sociales et spatiales. L'événement ne dit pas, en somme, uniquement une transformation éphémère et vite oubliée, mais rapporte à des représentations ancrées dans les mémoires collectives, à un rapport au temps de la ville. L'événement est un point de rupture, puisqu'il est un moment paroxysmique au regard de l'action menée, mais il s'inscrit dans la continuité de représentations qui l'ont précédées pour qu'il soit possible et qui lui survivent et peuvent contribuer à infléchir l'image de tel ou tel lieu (Crozat et Fournier, 2005). Les représentions sociales et spatiales jouent donc un rôle capital pour comprendre les articulations entre les différentes temporalités des lieux culturels, des espaces urbains et des sociétés.

Les temps de la culture sont en définitive indissociables des temps de la ville, du temps long de l'histoire urbaine comme de la variabilité des temporalités saisonnières qui rythment la ville contemporaine. Ce développement sur les temporalités des lieux et des événements culturels nous a montré que ces derniers ne peuvent être considérés indépendamment du contexte urbain qu'ils contribuent à produire. Les temporalités patrimoniales et événementielles qui revêtent une importance particulière dans les rythmes des lieux culturels contribuent cependant à la singularité de lieux qui cristallisent des moments des sociétés, et des sociétés urbaines en particulier.

Ces perspectives nous ont permis de mettre en avant le fait que la culture constitue un prisme de lecture de l'urbain qui met en lumière des hiérarchies, des dynamiques, des espaces qualifiés de manière forte par différentes formes d'expression culturelle que l'on peut rencontrer dans les villes. Identifiée comme objet de recherche et prisme d'analyse, la culture nous livre des connaissances sur la ville en permettant d'aborder les différentes dimensions constitutives de l'urbain et en portant une

attention toute particulière à la dimension symbolique et aux temporalités propres à la production culturelle. Observer la ville à l'aune de la culture revêt par ailleurs une dimension économique d'autant plus importante que les produits culturels des sociétés ont de plus en plus tendance à être intégrés à l'économie de marché. Si les perspectives analysées jusqu'ici ont permis de montrer l'intérêt de placer la culture au centre de problématiques urbaines, la section qui suit aborde en détail une dimension jusqu'à maintenant évoquée en filigrane, celle de l'économie culturelle et de la spécificité des organisations spatiales auxquelles elle donne lieu dans les métropoles.

2 Les espaces urbains de la production culturelle

La composante symbolique de la production culturelle est aujourd'hui présente dans un grand nombre de biens de consommation, et utilisée comme un moyen de distinction des différents produits. Cette utilisation de la dimension symbolique à des fins commerciales est aussi présente dans la production d'espaces où consommation et loisirs sont associés (les Festival Market Places, les parcs d'attraction, les espaces commerciaux des centres-villes etc.). L'évolution du rôle accordé aux arts et à la culture et la marchandisation croissante de cette dernière sont liés au développement de l'économie culturelle, qui marque les espaces urbains.

2.1 Définir l'économie culturelle

La distinction fondamentale entre économie et culture qui veut que, pour conserver ses vertus humanistes, la culture doit se tenir à l'égard d'un système marchand qui les pervertisse (selon la conception notamment de l'École de Francfort (Adorno et Horkheimer, 1974); est en partie abolie par la collusion toujours croissante entre économie de marché et culture (Scott et Leriche, 2005). La marchandisation croissante des biens et des services culturels a conduit non seulement à la définition de l'économie culturelle, mais aussi à l'érection d'un véritable modèle économique qui structure les espaces. L'expression « économie culturelle » est au départ utilisée par T. Adorno et M. Horkheimer dans le but polémique de dénoncer les dangers d'une production industrielle des biens culturels qui peut conduire à l'instrumentalisation de la culture des sociétés et notamment de la culture de masse. L'expression est aujourd'hui consacrée et désigne l'ensemble de la production industrielle de biens culturels et symboliques.

Définir l'économie culturelle est un premier pas indispensable pour comprendre les implications aussi bien économiques, sociales, que géographiques de ce secteur en particulier. On pourrait initier cette entrée dans l'économie culturelle en reprenant la formule de X. Greffe : « l'économie culturelle est-elle particulière ? » (2010). Elle pose d'emblée la culture comme un secteur économique, et invite à s'interroger sur la particularité de la dimension économique de ce secteur. Selon X. Greffe, les économistes ont tendance à rechigner à reconnaître des qualités distinctives à un secteur d'activités, pour au contraire insister sur la dimension économique comme point commun à toute activité humaine. En cela, la culture ne se distingue pas d'autres activités et comporte comme elles une dimension économique qui a trait à la production et aux échanges. De nombreux auteurs, depuis les fondements de la science économique, relèvent pourtant certaines particularités dans l'organisation

de cette production et de ces échanges. Passant en revue les conceptions d 'A. Smith à J. Schumpeter en passant par J.M. Keynes ou K. Marx, X. Greffe revient sur le constat de la particularité des biens culturels tels qu'il sont considérés par les économistes :

> « Il a donc toujours existé des regards économiques sur les activités artistiques et culturelles, regards partiels et soulignant des singularités plus qu'offrant une interprétation d'ensemble et opératoire du secteur. » (Greffe, 2010)

Les enjeux de l'économie culturelle sont par la suite abordés dans un grand nombre de disciplines des sciences économiques et sociales, grâce aux précurseurs des années 1960 (Adorno et Horkheimer, 1974; Baumol et Bowen, 1966, cités par Greffe, 2010). Avant d'aborder la définition de l'économie culturelle en elle-même, il convient de s'interroger sur la nature particulière des biens culturels.

2.1.1 Des biens culturels...

Consommation et production culturelle obéissent à des règles dictées par la nature même des biens et des services qui sont au cœur des échanges. En effet, les biens culturels ne se laissent pas réduire à des biens dont l'utilité constitue la valeur première. Il s'agit de biens matériels ou immatériels – un livre, l'enregistrement numérique d'un concert, un spectacle de danse etc. – qui comportent une dimension symbolique importante dont la valeur ressort davantage de la valeur d'échange que de la valeur d'usage. Cette composante symbolique des biens culturels a été étudiée de manière détaillée par P. Bourdieu, qui insiste sur le pouvoir distinctif qui leur est accordé par les individus, en fonction de ce qu'il a lui même appelé le « capital culturel » de ces derniers (Bourdieu, 1979a, 1994). Le capital culturel, défini comme l'ensemble des ressources culturelles dont dispose un individu, a des propriétés particulières, dont celui de s'incarner dans les biens culturels ainsi que l'écrit le sociologue :

> « Le capital culturel peut exister sous trois formes : *à l'état incorporé* est-à-dire sous la forme de dispositions durables de organisme, *à l'**état objectivé*** **sous la forme de biens culturels tableaux, livres, dictionnaires, instruments, machines, qui sont la trace ou la réalisation de théories ou de critiques de ces théories, de problématiques etc** et enfin à l'*état institutionnalisé* forme d'objectivation qu'il faut mettre à part parce que comme on le voit avec le titre scolaire, elle confère au capital culturel qu'elle est censée garantir des propriétés tout fait originales » (1979 : 3) (mise en gras par l'auteure).

La définition qu'il propose des biens culturels fait le lien entre le « capital culturel », la culture des individus, au sens large du terme, et son incarnation dans des biens ayant une valeur d'échange. L'auteur montre l'enjeu particulier que portent les biens culturels, puisqu'ils ne nécessitent pas seulement la détention d'un capital économique suffisant à leur obtention, mais aussi le savoir nécessaire à l'interprétation, à l'utilisation, à la consommation d'une œuvre littéraire, au fonctionnement d'une machine etc., nécessaire à l'appropriation symbolique de ce type de bien.

La particularité des biens culturels réside dans les caractéristiques des conditions de formation de la demande et de l'appropriation, analysée de manière approfondie avec le développement de l'économie culturelle. Malgré leur diversité, ils partagent ainsi des caractéristiques majeures qui contribuent à les distinguer d'autres types de biens. Ils comportent d'abord une dimension intangible importante du fait de leur portée symbolique, apparaissent ensuite comme des biens d'expérience,

c'est à dire des biens dont l'intérêt n'est compris qu'une fois qu'ils sont consommés, et nécessitent enfin, du côté du producteur, des stratégies de réduction des risques adaptées à la nature particulière des produits[10] (Greffe et Simonnet, 2008 : 338-339).

Expérience et intangibilité conduisent, selon X. Greffe et V. Simonnet, « les entreprises culturelles à devoir changer très vite de production, de fonctions de production et par conséquent de mobilisation de compétences spécifiques. » (Op. Cit. : 330). Les caractéristiques même des produits culturels induisent ainsi un mouvement perpétuel de remplacement, d'invention, où la créativité joue un rôle important.

La particularité des biens culturels par rapport à d'autres types de biens se double d'une seconde distinction entre les produits de l'économie culturelle, qui induit des modalités de production et d'accès différentes. Il existe une multitude de classifications des différents produits culturels, des produits dont la composante est essentiellement artistique et symbolique comme une peinture abstraite à ceux dont le contenu symbolique représente une part plus réduite, à l'instar d'un fromage AOC considéré comme produit patrimonial (Delfosse, 1998). Une des distinctions les plus intéressantes pour les géographes est celle que proposent F. Leriche et A.J. Scott entre produits culturels mobiles ou immobiles. En fonction de la mobilité des produits culturels, l'organisation géographique de leur production et de leur diffusion varie. Les produits mobiles sont définis comme les produits exportables. Selon les auteurs,

> « le produit final est fabriqué dans un appareil productif dont les racines pénètrent souvent très profondément dans l'économie et la société locales. Le produit est alors exporté vers les marchés domestiques et étrangers. Les cas de Hollywood pour les films, de Nashville pour la musique, ou de Paris pour la mode peuvent être cités parmi d'autres. » (Leriche et Scott : 210, 2005)

Ces produits mobiles, ancrés localement dans le processus de fabrication et distribués à l'échelle globale, contribuent à la mondialisation de la culture à travers les capacités d'étendre des réseaux de diffusion et de transporter ailleurs des productions culturelles localement situées. Les œuvres d'art contemporain que l'on peut voir à Paris et à Berlin font partie, pour la plupart, des produits culturels mobiles, qui circulent de l'atelier de l'artiste où elles sont produites, aux différents lieux d'exposition. D'autres produits culturels sont au contraire immobiles. Les auteurs les définissent comme :

> « des lieux de toutes tailles et desservant des marchés plus ou moins étendus où le produit final fait partie intégrale du lieu. L'acheteur doit alors se déplacer afin de satisfaire sa demande. Il s'agit non seulement de centres touristiques, mais aussi de centres de congrès, de festivals, ou de culte. » (Op. Cit. : 210).

L'ancrage local y est beaucoup plus important dans la mesure où il fonde le produit culturel. Un monument emblématique comme la Tour Eiffel, qui fait partie du patrimoine culturel parisien, ne se laisse par exemple pas aisément déplacer. Un secteur particulier de l'économie culturelle comme celui des arts plastiques peut comprendre à la fois des produits mobiles comme certaines œuvres, où les services d'un commissaire d'exposition, et des produits immobiles, comme le musée qui parfois devient une œuvre à lui tout seul – on pense notamment au Musée Guggenheim de Bilbao qui a fait

10 X. Greffe en cite deux principales:la labelisation, qui consiste à garantir au consommateur la qualité du produit et sa valeur symbolique, stratégie que l'on retrouve autant dans la consommation de vin que la production musicale ; et la mutualisation des pertes possibles via le mécénat par exemple, les avances sur recette etc... Toutes ces stratégies font l'objet de nombreux ouvrages concernant l'économie culturelle et ses différents secteurs (Benhamou, 1996; Greffe et Simonnet, 2008; Leriche et al., 2008)

couler tant d'encre (Gravari-Barbas, 1998; Younès et Mangematin, 2000) – ou bien une performance unique réalisée lors d'un festival comme la Nuit Blanche à Paris. C'est sur cet ancrage local de la production culturelle et la tension avec une mondialisation à laquelle on reproche beaucoup d'être source d'uniformisation qu'insistent F. Leriche et A.J. Scott. Ils font ainsi remarquer que :

> « même si la culture mondiale est en train de devenir de plus en plus commercialisée, elle est aussi en train de devenir plus éclectique, plus cosmopolite, et, bien sûr, plus variée en ce qui concerne les lieux et les pays où elle est fabriquée. » (Op. Cit.:218-219).

Les productions culturelles, géographiquement situées et diffusées par le biais de réseaux aux géométries variables font partie des objets qui laissent voir les tensions entre local et global, les liens privilégiés entre certains lieux, les hiérarchies spatiales dont la mondialisation est le théâtre. La définition des biens culturels que l'on vient d'aborder nous permet de poursuivre par celle de l'économie culturelle.

2.1.2 ...à l'économie culturelle

La variété des biens culturels et des modes de production qui en découlent conduit à considérer l'économie culturelle comme une branche de l'économie à part entière, distincte d'autres branches. A.J. Scott définit cette dernière à partir de l'exploitation économique de la dimension esthétique et symbolique (Scott, 1997). La diversité des secteurs qu'elle regroupe est soulignée par l'auteur lorsqu'il écrit avec F. Leriche:

> « Brouillant les frontières entre service et industrie, l'économie culturelle peut être définie de manière générale comme un ensemble d'activités diverses tournées vers l'exploitation marchande de la création esthétique et sémiotique. Cet ensemble compte deux grands types de secteurs, c'est-à-dire (a) dans la sphère des services, des activités focalisées sur le divertissement, l'information, ou l'éducation (par exemple le cinéma et la télévision, l'enregistrement musical, la presse écrite, la publicité, ou encore les musées, les activités de théâtre, danse, chant, etc.) et (b) dans la sphère industrielle, des activités débouchant sur la production de biens par lesquels les consommateurs peuvent construire et afficher leur identité sociale (vêtements, joaillerie, jouets, produits gastronomiques, etc.). » (2005: 208-209)

Production et consommation de produits culturels s'inscrivent de longue date dans une économie des échanges qui leur est propre (pour un aperçu de l'histoire des théories économiques des biens culturels voir : (Benhamou, 1996; Greffe, 2010). Une importance sans précédent lui est toutefois accordée aujourd'hui, qui tient à l'évolution des modes de production et de consommation dans un contexte économique post-fordiste et, de manière plus générale, aux transformations économiques, sociales, philosophiques, qu'ont connues les sociétés industrielles depuis la fin des années 1960 (Bell, 1976; Krätke, 2011; Lash et Urry, 1994; Leriche et al., 2008).

Parallèlement à l'essor d'une société de consommation mettant en son centre l'individu et ses désirs, les modes de production ont évolué afin d'intégrer des composantes symboliques toujours plus fortes dans des produits de consommation dont l'usage relève autant de la fonction première qui leur est attribuée (protéger des intempéries, pour un vêtement de pluie, par exemple) que de la capacité à affirmer certains choix individuels en matière de modes de consommation, de goût esthétique etc. qui permet à l'individu d'affirmer sa singularité (couleur, forme, griffe du même vêtement de pluie). L'économie du signe, ainsi que l'a nommée J. Baudrillard (Baudrillard, 1972) accorde une valeur au

moins aussi importante à la portée symbolique des objets, des écrits, des paroles, des images etc. qu'à leur usage premier. L'importance de la valeur symbolique qui joue un rôle dans la distinction des individus et des espaces entre eux (Bourdieu, 1979b) acquiert une valeur marchande croissante avec les transformations du capitalisme. L'extension internationale et la dématérialisation des échanges sont, pour des auteurs comme S. Lash et J. Urry, les deux composantes principales de ces transformations qui résultent et imputent des évolutions de sociétés de plus en plus en plus mobiles et individualistes. La consommation y apparaît plus que jamais comme un acte d'affirmation identitaire, dans lequel les dimensions esthétiques et subjectives du choix sont extrêmement sollicitées (Lash et Urry, 1994). La place croissante de la dimension esthétique dans toutes les sphères de la vie quotidienne est abondamment commentée par les auteurs, pour qui elle résulte de la « capacité expressive » portée par les biens et services liés à l'économie culturelle (du film qui donne à voir des pratiques culturelles d'un lieu et d'une époque au réceptionniste d'un hôtel vêtu d'un costume illustrant les coutumes du pays dans lequel se trouve le visiteur) (Op. Cit.: 6).

La particularité des produits de l'économie culturelle, malgré les contours flous de cette dernière (Power et Scott, 2004), réside ainsi dans l'exploitation de la singularité, voire la rareté, qui trouve son paroxysme dans l'œuvre d'art unique et non reproductible. Formes ou labellisations artistiques sont qui plus est de plus en plus utilisées comme des arguments de vente, par le biais justement de l'esthétisation des produits qu'elles induisent. Les exemples d'une fameuse bouteille de bière dessinée par le designer P. Starck ou d'un grand nombre de publicités se targuant d'être le véhicule d'un regard artistique en témoignent. Cette omniprésence esthétique voire artistique fait observer à certains auteurs comme Y. Michaud que l'art est aujourd'hui « dans l'air », d'où l'expression qu'il utilise de passage à l'état gazeux (2003).

La distinction de plus en plus complexe entre art et culture apparaît nettement dans le fait que des valeurs similaires, symboliques, esthétiques se retrouvent autant dans les productions culturelles au sens large que dans les productions artistiques au sens étroit. Ces deux productions s'inscrivent dans une continuité qui justifie que l'on puisse mobiliser des outils de compréhension de leur organisation similaires. Selon G. Greffe:

> « On peut donc dire que les arts sont bien au cœur de la culture et qu'ils en constituent sans doute l'un des ferments les plus puissants, mais que la culture en dépasse le domaine, introduisant des thèmes aussi essentiels que l'éducation, la formation et l'information. » (Greffe, 2010:4)

L'art contemporain, que l'on étudie en particulier dans cette thèse, est ainsi considéré comme partie prenante d'une économie des arts intégrée à l'économie culturelle et dont les modalités de production influencent très largement les modalités de la production culturelle prise dans un sens large.

La diffusion de l'esthétisation et de l'importance accordée aux valeurs symboliques dans toutes les sphères de la vie quotidienne apparaît comme une des transformations majeures des sociétés post-industrielles. Le développement des technologies de l'information et de la communication modifient dans le même temps en profondeur les rapports sociaux et les rapports à l'espace. Si ces deux évolutions se nourrissent l'une l'autre (que l'on pense à l'esthétique des objets de communication ou à la facilité de transmission d'un fichier de musique numérique), cela ne signifie pas pour autant que les productions culturelles, et l'art en premier lieu, soient totalement ubiquistes, bien au contraire. La

production culturelle donne en effet lieu à des formes d'organisation socio-spatiales où la concentration et la mise en réseau dans et entre les espaces urbains jouent un rôle important.

2.2 Les espaces de l'économie culturelle

La production culturelle, comme la plupart des formes de production marchande, s'inscrit aujourd'hui dans un système mondialisé qui permet aux biens matériels et immatériels, aux personnes, aux symboles, de circuler à l'échelle globale. Les industries culturelles, les médias, la production artistique dépendent par ailleurs étroitement des conditions locales de la production et de la diffusion. La concentration de ces formes de production dans les métropoles et dans des conglomérats régionaux d'acteurs résulte des imbrications et des tensions entre différentes échelles de fonctionnement et montre en cela une organisation qui découle directement des transformations des systèmes de productions capitalistes au cours du XXe siècle. Les conditions sociales de la production culturelle présentées de prime abord éclairent l'organisation géographique d'une production dont les figures ont aujourd'hui fait long feu, du district, du cluster culturel aux réseaux.

2.2.1 De l'artiste au milieu, les conditions sociales de la production culturelle

La production culturelle, qu'elle soit marchande ou non marchande, advient grâce à la créativité individuelle, mais aussi grâce à des synergies particulières entre les individus, qui favorisent l'inventivité et la diffusion des idées, des savoir-faire, des produits. Deux perspectives viennent éclairer la concentration des acteurs et l'importance des réseaux flexibles que l'on observe fréquemment dans le cas de la production culturelle : la première consiste à analyser les modalités de la production culturelle à l'aune de l'une de ses composantes centrales, la production artistique (Greffe, 2010), pour voir dans quelle mesure le travail créateur comporte une dimension collective; la seconde consiste à tenir compte de l'importance de l'innovation dans les processus de création et d'entretien de la demande.

Le travail créateur apparaît en premier lieu comme une composante centrale de la production culturelle, qui répond à une nécessaire organisation collective. Celle-ci est bien souvent masquée par la persistance dans les représentations de la figure de l'artiste solitaire, encore renforcée par l'image de l'artiste maudit qui s'est forgée au XIXe siècle, pendant la période romantique. Le travail de création d'un écrivain, d'un musicien ou d'un peintre, à l'origine même de la production artistique, est régi, comme tout champ professionnel par des codes et des règles qui, même s'ils ne se disent pas d'emblée ou se cachent derrière la figure individualisée et héroïsée de l'artiste, rendent possible la gestion de l'incertitude propre à la production artistique et à la production culturelle par extension (Menger, 2009).

Les caractéristiques du travail créateur sont longuement développées par P.M Menger, qui permet, outre une compréhension très fine des mécanismes qui régissent le travail artistique, de mieux comprendre les raisons de la diffusion de ces valeurs vers d'autres secteurs professionnels qui se revendiquent comme créatifs. L'action individuelle de création sur laquelle repose la production d'une œuvre est d'abord replacée dans une théorie de l'action en horizon incertain. Il s'agit en effet selon

P.M. Menger d'une composante nécessaire à l'innovation et l'une des caractéristiques fondamentales du travail créateur. Le maintien d'un équilibre entre horizon d'incertitude et pérennité des systèmes de production et de diffusion artistique suppose que les acteurs, artistes, mécènes, diffuseurs etc. fonctionnent en interdépendance et organisent la gestion de l'incertitude par le biais de systèmes d'assurance comme l'intermittence par exemple, dans le cas des arts du spectacle.

P.M Menger élargit l'approche du comportement individuel des artistes au fonctionnement d'un marché du travail artistique, avec toutes les caractéristiques propres à ce dernier, et fait le lien entre les caractéristiques d'un marché relativement peu élastique[11], la nécessité de formations longues proches des formations techniques de l'artisanat, les inégalités très importantes dans la professionnalisation des individus comme dans leur succès et « les relations interindividuelles de collaboration et d'évaluation qui lui confèrent ses propriétés sociales et économiques » (Op. Cit.:6 22). P.M. Menger montre à travers sa démonstration comment :

> « le travail créateur peut alors être inséré dans un marché du travail, avec ses réseaux, ses concentrations spatiales, ses rouages de politique publique et ses tensions entre le réquisit fonctionnel d'autonomie (d'indifférence productive à l'égard d'une demande) et la dotation d'une épaisseur sociale et historique (d'un sens, d'une valeur expressive et symbolique), qui fait de l'œuvre plus que le produit contingent et éphémère d'une imagination individuelle féconde ».

Les analyses sociologiques du travail artistique et notamment celle que propose l'auteur du *Travail créateur* (Menger, 2009) et de « Portrait de l'artiste en travailleur » (Menger, 2003) montrent ainsi qu'au-delà de la figure de l'artiste, la forme particulière d'organisation du travail à laquelle obéit la production artistique s'inscrit dans une réalité sociale plus large. On peut illustrer ce propos complexe de la sociologie de l'art par l'exemple de Beethoven. L'inventivité et l'originalité des œuvres de Beethoven sont replacées par le sociologue P.M Menger dans le contexte social et économique qui a permis au compositeur de profiter des conditions nécessaires au travail de création comme ensuite de réseaux de diffusion assurant sa notoriété à Vienne, où il a fait ses débuts, puis très vite dans toute l'Europe. P.M Menger analyse en détail les liens étroits entretenus par le musicien avec les milieux non pas bourgeois au départ, mais aristocrates, qui ont permis le financement des créations de Beethoven à une époque de transformations profondes des modalités de production et d'écoute de la musique. Innovations musicales et sociales dans les modalités de financement et de diffusion de la création musicale évoluent de pair dans ce cas, à l'instar des transformations concomitantes entre les modes de présentation de l'art et l'évolution des pratiques des artistes à partir des années 1960 dans le domaine de l'art contemporain (Millet, 2006).

H.S. Becker insiste également sur la dimension collective de la création artistique (Becker, 1974). Si les œuvres d'art et les produits culturels sont très fréquemment considérés comme des objets sociaux, de part leurs modes de productions comme du fait des modalités particulières de la réception des biens symboliques, ces produits sont aussi, pour l'un des premiers théoriciens de l'action artistique, le fruit d'une action collective. La production artistique s'élabore de manière conjointe et participative et nécessite l'utilisation des différentes techniques permettant la réalisation des œuvres. H.S. Becker prend également l'exemple de la création musicale, en évoquant la

11 De manière très schématique, pour comprendre le peu d'élasticité des marchés du travail artistique, on peut dire que l'offre – le nombre d'artistes et d'œuvres – varie de manière générale plus lentement que la demande ce qui conduit à un déséquilibre structurel des marchés du travail artistique.

nécessaire utilisation des codes d'écritures de la musique, les notes, le respect des particularités de chaque instrument par le compositeur, si celui-ci a pour objectif que sa musique soit jouée par des musiciens. Il en va de même pour les techniques utilisées dans les arts plastiques. Les principes collaboratifs existent ainsi quels que soient les « mondes de l'art » observés (Becker, 1988).

L'art doit par ailleurs selon lui être considéré comme une action collective dans la mesure où les conventions esthétiques qui sont reconnues dans les différents domaines artistiques résultent de l'adhésion des différents acteurs des mondes de l'art à ces conventions. Lorsqu'elles sont transformées par des innovations comme les innovations formelles qui ont vu le jour dans les années 1960 dans les arts plastiques, ceux qui restent en dehors du changement des conventions artistiques se retrouvent bientôt hors du jeu de la reconnaissance et des réseaux de diffusion. L'art contemporain, avec ses conventions et ses règles peut ainsi être considéré comme un produit culturel qui résulte d'une action collective. L'art fait ainsi l'objet de sociologies de l'art s'intéressant à la formation des milieux artistiques et aux règles particulières qui les régissent pour comprendre comment se décident, en leur sein, les règles de la reconnaissance esthétique, sociale et économique (Heinich, 1998; Moulin, 1999).

La dimension actorielle qui est évoquée directement par H. S. Becker et qui est également très présente dans les travaux de P.M. Menger permet de considérer l'action artistique dans sa dimension collective, non pas uniquement comme le résultat d'un déterminisme social dû au milieu ou au champ dans lequel évoluent les artistes, mais aussi comme le fruit de collaborations et de coopérations collectives qui ont lieu entre acteurs au sein de réseaux plus ou moins lâches d'interconnaissance. Cette perspective confère une signification supplémentaire aux milieux sociaux des artistes, qu'ils soient appelés ainsi ou encore champs, ou mondes (Becker, 1988; Bourdieu, 1994). Mise en évidence das le domaine de la sociologie, l'importance de l'action collective dans l'art peut aussi être questionnée par le géographe. On peut en effet se demander dans quelle mesure la dimension collective de l'action artistique peut être considérée comme un facteur de l'organisation géographique de cette dernière. Un second développement problématique consiste à s'interroger sur l'importance de l'action spatiale, au sens que lui confère M. Lussault (2000, 2003), dans l'action artistique :

> « l'action d'un opérateur, envisagée sous l'angle de ses implications spatiales : agencement d'espaces, technologies et techniques de gestion de la distance et de la pratique spatiale, langages, savoirs, idéologies et imaginaires spatiaux ». (2003 : 42)

Une des manières d'aborder l'art en géographe consiste ainsi à s'intéresser à la manière dont l'espace est engagé dans l'action artistique d'une part – en tant que substrat matériel ou élément de la pratique elle-même (comme dans la danse ou le Land-Art) – , d'autre part dans la manière dont l'espace peut être mobilisé comme une ressource nécessaire à l'action des artistes de manière plus générale sans être engagé directement dans le processus de création. Ce point sera abordé plus en détail dans le chapitre suivant, consacré à la mobilisation de la ressource spatiale dans l'activité artistique.

Comme il est enrichissant d'élargir le champ théorique des questionnements liés aux sens et aux ressources de l'action artistique, H. S. Becker et P.M. Menger évoquent enfin la possibilité d'élargir l'analyse du travail de création dont résulte l'activité artistique à d'autres champs du social. Dans les

deux analyses, l'activité artistique et ses formes d'organisation sociale sont ainsi proposées comme prisme de lecture à une compréhension d'autres formes d'organisations collaboratives du même type, ou qui utilisent les normes et les conventions au départ mobilisées dans le cas du travail créateur. Ces théories de la sociologie de l'art apportent des éléments indispensables à la compréhension de l'organisation des activités artistiques. Elles nous permettent de mettre en avant l'importance du milieu social particulier dans lequel s'inscrit la création artistique ou culturelle comme ressort indispensable du travail créateur et de concevoir ce dernier comme la résultante de l'action des individus qui appartiennent à ces différents milieux.

La dimension collective de la production culturelle et artistique est un élément déterminant des capacités d'innovation des acteurs de ces secteurs, seconde pierre d'angle de ce type d'activités. L'innovation apparaît comme l'une des composantes clés de la production culturelle et artistique. S. Krätke montre toutefois que l'innovation dans ce secteur ne se laisse pas envisager exactement dans les mêmes termes que dans les domaines de l'innovation scientifique et technologique :

> « l'économie culturelle requiert une innovation constante en termes de nouveaux récits et de nouveaux designs pour satisfaire les goûts imprévisibles du consommateur (voir Caves, 2002). Cela signifie que les entreprises du secteur culturel doivent conserver un niveau élevé d' « investissement dans le risque » (Banks et al., 2000)[12] » (Op. Cit. : 134).

À l'effort de distinction perpétuel dont relève la production artistique et culturelle s'ajoute aujourd'hui la nécessité de composer avec un environnement technique évoluant rapidement. Les conditions de la production culturelle se trouvent profondément transformées par les technologies numériques, qui requièrent une adaptation continue de la part des producteurs. Ceux-ci doivent en effet contourner la facilité des piratages des œuvres et s'adapter aux interfaces technologiques et mobiles dont dispose l'utilisateur (Camors et Soulard, 2008; Greffe et Simonnet, 2008).

Le travail créateur d'un artiste ou d'un directeur de festival est lié à l'existence de milieux sociaux propices à la réalisation des œuvres et des événements. De même, l'innovation, considérée au sens sens large comme la capacité non seulement d'inventer une technique nouvelle, mais aussi comme la capacité à diffuser cette dernière (Krätke, 2011), est liée à l'existence de milieux propices au développement et à la diffusion de nouvelles techniques, de nouveaux savoir-faire. R. Camagni décrit le milieu innovateur comme

> « un ensemble de relations intervenant dans une zone géographique qui regroupe dans un tout cohérent un système de production, une culture technique et des acteurs. L'esprit d'entreprise, les pratiques organisationnelles, les comportements d'entreprises, la manière d'utiliser les techniques, d'appréhender le marché et le savoir-faire sont à la fois parties intégrantes et parties constitutives du milieu » (Camagni, 1991 :127, cité par Ambrosino, 2009 : 50).

La dimension collective que revêt le milieu innovateur est présente dans l'organisation sociale de la production culturelle, à ceci près qu'on se trouve dans un processus d'innovation qui requiert la créativité individuelle davantage que l'innovation scientifique et technologique. En effet, ainsi que l'écrit S. Krätke :

> « la production artistique, qui tire sa valeur de son originalité, ne peut être séparée du

12 « The cultural economy demands constant innnovation in terms of new stories and designs in order to satisfy unpredictable consumer tastes (see Caves 2002). This means that firms in the cultural sector must maintain a high level of 'risk investment' (Banks et al.. 2000) »

> talent créatif de l'individu. Cela reste vrai malgré la formation de divers modes « collectifs » de production culturelle [...]»[13] (Op. Cit. : 134).

Il en résulte un regroupement des producteurs au sein de milieux innovateurs – tirant partie de la proximité spatiale d'une part et d'une organisation en réseaux d'autre part – qui permet la réalisation des idées innovantes. L'organisation de la production culturelle est ainsi tributaire d'une injonction à l'innovation, ce qui implique que l'organisation du travail favorise cette dernière. Alors que la sociologie de l'art nous a permis de dépasser la représentation d'une création artistique principalement tributaire du génie individuel, les travaux d'économie et de géographie régionale qui s'intéressent à l'organisation du travail dans la production culturelle nous permettent de poursuivre cette réflexion sur les formes d'organisation liées à l'innovation artistique et culturelle. Celle-ci apparaît liée intrinsèquement à deux aspects : « l'équipe et l'organisation de projet[14] » (Krätke, Op. Cit.:141). L'équipe de projet désigne la collaboration intra- ou inter-firmes qui se met en place pour réaliser une production culturelle, alors que la seconde expression désigne le mode organisationnel général sur lequel fonctionne la production culturelle. L'organisation en réseaux apparaît comme une ressource dans un secteur de production qui compte de nombreux travailleurs indépendants et de petites entreprises. Cependant, la nécessaire formation de réseaux temporaires, qui se reconfigurent au gré des projets, implique une flexibilisation toujours plus importante de l'emploi dans le secteur de la production culturelle. Ces caractéristiques organisationnelles de l'économie culturelle rejoignent évidemment des modes de production généralisés dans les sociétés post-fordistes, qui impliquent des modes de régulation adaptés à une segmentation toujours plus importante des tâches (Leborgne et Lipietz, 1991).On observe cependant, dans ces secteurs en particulier, des modes d'organisation adaptés aux caractéristiques des acteurs et aux conditions d'émergence et de diffusion de l'innovation.

Qu'on approche la production culturelle en se penchant d'abord sur les caractéristiques du travail artistique pour élargir à des domaines de compétences plus vastes, ou que l'on aborde les formes d'organisation sociales favorables à l'innovation dans le secteur culturel, le milieu social apparaît comme une donnée fondamentale et un catalyseur de la création. Champs, mondes où milieux (Becker, 1988; Bourdieu, 1979a, 1994; Heinich, 1998; Moulin, 2009) comportent une dimension spatiale : ils s'inscrivent dans des espaces particuliers, certains quartiers ou des lieux à l'identité créatrice marquée, et contribuent à la production d'espaces socio-économiques spécialisés. Au-delà d'une différence de termes imputable autant à des traditions scientifiques américaines et européennes qu'à des allégeances théoriques différentes, les auteurs s'accordent en effet pour souligner l'ancrage territorial fort de ces petits groupes de professionnels des secteurs de la production culturelle (Krätke, 2002; Lange, 2007; Leriche et al., 2008; Scott, 2000a).

Les conditions sociales de la production culturelle ne peuvent être considérées indépendamment des espaces dans lesquels elles s'inscrivent et qu'elles contribuent à produire. Districts et clusters culturels – termes au départ utilisés en économie spatiale ou en géographie économique et régionale et que l'on retrouve désormais aussi très largement dans les domaines des politiques publiques ou du

13 « Likewise, artistic production that is valued for its originality cannot be divorced from the creative talent of the individual. This remains true despite the formation of various nodes of 'collective' cultural production [...] »

14 « Two important aspects of work organization in the creative phase of cultural production are the project team and the project-related organization of the production process » (Krätke, Op. Cit : 141)

marketing territorial – permettent de désigner ces phénomènes de concentration de la production dans l'économie culturelle.

2.2.2 Districts et clusters culturels

La concentration des acteurs et des lieux de l'économie culturelle ainsi que leur mise en réseau contribuent à une organisation autour de pôles denses et spécialisés. Une littérature abondante fait état de la tendance à la concentration dans la production culturelle en utilisant les notions de districts ou de clusters culturels. La définition de ces deux termes conduit à montrer en quoi ils désignent tous deux des régularités quant à la concentration dans l'espace des producteurs culturels, et à retirer de l'usage de deux termes finalement très proches des grilles de lecture pour la compréhension, par la suite, des dynamiques de concentration observées dans le cas des lieux de l'art contemporain.

Les milieux particuliers que forment les districts et clusters industriels ont été identifiés dans le cas de la production culturelle (voir la définition des deux termes dans l'encadré 1.1). Ils donnent lieu à des formes particulières de concentration d'acteurs et d'activités ainsi qu'à des stratégies de planification urbaine qui contribuent largement à transformer les villes contemporaines. Dans le cadre de la production culturelle, le district culturel correspond à la traduction littérale des districts industriels identifiés en économie et en géographie régionale. Il s'agit de la concentration sur un territoire délimité de différents acteurs et infrastructures de l'économie culturelle. Son ancrage territorial fort répond d'une part à des logiques similaires à celles qui expliquent le regroupement des acteurs dans les districts industriels et témoigne d'autre part de la particularité des biens et des services culturels. Ils sont en effet dépendants des savoir-faire des acteurs et emprunts de l'identité des acteurs locaux à travers leurs goûts, leurs styles de vie etc., ce que de plusieurs chercheurs identifient comme leur caractère idiosyncratique (Ambrosino, 2009; Greffe et Simonnet, 2008; Santagata, 2002).

Le regroupement des acteurs permet ainsi le partage des savoirs tacites (Polanyi, 1983) et le bénéfice de nombreuses externalités. Les externalités qui expliquent le regroupement des industries culturelles sont de deux ordres ainsi que l'écrit S. Krätke :

> « les externalités économiques [qui résultent de la concentration des acteurs] peuvent être différenciées entre les externalités dérivant de la spécialisation (les « économies de localisation ») et celles dérivant de la diversité (les « économies d'urbanisation »). »[15] (2011.:159).

Les économies d'urbanisation, définies comme l'avantage tiré de la diversité de l'urbain, semblent particulièrement valorisées par les acteurs culturels. Les acteurs individuels et les petites entreprises étant nombreux dans ces secteurs où la spécialisation des tâches est importante, le bénéfice de la proximité est important. Les acteurs peuvent en effet plus facilement collaborer ou nourrir mutuellement leur inspiration ainsi qu'ils profitent de la diversité socioculturelle de l'urbain (Op. Cit.:159). La répartition des activités culturelles au sein même des districts témoigne ensuite rarement d'une organisation monofonctionnelle, même s'il s'agit d'un district spécialisé. Il comprend à la fois les structures de la production culturelle en elles-mêmes, comme les différentes entreprises de production cinématographique dans l'exemple du district de production cinématographique de

15 « Economic externatilies [...] can be differentiated into externalities derived from specialization (loacalization economies ») and those derived from diversity (« urbanization economies » »

Babelsberg à Postdam, et les différentes aménités liées à la fréquentation d'un public, comme les cafés, les restaurants et tous les services connexes liés directement ou indirectement à la production culturelle. Les districts culturels ont toutefois tendance à présenter des profils d'autant plus spécialisés que l'on se trouve dans une grande ville et dans des espaces de production métropolitains, ainsi que le montre A.J. Scott. C'est ce qu'il observe par exemple dans le cas de Los Angeles ou de Paris, où différents districts spécialisés apparaissent, entre les regroupements des éditeurs, de la mode, des médias ou du cinéma (Scott, 1996, 2000).

Le district culturel est caractérisé par des limites bien définies et des activités de production culturelle avant d'être des enclaves destinées à la consommation culturelle ou touristique. La très grande diversité des districts culturels a donné lieu à différentes typologies permettant de distinguer entre des districts formés autour de la production de biens mobiles comme dans l'industrie du disque ou immobiles comme un grand musée par exemple, ou entre districts résultant de l'agglomération spontanée des acteurs et districts relevant d'une planification par les collectivités territoriales (Scott et Leriche, 2005; Ambrosino, 2009). A.J. Scott et F. Leriche synthétisent différentes typologies de districts culturels dans une typologie générale à travers laquelle ils distinguent :

> « (a) les districts de type marshallien reposant sur la proximité spatiale des acteurs d'un même secteur culturel (comme l'industrie de la poterie de Caltagirone en Italie, ou les multimédias à San Francisco) ; (b) les districts liés à l'apposition d'un label ou d'une marque par les pouvoirs publics reconnaissant la spécificité d'un savoir-faire local (les AOC par exemple) ; (c) les districts culturels de musées ; (d) les districts culturels métropolitains organisés par les collectivités territoriales pour valoriser ou revaloriser le cadre urbain (la Westergasfabriek à Amsterdam ou le Dallas Art District). » (2005 : 212)

Le graphique ci-après (figure 1.3), par lequel les auteurs viennent compléter cette classification, met en évidence le lien entre les types de produits culturels et le type de district culturel qui en résulte. L'approche catégorielle offre un degré de détail que l'on retrouve rarement dans l'analyse des espaces de la production culturelle et montre des liens entre organisation géographique et types de produits. Comme toute typologie, elle trouve ses limites dans le fait que les catégories de produits comme celles des acteurs apparaissent en réalité plus perméables, ne serait-ce que dans la distinction ente produits mobiles et immobiles. La production artistique donne lieu à des concentrations d'acteurs et d'objets dans certains quartiers ou districts à l'instar de Montmartre au début du XXe siècle à Paris ou d'Hoxton à Londres (Ambrosino, 2009; Traversier, 2009). Si les œuvres d'art, qui sont les produits à l'origine de ces concentrations, peuvent le plus souvent être considérées comme des produits mobiles, qu'en est-il aujourd'hui des galeries d'art, des musées, des ateliers d'artistes qui contribuent à définir les quartiers/districts artistiques ? Ces lieux contribuent à l'attractivité touristique des espaces urbains et deviennent en eux-mêmes des produits culturels mondialisés, que l'on retrouve dans des dimensions et des profils similaires aux quatre coins du globe. La présence des artistes eux-mêmes peut contribuer à redynamiser un quartier, à attirer d'autres populations (Markusen et Schrock, 2006; Vivant et Charmes, 2008). Les éléments d'un district artistique sont multiples et il est complexe d'en déterminer un élément central et moteur (Ambrosino, 2009). L'approche par le type de production apparaît intéressante dans un premier temps, pour identifier un type de district, mais nécessite ensuite une analyse approfondie des ressorts organisationnels, des réseaux d'acteurs, des externalités, des temporalités, pour saisir toute

l'épaisseur des concentrations en question.

Encadré 1.1 : Districts et clusters : deux termes pour qualifier la concentration spatiale de la production industrielle

Districts et clusters renvoient à une dynamique de concentration des acteurs et des moyens de production économique et permettent, avant de décrire les formes d'agglomération de la production culturelle, de rendre compte de certaines formes originales de concentration des acteurs dans la production industrielle. Un retour sur leur histoire et leur définition permet de mieux saisir les enjeux des débats actuels relatifs à leur utilisation dans l'analyse des espaces de l'économie culturelle.
Le terme de district a d'abord été développé dès les années 1920 en économie pour désigner des formes de concentration particulières qui ne s'accordent pas avec les formes traditionnelles de dépendances à une ou plusieurs firmes dominantes, comme c'est le cas d'un grand nombre de régions économiques depuis la fin du XIXe siècle. Le district marshalien qui correspond à une « concentration de petites firmes non dominées par une grande » contribue à générer des externalités au-delà des économies d'échelles dont résulte la concentration des établissements (Pecqueur, 2006 : 20). Le district industriel a connu un regain d'intérêt à la fin du XXe siècle, avec une attention plus grande portée aux conditions territoriales de la production industrielle et notamment au conditions favorisant la compétitivité des territoires à l'instar des capacités d'innovation des firmes qui y sont implantées. B. Pecqueur revient sur la prise en compte des logiques territoriales dans les évolutions des organisations économiques capitalistes tout au long du XXe siècle. Il insiste sur l'importance croissante accordée aux effets de localisation et associe le regain d'intérêt pour les districts marshaliens, notamment après leur redécouverte par des économistes italiens (Beccatini, 1992) à ce qu'il appelle un « moment territoire » de l'histoire de l'organisation spatiale du capitalisme où les configurations territoriales locales constituent des données indispensables pour « gérer la fin d'un monde industrialiste indifférent au contexte géographico-culturel » et pour interroger « des régulations possibles de la configuration productive mondiale au travail aujourd'hui » (Pecqueur, Op. Cit. : 18). Ce « moment territoire » correspond aussi bien à des formes historiquement fondées d'organisation de la production économique qu'à l'évolution épistémologique de sciences économiques et sociales qui accordent de plus en plus d'intérêt aux configurations régionales des organisations humaines. L'économie régionale et la géographie économique entre autres se saisissent des concepts qui permettent de rapprocher organisations économiques et organisations territoriales et explorent les formes des concentrations des moyens de productions, des richesses, des biens de consommation etc. Elles contribuent à l'explication des facteurs du succès économique de certaines régions à l'instar de la « troisième Italie », dans le Nord du pays, où les économistes ont montré que le succès économique de la région est largement tributaire de l'organisation territoriale des différents acteurs (Bagnasco, 1977). Celle-ci est structurée autour de d'un ensemble d'entreprises petites et moyennes et de milieux entrepreneuriaux et institutionnels favorables à la circulation de savoirs localement ancrés et notamment ceux qui ont été décrits comme les savoirs tacites, dont l'importance est reconnue dans les processus d'innovation et de transferts de technologies (Polanyi, 1983). Entreprises, acteurs privés et institutionnels forment un tissu dense et flexible qui permet aux acteurs de s'adapter aux marchés en minimisant les coûts du fait des nombreuses externalités positives (Beccatini, 1992). Parmi ses nombreux « avatars » (Pecqueur, Op. Cit.: 20), le district industriel a été analysé par le GREMI (Groupe de Recherche Européen sur les Milieux Innovateurs) comme un milieu propice à l'innovation. Les chercheurs montrent à travers l'utilisation de cette notion l'importance de la dimension collective et endogène des processus d'innovation qui se trouvent favorisés par un tissu organisationnel (entreprises, pouvoirs publics, acteurs individuels etc.) dense où la proximité géographique facilite les échanges, mais aussi la compétition entre les firmes.

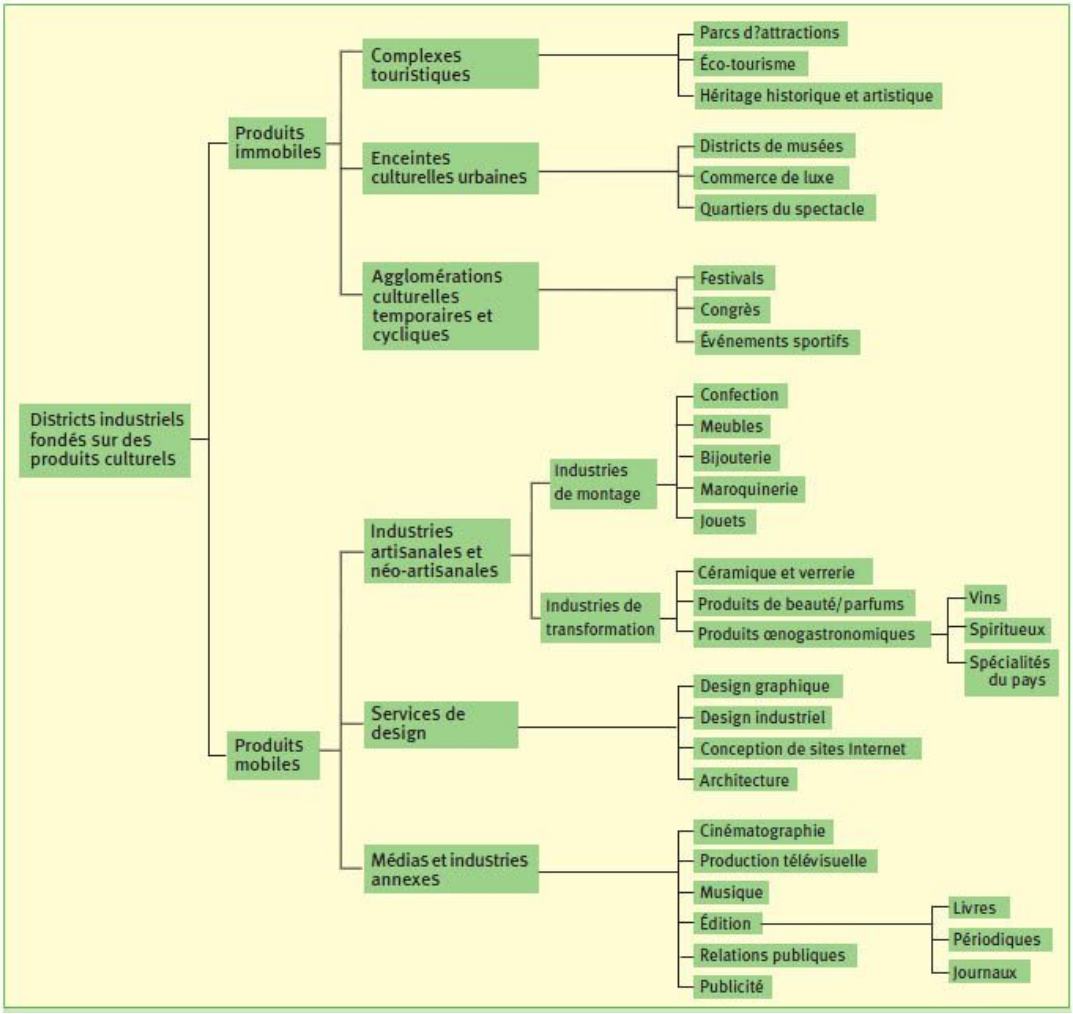
Dans une énumération non-exhaustive des différentes formes de concentration territoriale qui représentent une ressource pour les entreprises, le cluster est l'une de celle qui a ensuite trouvé le plus d'écho dans l'analyse de l'organisation régionale de la production culturelle. Le terme est utilisé de manière privilégiée par les chercheurs des sciences régionales anglo-saxons (bien qu'il trouve de plus en plus écho aujourd'hui chez les chercheurs non-anglophones) et recouvre, selon B. Pecqueur, une acception plus large que le district industriel basée sur l'idée d'externalités locales. M. Porter définit ainsi le cluster :

> « Un cluster est un groupe proche géographiquement de compagnies interconnectées et d'institutions associées dans un champ particulier, que relient des ressources communes et des complémentarités. La portée d'un cluster peut s'étendre de la ville ou

l'État à un pays ou même un groupe de pays voisins[16]. » (Porter, 2000, cité par Pecqueur, 2006)

On retrouve dans cette définition l'importance du milieu qui se crée au gré des interconnexions et des interdépendances des différents acteurs économiques d'un secteur particulier. La proximité géographique est également un élément central dans la formation des clusters, mais elle est comprise dans un sens topologique plus que topographique. Le cluster est également une concentration d'acteurs qui génère des externalités, mais peut exister à différentes échelles géographiques du local au national, voire à l'international si l'on retient la définition proposée par M. Porter. La notion de cluster a connu depuis les années 1990 débats et compléments. Si les auteurs anglo-saxons ne s'accordent pas sur la question des échelles des clusters, ils soulignent, à l'instar de ce que synthétise B. Pecqueur à propos des districts industriels, le rôle de ces concentrations régionales d'acteurs économiques dans l'articulation des différentes échelles des échanges économiques et leur fonction de ressource dans un contexte globalisé.

Figure 1.3 : Classification fonctionnelle des districts industriels fondés sur les produits culturels (Scott et Leriche, 2005)



Les clusters culturels font l'objet d'un effort similaire de compréhension et de classification de la part des auteurs mobilisant cette notion pour évoquer les logiques de concentration de la production culturelle. Si la notion conserve, par rapport à celle de district, une dimension plus floue (Ambrosino, 2009; Pecqueur, 2006), elle est le plus souvent utilisée dans des termes très proches et rend compte

16 « A cluster is a geographically proximate group of interconnected companies and associated institutions in a particular field, linked by commonalities and complementarities. The geographic scope of a cluster can range from a single city or state to a country or even a group of neighbouring countries »

des mêmes phénomènes de concentration. Districts ou clusters peuvent apparaître comme des formes génériques d'organisation spatiale de la production culturelle, recouvrant des processus et des stratégies tout aussi globalisés que leurs produits. Malgré la ressemblance des processus et des formes, de plus en plus de voix invitent à tenir compte du contexte particulier dans lequel s'inscrit chaque district/cluster, ainsi que de la complexité de la nature même des concentrations observées, que celle-ci soit due à la nature hybride des produits ou des acteurs. H. Mommaas souligne cette complexité ainsi que la diversité des stratégies dont résultent des clusters culturels très variés :

> « Il est nécessaire de prendre en considération les tactiques plus fines et les contextes locaux spécifiques dans le même temps que l'on considère l'intégralité du portefeuille d'activités développé, les formes possibles de substitution croisée, de propriété croisée, l'intrication de différents goûts selon les philosophies, les audiences, les formats organisationnels, le mélange des effets singuliers à court-terme et des effets collectifs à long-terme, les relations réciproques entre les internalités culturelles et les externalités économiques et les alternances circonstanciées entre moments de commodification et moments de dé-commodification[17].» (Mommaas, 2004 : 509)

La grille de lecture proposée par H. Mommaas (2004 : 514-516) permet de dépasser le seul constat de la concentration pour distinguer les acteurs et les stratégies fort diverses dont résultent les différentes formes de clusters culturels. Les six dimensions qu'il met en évidence (figure 1.4) contribuent à saisir la nature de la concentration d'acteurs et de structures de production observée. **Spécificités fonctionnelles** et **organisationnelles** sont tout d'abord prises en considération avec une attention particulière. L'auteur souligne, à l'instar d'autres chercheurs, le rapprochement progressif de la culture et des loisirs ainsi que la difficulté à distinguer aujourd'hui clairement entre les espaces de travail et les espaces de loisirs (Gravari-Barbas, 1998, 1998; Menger, 2009). Selon de nombreux auteurs, l'augmentation et l'évolution des pratiques de loisirs auxquelles sont associées les pratiques touristiques et culturelles fait partie intégrante de l'évolution des modes de vies et notamment des modes de vie urbains du XXe siècle. Consommation et production culturelle, loisir et tourisme contribuent ainsi de manière similaire à la production des symboles et des images d'une vie urbaine attractive et hédoniste, arguments de poids dans la compétition inter-urbaine des économies post-fordistes (Featherstone, 2008; Krätke, 2011; Zukin, 1995). Bars, restaurants, centres commerciaux, promenades urbaines etc. constituent selon H. Mommaas des éléments majeurs des clusters culturels dans la mesure où ils représentent des lieux de consommation, de diffusion mais aussi de production des images et styles de vie de la ville contemporaine que produit l'économie culturelle.

Cette grille de lecture met par ailleurs en avant l'importance de l'environnement économique et urbain pour définir un cluster culturel (figure 1.4). Le **régime financier** qui permet d'alimenter les différents acteurs d'un cluster, selon qu'il s'agisse de financements publics, privés ou de financements hybrides de plus en plus développés, de ressources créées au sein du cluster ou de ressources provenant de l'extérieur, détermine à la fois l'organisation actuelle de ce dernier mais aussi sa **trajectoire**. Celle-ci dépend largement des dynamiques qui sont à l'origine de la concentration des acteurs. Elles peuvent résulter d'un mouvement non planifié de concentration dans une logique de maximisation des

17 « There is a need to take into account the finer tactics and local specific contexts involved, together with the entire portfolio of activities developed, with possible forms of cross-subsidisation and cross-ownership, the intermingling of different taste paradigms, audiences and organisational formats, the blending of short-term, singular and long-term, collective effects, the reciprocal relations between cultural internalities and economic externalities, and the circumstantial alternation of moments of commodification and decommodification. » La commodification étant un anglicisme difficile à traduire utilisé pour désigner la marchandisation de la culture.

avantages et des profits grâce à la proximité. Elles résultent aussi de plus en plus des stratégies planificatrices incitant à la concentration pour répondre à différents objectifs : revalorisation d'un quartier comme dans le cas du quartier de musées de Rotterdam, conçu par l'architecte néerlandais Rem Koolhaas (Mommaas : 510-511), accessibilité et durabilité des conditions d'installation dans les quartiers etc. Les stratégies auxquelles peuvent donner lieu la planification urbaine en matière d'implantation de clusters culturels sont illustrées par l'analyse de R. Ebert et K.R. Kunzmann à Berlin (encadré 1.2).

La qualification des clusters culturels dépend ensuite des interactions entre les acteurs. L'**ouverture, l'adaptabilité, la proximité et la solidité** des clusters dépend de l'équilibre qui se crée au sein d'une concentration de ce type (figure 1.4). Les acteurs peuvent en effet être reliés par une forte identification collective et des représentations partagées de la réalité du cluster. Le cluster culturel peut au contraire correspondre à une réalité plus lâche et plus flexible, intégrant plus aisément de nouveaux acteurs. Quelle que soit la nature du projet et son caractère plus ou moins aisément identifiable, l'adaptabilité apparaît selon H. Mommaas comme une qualité nécessaire à la pérennité d'un cluster. Une trop grande proximité des acteurs peut selon lui dériver vers un repli sur ses propres règles et conventions et un fonctionnement en vase clos.

Les clusters culturels n'existent en dernier lieu pas indépendamment de la réalité de l'**espace urbain** environnant et de l'ensemble du champ culturel de la ville. Leur position reflète la réalité de la « hiérarchie spatiale conventionnelle de la ville » (Op. Cit. : 516) (figure 1.4). Le paysage culturel de la ville apparaît en effet emprunt d'une hiérarchie, certains espaces étant plus attractifs, plus compétitifs, mieux situés et intégrés aux réseaux d'échanges que d'autres. Position et nature des clusters sont en interaction ; l'un nourrissant l'autre. H. Mommaas prend l'exemple du quartier central dans lequel est implanté le cluster muséal d'Amsterdam, dont la situation lui permet de bénéficier des flux touristiques. À l'inverse, certains projets de regroupement d'acteurs culturels témoignent d'un besoin d'espaces non-utilisés qui favorise une implantation aux marges des espaces centraux. Le paysage spatio-culturel s'il reflète en partie les hiérarchies intra-urbaines, est également amené à se transformer dans le même temps que les localisations des lieux culturels évoluent.

Certains espaces urbains en périphérie des centres, mobilisés par des artistes, tendent à devenir des centres culturels, à l'instar du quartier des théâtres d'Utrecht évoqué par H. Mommaas. Les dynamiques des clusters culturels peuvent ainsi refléter non seulement les hiérarchies spatiales existantes dans l'espace urbain mais aussi leurs évolutions :

> « Les clusters peuvent ainsi en partie être considérés comme des indicateurs des déplacements au sein des représentations inter-reliées des hiérarchies culturelles et spatiales dans la ville post-industrielle. Il ne s'agit pas tant de la question de la disparition des hiérarchies culturelles/spatiales en soi, mais du devenir plus complexe, plus instable, plus difficile à lire de ces hiérarchies[18] »(Op. Cit. : 516)

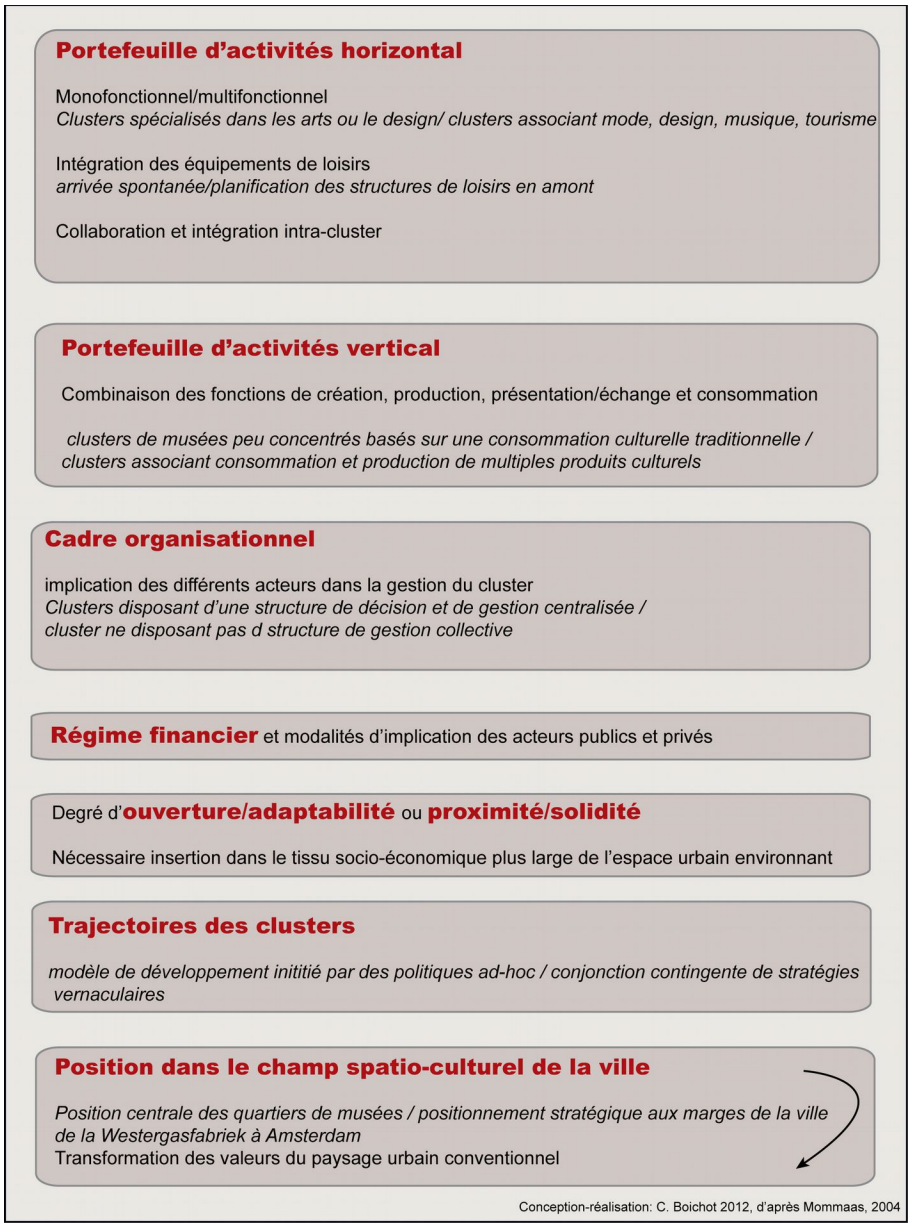
Les deux notions de district et de cluster culturels permettent de rendre compte de l'agglomération des acteurs dans les différents secteurs de la production culturelle. La notion de district s'inscrit épistémologiquement dans une tradition mettant l'accent sur les conditions locales de la production industrielle et invite à porter une attention particulière aux jeux d'acteurs qui contribuent à la formation

18 « Hence, the clusters can partly be seen as an indication of shifts in the interrelated figuration of spatial and cultural hierarchies within the post-industrial city. This is not so much an issue of the disappearance of cultural/ spatial hierarchies *per se*, but of these hierarchies becoming more unstable, complex and difficult to read. »

d'un milieu spécifique, propre à un type de production. Si la notion de cluster peut revêtir un sens plus flou, elle permet également, lorsqu'elle est intégrée à un appareil théorique critique tel que celui de H Mommaas, de décrire les conditions socio-spatiales particulières de la production culturelle. Au final, les analyses en termes de district comme de cluster nous fournissent les outils d'analyse nécessaires à l'interprétation des dynamiques de concentration de la production culturelle. À partir des grilles de lecture proposées autant en terme de districts que de clusters culturels (Scott et Leriche, 2005 ; Mommaas, 2004), on interrogera la nature des concentrations spatiales observées dans le cas des lieux de l'art contemporain : Contribuent-elles à définir des pôles spécialisés, ou participent-elles au contraire de la dynamique de districts culturels diversifiés ?

Au sein et entre les territoires de la production culturelle se joue l'articulation entre les différentes échelles de production, de diffusion et de consommation de ces biens symboliques particuliers. Les réseaux, qui occupent une place centrale dans les études urbaines depuis plus de vingt ans (Castells, 1998), structurent l'organisation spatiale de la production culturelle.

Figure 1.4 : Les six dimensions des clusters culturels selon H. Mommaas



Encadré 1.2 : L'économie culturelle comme outil stratégique du développement urbain berlinois

L'économie culturelle et créative fait partie des secteurs économiques stratégiques de la ville de Berlin, qui cherche à renforcer les atouts dont elle dispose dans ce domaine, en particulier par le biais de politiques favorables au maintien et au développement de ce secteur. Depuis 2004 est développée une « Initiative pour l'économie culturelle ». Plusieurs rapports concernant l'économie culturelle lui ont depuis fait suite, dont un très récent « Indice de l'économie culturelle et créative » (*Kultur- und Kreativwirtschaftindex*, 2011). Dans l'étude « Kulturwirtschaft, kreative Räume und Stadtentwicklung in Berlin » (Économie culturelle, espaces créatifs et développement urbain à Berlin, 2007), menée pour le Sénat de Berlin, R. Ebert et K. Kunzmann définissent sept types d'espaces de l'économie culturelle pour lesquels ils identifient les modèles stratégiques, les principes d'action, les projets en cours ou à venir et pour lesquels ils établissent des recommandations adaptées en termes de planification urbaine (voir tableau).

Propositions pour la durabilité et le développement des espaces créatifs à Berlin.

(Ebert et Kunzmann, 2007)

Espaces de l'économie culturelle	Modèles stratégiques	Concepts d'action	Projets	Instruments de planification
(1) Zone touristique, en particulier quartiers récréatifs et zones d'implantation des entrepreneurs culturels compétitifs (inter)nationalement	Édification d'une conception urbaine de la culture et de l'économie culturelle par le biais de l'assimilation de l'offre touristique récréative adaptée	- Protection et incitation au développement d'une offre culturelle attirant les publics - Aménagement d'espaces de séjour attractifs	Intégration de projets phare des loisirs (ex. : Le vélo géant) et de l'économie culturelle (ex. : City-West)	Développement de stratégies de géomarketing local
(2) Quartier touristique « branché »* avec petites structures de production de biens et services culturels	Maintien d'une offre culturelle variée et de petite taille dont une offre de niches	- Protection des niches de l'économie culturelle à dimension touristique intéressante (ex. : galeries d'art) - maintien à moyen terme des ateliers existants	Édification d'une stratégie urbaine de maintien d'une offre immobilière suffisante pour la pérennité de ces quartiers	Test de l'efficacité d'un arrêté de protection du milieu sur la durabilité des niches touristiques de l'économie culturelle
(3) Quartier ethnique « branché » avec petites structures de production de biens et services culturels	Maintien de la mixité	Identification et protection des petites zones d'activités nécessaire à l'implantation d'activités du secteur culturel (en particulier à proximité des structures de formations stratégiques)	Initiation de projets de subvention aux potentialités ethniques de la production culturelle	- Soutien dans les quartiers avec l'expertise des Quartiersmanagement** (ex. :soutien à des groupes cibles comme les entrepreneurs issus de l'immigration) - Soutien au développement d'offres culturelles tournées vers l'accueil de public
(4) Aire d'influence des écoles d'art, de musique, de design, des médias et des technologies (Spin-off***)	Définition d'un concept considérant les infrastructures de formation comme noyau à l'origine du développement des secteurs culturels	Identification des petites zones d'activités propices à l'implantation dans l'économie culturelle	Développement de concepts visant à la mise en valeur du potentiel culturel en coopération avec les lieux de formation	- mise en place de schéma-cadre de développement autour des infrastructures de formation - développement des usages temporaires
(5) Entreprises reconnues dans le secteur culturel, bénéficiant d'une situation privilégiée (« bonne adresse »)	Observation, maintien et gestion de l'état actuel			
(6) zone d'implantation des entreprises des médias et des technologies de l'information, des films,et de la télévision	Qualification des zones de développement dans le cadre des plans d'urbanisme (implantation et foncier)	-Amélioration du bâti -Amélioration des zones d'habitat limitrophes		Définition de schéma-cadre pour l' amélioration et d'élargissement des zones d'activités et la qualité des espaces urbains

(7) zone de développement de l'économie culturelle	Tolérance large et soutien passif des occupations temporaires dans le cadre de projets culturels dans les zones de développement stratégique de ce secteur	-inventaire des occupations temporaires (acceptation, développement) - Soutien aux projets immobiliers de mise à disposition d'ateliers - Identification de sites propices à l'implantation de grandes firmes de l'économie culturelle	- introduction d'actions de valorisation ponctuelles dans les zones en développement ou d'un intérêt stratégique particulier (ex. : aménagement des espaces publics)	Développement des concepts d'usage temporaire
*Traduction de « Szenequartier » ** Le Quartiersmanagement est une structure publique ou associative qui agit dans le cadre du programme fédéral « Soziale Stadt » avec pour objectif le soutien aux initiatives dans les quartiers dits « en décrochage » ou connaissant des risques particuliers de fragmentation sociale (Blanc, 2006; Sintomer et Röcke, 2003).. *** le spin-off désigne une création d'entreprise à partir d'une entreprise plus grande				

Cette étude illustre l'intérêt porté à l'économie culturelle comme facteur de développement urbain et met en évidence les outils de planification utilisés pour favoriser le développement des différents secteurs de l'économie culturelle. On remarque surtout une volonté, à l'instar de ce que souligne S. Krätke (2011), d'intégrer les activités culturelles à un développement urbain avant tout capitaliste et compétitif, visant la revalorisation des espaces urbains et au final, une transformation insidieuse des quartiers dits « créatifs », fondés explicitement dans cet exemple sur l'économie culturelle, en espaces de consommation et de loisirs hauts de gamme adapté au style de vie attribué aux producteurs et consommateurs culturels. Les garde-fous existent en effet a priori dans les propositions faites dans cette étude (voir le diagnostic et les propositions réalisés pour les « quartiers ethniques branchés » (3) et les zones en développement (7)). Pourtant, il s'agit bien de promouvoir, et ce même pour les quartiers culturels encore « off », des activités et des actions urbanistiques susceptibles de revaloriser économiquement et architecturalement les espaces urbains (Vivant, 2007), au risque de leur uniformisation et de leur transformation en « Festival Market Places » comme tant d'autres (Gravari-Barbas, 1998).

2.2.3 Les réseaux de l'économie culturelle

La mise en réseau des acteurs constitue un puissant facteur d'organisation des espaces de l'économie culturelle. Structures flexibles sur lesquels s'appuient les flux de biens matériels ou immatériels et de personnes (Urry, 2000), ils jouent un rôle majeur dans l'organisation de la production culturelle en elle-même, et dans la hiérarchie globale des « paysages spatio-culturels » (Mommaas, Op. Cit.).

L'organisation sociale et spatiale de la production culturelle s'appuie sur des réseaux flexibles d'acteurs, ainsi qu'on l'a évoqué précédemment à propos de l'économie de projet qui caractérise l'économie culturelle. Ils permettent la mise en relation des individus et des lieux d'une production dont il a été montré qu'elle est de plus en plus spécialisée et morcelée (Krätke, 2011; Ryan, 1992). Ils apparaissent également comme un moyen de réduction des risques (Scott, 2000 ; Scott et Leriche, 2005). La prise de risque étant d'autant plus élevée que l'on évolue dans un paysage en constante recomposition du fait de l'injonction à une nouveauté perpétuelle, les réseaux offrent en effet une forme d'organisation flexible, adaptée à des besoins qui eux aussi changent selon les partenariats, les besoins d'information sur un marché où les savoirs-faire particuliers à acquérir. Les études empiriques concernant les réseaux culturels sont aujourd'hui nombreuses et couvrent presque tous les secteurs culturels. Les réseaux de production de la musique font notamment l'objet de nombreuses analyses qui montrent à la fois l'importance du contexte local de production (contexte économique, mais aussi social et culturel) et celle des liens tissés entre une pluralité de lieux et

d'acteurs (Calenge, 2006; Scott, 1999; Watson, Hoyler, et Mager, 2009). Les réseaux apparaissent ainsi comme des espaces ressources qui lient aussi bien des lieux très proches que très éloignés, comme cela a été montré dans le cas de la production et la diffusion de la musique hip-hop par exemple (Mager, 2007). Les réseaux des arts plastiques, et notamment de l'art contemporain, s'ils font l'objet de nombreux travaux en sociologie ou en histoire de l'art, font l'objet de travaux moins nombreux de la part des géographes. L'intérêt des géographes pour ces réseaux est cependant croissant, interrogeant les voies sélectives de la diffusion de l'art contemporain mais aussi les conditions et les conséquences d'une globalisation toujours plus importantes des réseaux artistiques (Currid et Connolly, 2008; De Vrièse et al., 2011; Wolf, 2007). Une littérature grise importante concernant les réseaux artistiques existe par ailleurs, qui cherche à mesurer les plus-values dont bénéficient les acteurs de structures en réseaux, notamment dans les cas de productions artistiques peu ou pas intégrée aux réseaux marchands (Pehn, 1999). Un réseau tel que TransEurop'Halles a par exemple pour objectif de fournir des ressources à un réseau de 52 centres culturels européens indépendants, en terme de connaissances des politiques culturelles européennes, de possibilités de financements etc..[19].

Les réseaux sociaux sur lesquels s'appuie la production culturelle mobilisent des ressources spatiales, et dans le cas de la création artistique et culturelle, l'espace urbain, voire métropolitain est considéré comme une ressource pour des interactions denses et le jeu paradoxal de concurrence/assurance du réseau artistique. P.M. Menger évoque ainsi le rôle de l'espace urbain comme « biotope » favorable à la constitution de réseaux denses de créateurs :

> « Le vocabulaire des réseaux permet de souligner les deux propriétés essentielles du **biotope que constitue un centre urbain dominant** : chaque artiste appartient à un ou plusieurs réseaux de pairs qui constituent son groupe immédiat de référence, d'évaluation et de soutien [...] et chacun tisse en même temps un grand nombre de liens avec les diverses catégories d'acteurs intervenant dans la production artistique [...]Plus la concentration de ces deux sortes d'acteurs auxquels l'individu est lié par une organisation en réseau est grande, plus la densité des échanges est forte, et plus, conformément au principe durkheimien d'analyse morphologique des densités sociales, la voie s'ouvre à un accroissement simultané des phénomènes d'individualisation des comportements et des choix et à une interdépendance accrue des acteurs dans un système plus complexe d'organisation du travail. D'où la **double et ambivalente fonction des réseaux** : **stimuler la production concurrente d'innovations** et la quête individuelle d'originalité, d'une part, **abriter** les individus des conséquences les plus perturbatrices de l'accroissement de la concurrence, d'autre part. » (Menger, Op. Cit.:564-565, souligné par l'auteure)

Des réseaux denses de production se tissent à l'échelle locale et régionale de la ville et de son aire d'influence directe, où les échanges les plus intenses sont favorisés par la proximité géographique des acteurs. Ils croisent des réseaux de diffusion et de reproduction des produits culturels qui font de l'urbain un contexte géographique particulièrement propice à la production culturelle dans le même temps qu'il nécessite des compétences particulières des acteurs pour s'y adapter et profiter de ses externalités (Krätke, 2011). Les artistes ne sont ainsi pas les seuls à avoir besoin de développer des compétences urbaines (Le Strat, 1998) afin d'organiser au mieux leur travail ; intermédiaires, diffuseurs et consommateurs font également preuve des compétences qui rendent possible un fonctionnement flexible à l'échelle de la ville. Pour autant, la ville n'est pas la seule échelle d'analyse

19 Site internet du réseau :http://www.teh.net

des réseaux sur lesquels s'appuie la production culturelle. Un des enjeux de l'analyse de ces réseaux réside justement dans la compréhension des articulations qui se jouent entre les espaces de la production culturelle, districts, villes ou régions à l'heure où la mondialisation de la production culturelle interroge.

L'économie culturelle prend aujourd'hui appui sur des réseaux qui s'étendent à l'échelle mondiale. La circulation des images et des symboles s'est accélérée et étendue avec le développement des techniques de l'information et de la communication mais aussi du fait de la concentration de plus en plus grande de la production culturelle au sein de grands groupes internationaux tels que la major Universal Music, qui fait partie depuis 2000 du groupe Vivendi et compte plus de 50 labels dans le monde entier. Alors que l'internationalisation permet de diversifier les réseaux de production et de distribution des biens culturels, le risque majeur relevé est celui d'une uniformisation croissante de la production culturelle, du fait de la concentration des producteurs au sein de groupes toujours plus importants mais aussi du fait d'une uniformisation progressive de la culture à travers la diffusion mondiale des produits culturels. C'est le cas par exemple dans le domaine de la traduction littéraire, où il a été montré que l'intensification des échanges ne s'accompagne pas d'une diversification des langues de traduction mais accentue au contraire la domination de l'anglais sur le marché des traductions (Sapiro, 2009).

L'extension des réseaux a paradoxalement renforcé le rôle des centres majeurs de la production culturelle, à l'instar de ce qui a pu être montré dans le cas des médias (Krätke, 2003; Pratt, 2000). Les points d'ancrage des réseaux de production et de diffusion culturelle jouent une rôle d'interface majeur entre les connections qui s'établissent à l'échelle locale, notamment dans les clusters de production, et l'arrimage de ces nœuds de la production culturelle dans un système globalisé de production, de diffusion et de consommation. On peut résumer les interactions entre échelles locales et globales que suppose l'organisation réticulaire de la production culturelle en reprenant les mots de S. Krätke :

> « les multinationales de la culture et des médias interagissent localement avec les producteurs spécialisés et les pourvoyeurs de services. Dans le même temps, ils contribuent au développement de réseaux globaux de succursales et sous-traitants qui les mettent en réseau avec les centres urbains de la production culturelle à une échelle globale[20]. » (Krätke, 2011: 150-151).

La concentration de la production culturelle dans les plus grands centres urbains tels que Londres, Paris, Tokyo ou Los Angeles participent du processus de métropolisation, à l'instar de ce qu'ont montré les recherches menées par le groupe Globalization and World Cities (GaWC) (Krätke et Taylor, 2004). Si l'on retrouve, à partir des réseaux transnationaux de production culturelle, des hiérarchies métropolitaines très proches des hiérarchies métropolitaines considérées à partir de la concentration des services aux multinationales (Beaverstock et al., 1999; Taylor et al., 2002), certaines métropoles apparaissent comme des métropoles de rang « alpha » (*i.e.* le rang le plus élevé dans les classements établis par le GaWC) dans le domaine des médias, comme Berlin, Munich ou Amsterdam, alors qu'elles sont classées parmi les métropoles de rang « gamma » (*i.e.* Le

20 « The global firms of the culture and media industries are locally interacting with the small specialist producers and service providers. At the same time, they are running a global production network with widely dispersed branch offices and subsidiaries that permits networking with urban centers of cultural production on a global scale. »

rang inférieur du classement des métropoles mondiales du GaWC) lorsqu'on analyse la répartition des services (Krätke, 2011:153). Pour partie, les réseaux de la production culturelle apparaissent ainsi en mesure de remettre en question des hiérarchies métropolitaines globales observées par le biais d'indicateurs plus traditionnels d'insertion dans les réseaux économiques internationaux.

Ces réseaux attirent de plus en plus l'attention des géographes, mais les travaux qui les mettent en évidence restent limités. Ceux déjà cités du GaWC et de S. Krätke constituent des références en matière d'articulation des approches globales et régionales. On peut en citer d'autres, relatifs à la production musicale par exemple, qui montrent que les réseaux (institutionnels, d'artistes, de maisons de production etc.) structurent fortement l'organisation spatiale de ce champ (Calenge, 2006; Leyshon, 2001; Watson et al., 2009). Les travaux d'histoire et d'histoire de l'art consacrés aux circulations artistiques et intellectuelles transnationales montrent également l'importance des réseaux d'échanges dans la circulation des savoirs, des œuvres et des personnes dans le temps long (Charle, 2004; Charle et al., 2004). Leur mesure et leur représentation cartographique reste pour autant difficile à établir et constitue un enjeu de taille (Joyeux-Prunel, 2011).

L'intensité des échanges et des connections peut être mesurée par le biais d'une adaptation en géographie des méthodes d'analyse de réseaux (Social Network Analysis) (Lazega, 2007; Wassermann et Faust, 1994). Transposée en géographie, elle permet de mettre en évidence les canaux de circulation de l'information à différentes échelles, du district industriel aux réseaux inter-firmes globaux, à l'instar des analyses menées à l'échelle mondiale sur les réseaux de villes par le GaWC. Elle suppose de construire des indicateurs de *densité* (mesurée à partir du nombre et de l'intensité des connections), de *cohésion* (mesurée à partir du nombre de nœuds du réseau séparés les uns des autres), de *centralisation* (mesurée à partir de la concentration des liens), et de *connectivité* régionale et supra-régionale (Krätke, 2010b). Dans le domaine de la production culturelle et artistique, ce type d'analyse est de plus en plus fréquemment mobilisé pour comprendre comment ces champs particuliers se structurent. L'analyse des réseaux permet de montrer à la fois l'intensité des connections à différentes échelles, du local d'un cluster tel que le cluster de production cinématographique de Potsdam-Babelsberg (Krätke, 2011:138), à l'international des réseaux mondiaux des villes des médias qui comptent des métropoles telles que Londres, Paris, Munich ou Los-Angeles parmi les métropoles occupant une position dominante dans ce type de production culturelle (Krätke, 2002; Scott, 1996). Ce type d'approche a très largement guidé le recueil et l'interprétation des données permettant de comprendre l'organisation spatiale de l'art contemporain à Paris et à Berlin. Les réseaux jouent en effet un rôle particulier dans l'organisation de ce champ dont la dimension internationale est très largement reconnue (Belting, 2009; Bydler, 2004).

Les analyses géographiques de ces réseaux restent peu nombreuses. Une des ambitions de ce travail est de venir compléter les études empiriques des différents champs de l'économie culturelle afin d'identifier les réseaux interurbains qui relient les espaces de l'art contemporain, d'interroger les modalités de circulations des individus, des œuvres et des compétences et d'articuler les différentes échelles d'organisation territoriale de l'art contemporain (chapitres 5 et 8).

Réseaux et districts ou clusters sont les deux formes interdépendantes caractéristiques des espaces de l'économie culturelle. Loin de constituer uniquement des formes génériques dont les modèles

d'organisation sont transposables à tout secteur d'une économie culturelle uniformément mondialisée, les différents champs de la production de biens symbolique témoignent d'organisations variant d'un contexte géographique à l'autre, d'un produit à l'autre. Cette diversité invite à travailler empiriquement sur les différentes branches de l'économie culturelle afin d'en révéler les particularités et les enjeux aussi bien en terme de territorialisation que d'internationalisation. À ce titre, une étude du champ particulier de l'art contemporain contribue à une meilleure connaissance empirique des espaces de l'économie culturelle à différentes échelles.

Le développement détaillé des termes et des figures de l'économie culturelle qui vient d'être proposé apporte des éléments de compréhension supplémentaires à une lecture des géographies urbaines de la culture. Il nous a permis de montrer l'importance des interactions entre organisations sociales, économiques et géographiques d'une culture qui est aujourd'hui considérée non plus comme un élément secondaire mais central de la croissance économique des villes et de la structuration des espaces urbains. Cette place centrale accordée à la culture (marchande) résulte, et il est important de le rappeler, des transformations des modes de production et de régulation d'un capitalisme post-fordiste. Au point que l'économie culturelle désigne aujourd'hui non seulement un secteur caractérisé par la création et l'échange de biens à forte valeur symbolique mais aussi un véritable modèle de développement économique dont les enjeux peuvent être résumés en reprenant les mots de S. Krätke :

> « La géographie économique ainsi que la recherche urbaine ont souligné l'impact majeur du secteur de l'économie culturelle [...] dans les économies urbaines (Scott, 2000), et détecté son ancrage particulièrement fort dans les espaces densément urbanisés (Krätke, 2000, 2002) ainsi que ses tendances à la concentration dans certains centres du système urbain. L'approche culturelle des concepts de régénération urbaine a pourtant été chargée d'attentes exagérées en ce qui concerne la possible contribution de l'économie culturelle à la compensation de la baisse de l'emploi dans les industries fordistes traditionnelles. Les concepts de développement économique qui se concentrent sur l'économie culturelle des villes continuent toutefois à influencer les stratégies de développement urbain mises en place récemment. »[21] (Krätke, 2011 : 22)

C'est en tenant compte de la polysémie des concepts liés à l'analyse de la production culturelle que je les mobilise pour comprendre l'organisation des espaces urbains de l'art contemporain. Ce champ de recherche fait par ailleurs appel aux concepts de l'économie, et par extension de la ville, créatives, où les artistes et les activités artistiques sont associés à des modèles de développement économique proches de ceux que l'on vient d'évoquer.

21 « Economic geography and urban research highlighted the strong impact of the cultural economy sector [...] on urban economies (Scott, 2000), and detected its particularly strong embedding in inner urban areas (Krätke, 2000, 2002) as well as its selective clustreing in particular centers of the urban system. However, the cultural focus of regeneration concepts was accompanied by rather exaggerated expectations concerning the cultural economy's possible contribution to the compensation of shrinking employment opportunities in traditional Fordist industries. In recent times, economic development concepts that concentrate on the city's cultural economy have continued to shape urban developemnt strategies. »

3 La culture n'est pas soluble dans la créativité

Alors même que de nombreux auteurs mettent en garde contre une survalorisation du rôle de la culture dans son ensemble et des arts en particulier dans le développement économique des villes, un certain nombre de travaux font des artistes, au contraire, les chantres d'une nouvelle ère du développement urbain, celle de la ville créative. Cette dernière partie présente les termes des débats liés à la ville créative et montre comment les travaux sur la ville créative ont pu nourrir ma réflexion.

3.1 Les artistes dans la ville créative

La ville créative connaît, surtout depuis la grande diffusion des travaux de R. Florida (Florida, 2002, 2005), un succès retentissant aussi bien dans les domaines académiques que professionnels. Elle nous intéresse plus particulièrement du fait qu'elle accorde aux artistes un rôle central, individus détenteurs d'un potentiel créatif s'il en est, dans le développement économique des villes à l'ère post-industrielle. Comment expliquer ce rôle prépondérant des artistes dans la ville créative ? Pour le comprendre, il convient tout d'abord de s'interroger sur l'évolution de leur place dans la société actuelle, devenue centrale dans le modèle d'organisation du travail qu'ils incarnent (Boltanski et Chiapello, 1999; Menger, 2009), mais aussi dans le modèle de valeurs qu'ils représentent, aujourd'hui devenues très attractives (Florida, 2002, 2005).

Loin d'être considérés comme des rebuts non productifs de la vie urbaine, les artistes sont aujourd'hui de plus en plus considérés comme des individus dont l'inventivité, la liberté, la créativité se révèlent les clés d'une innovation en devenir sur leur terre d'élection. Ils sont ainsi au cœur d'une économie définie comme créative, centrée sur l'inventivité de ses acteurs. Cette place centrale qui leur est attribuée relève à la fois des transformations de l'économie que l'on a déjà mentionnées et de la proximité des valeurs accordées au travail de création et de celles d'un capitalisme valorisant l'hyperflexibilité des individus (Boltanski et Chiapello, 1999; Menger, 2009). P.M Menger montre en détail cette évolution du travail créateur de l'exception, perçue comme anarchique, dont la liberté fascine, vers la norme d'un individualisme et d'une hyper-flexibillité du travailleur. Selon lui,

> « la valeur d'activité expressive et inventive incarnée dans le travail créateur s'infiltre aujourd'hui dans de nombreux univers de production :
>
> – par contiguïté : artistes, chercheurs et ingénieurs passent pour le noyaux dur d'une « classe créative » ou d'un groupe social avancé, les « manipulateurs de symboles », à l'avant-garde de la transformation des emplois hautement qualifiés ;
>
> – par contamination métaphorique, quand les valeurs cardinales de la compétence artistique – l'imagination, le jeu, l'improvisation, l'atypie comportementale voire l'anarchie créatrice – sont transportés vers d'autres mondes productifs ;
>
> – par exemplarité : l'esprit d'invention communique avec l'esprit d'entreprise dans les jeunes et petites entreprises, et l'organisation en réseau des activités créatrices et des relations de travail et de communication entre les membres des mondes de l'art fournissent un modèle d'organisation ;
>
> – par englobement : le monde des arts et des spectacles devient un monde économiquement significatif » (Menger, 2009:157-158) »

Ce passage résume les quatre principaux vecteurs de la diffusion des modes d'organisation et des valeurs associés au travail artistique vers de nombreux autres domaines. À la lumière de ce qui a été

explicité précédemment concernant l'importance prise à l'heure actuelle par l'économie culturelle, on comprend d'une part que les artistes jouent un rôle important dans la production de valeurs. P.M. Menger évoque d'autre part la diffusion de valeurs sociales à travers la constitution de groupes sociaux détenant un pouvoir symbolique fort, que lui ou des auteurs comme E. Chiapello et L. Boltanski avait parfaitement mis en évidence et que R. Florida a qualifié de « classe créative »..

Classe sociale en pleine montée en puissance selon la thèse que défend R. Florida depuis *The rise of the creative class* (2002), la classe créative est définie par l'auteur autour du partage d'une caractéristique commune : l'importance de la capacité de création, de la créativité chez ses représentants, aussi divers soient-ils. La définition qu'il propose de la classe créative s'appuie sur une reconnaissance croissante du potentiel que représente la créativité pour le développement urbain (Landry, 2000). Il définit cette classe autour de deux groupes : le premier, noyau dur « super-créatif », comprend les actifs dont l'activité est centrée sur la création d'idées de technologies ou de formes nouvelles, à l'instar des artistes, des architectes, des designers, des scientifiques[22]. Le second groupe est constitué par des actifs pour qui la création (au sens large, encore une fois, de création d'idées, de formes, de savoirs etc.) n'est pas au cœur de l'activité mais apparaît comme une capacité mobilisée pour résoudre des problèmes complexes. Juristes, avocats, médecins, financiers comptent ainsi parmi le second noyau de créatifs. La définition extensive du terme créatif permet à R. Florida d'intégrer un grand nombre des actifs du tertiaire supérieur dans cette nouvelle classe et d'en montrer la conséquence, la largeur de la définition permettant d'en faire un groupe représentant près d'un tiers de la population active aux États-Unis. L'idée séduit d'autant plus que ceux à qui elle s'adresse, décideurs politiques, aménageurs, peuvent se considérer comme partie prenante d'un groupe représentant selon R.Florida l'avenir des territoires (Krätke, 2011; Peck, 2005). R. Florida étaye l'hypothèse d'une corrélation positive entre présence de la classe créative et compétitivité des villes à partir de comparaisons interurbaines réalisée sur la base de nouveaux indices statistiques déterminant l'importance, dans chacune des villes, des facteurs favorables à la créativité, les trois T : Talent, Technologie et Tolérance, qui, associés, seraient garants de l'attractivité de la ville pour la classe créative (Florida, 2002).

La présence des artistes, qualifiés par R. Florida de « bohème », est mesurée à partir de l' « indice bohémien », et considérée comme un facteur d'attractivité pour d'autres membres de la classe créative, notamment les professionnels des secteurs technologiques, qui seraient les principaux témoins des capacités d'innovation dans les villes[23], et comme indicateurs d'un environnement urbain attrayant. Florida n'est pas le seul à s'intéresser à la corrélation entre présence des artistes et des actifs des entreprises technologiques (celles de la Nouvelle Économie en premier lieu), dont les causes sont recherchées tantôt du côté des transformations des modes de production, tantôt des modes de consommation. Cette corrélation tend même à être impulsée par des politiques urbaines cherchant à favoriser la colocalisation des activités artistiques et technologiques (Landry, 2000; Peck, 2007; Roy-Valex, 2008; Vivant, 2009). L'analyse de R. Florida, si elle a le mérite de reconnaître

22 The Super creative Core of this new class includes scientists and engineers, university professors, poets and novelists, artists, entertainers [..] » (Florida, 2002, p. 69). Ce noyau « super-créatif » est parfois subdivisé en deux groupes, celui des professionnels suer-créatifs et celui des « bohémiens », dont les emplois requièrent une créativité artistique.

23 Ce qui réduit considérablement, comme le montre S. Krätke (2011), le spectre de la diversité des environnements innovants, qui doivent selon l'auteur être appréhendés de manière plus complète en prenant notamment en compte les actifs des branches « recherche et développement » des entreprises.

l'importance des capacités d'innovation d'une grande variété d'individus, tend cependant à établir un lien causal plus que simplifié entre créativité et développement économique qui a fait l'objet de nombreuses critiques.

On peut relever deux lignes de critiques majeures quant à la place et au rôle accordé aux artistes dans les travaux de R. Florida. La première vise le rôle essentiellement attractif accordé aux artistes, qui seraient avant tout les atouts locaux permettant d'attirer les membres du noyau le plus créatif. Les artistes vivent dans des quartiers qui disposent des espaces de sociabilité dont ils ont besoin : cafés, restaurants, et d'un environnement culturel dynamique, entre autres « besoins naturels » caricaturaux. Ce sont principalement les modes de consommation qui caractérisent les artistes, le style de vie que reflètent les quartiers artistiques qui sont alors considérés comme des facteurs attractifs. Si cela peut être vrai pour une certaine part de la population partageant des pratiques similaires, la plupart des chercheurs s'intéressant au rôle des artistes dans les transformations urbaines mettent en garde contre tout raccourci causal. Ils invitent notamment à se garder d'un lien trop vite établi entre la présence d'une population, les artistes, et l'attraction d'une population créative à haut revenu qui ferait des premiers les déclencheurs de processus de gentrification dans les quartiers où ils vivent (Ley, 2003; Vivant et Charmes, 2008). Ainsi que le résume E. Vivant :

> « il apparaît que l'artiste n'est ni une cause profonde, ni un prétexte superficiel, mais plutôt un révélateur de la population directement intéressée par un processus de retour en ville. » (Vivant, 2009.:42)

Je reviendrai plus longuement au prochain chapitre sur cette question (chapitre 2). Il semble par ailleurs plus juste de considérer les artistes comme partie prenante de la production des lieux de sociabilité, de l'ambiance urbaine, aux côtés d'autres groupes tels que les étudiants par exemple, pour comprendre les modalités de leur installation dans un quartier et la formation d'un quartier artistique[24] ; plutôt que de les considérer comme les seuls témoins ou pionniers dénicheurs d'environnements urbains favorables à la créativité (Ambrosino, 2009, Krätke, 2011, Vivant, 2006).

Alors que R. Florida dans sa théorie de la classe créative accorde principalement aux artistes un rôle attractif pour d'autres populations, ils sont au contraire considérés dans de nombreux travaux comme des acteurs centraux d'une économie culturelle aux potentiels importants en termes de croissance économique régionale (Krätke, 2002; Markusen et Schrock, 2006; Power et Scott, 2004; Scott, 1996).

La seconde critique concerne l'indistinction au sein d'un sous-groupe « artiste », alors même que les modalités d'organisation sociales et géographiques diffèrent considérablement selon le type de création artistique qui est en jeu : peinture, design, jeu vidéo...(Markusen, 2010; Roy-Valex, 2008). Les activités créatives, ainsi que l'écrit M. Roy-Valex « ne constituent pas un tout indifférencié » et parmi elles, les activités artistiques encore moins,

> « ne serait-ce qu'en raison de l'entretien de frontières symboliques fragiles mais essentielles de la pratique artistique qui contribuent à structurer ce marché particulier en différents mondes de production relativement imperméables entre eux. » (Op. Cit. : 208).

L'analyse d'un secteur en particulier, celui de l'art contemporain va dans le sens d'une injonction de plus en plus largement partagée à une distinction entre les différents secteurs que l'expression

24 Je reviendrai en détail sur la notion de quartier artistique dans le prochain chapitre, qui est consacré aux pratiques des artistes dans l'espace urbain

« activités créatives » tend à regrouper dans un ensemble aux limites floues, et notamment à une distinction entre les activités relatives à l'innovation scientifique et technique et les domaines de la créativité artistique et culturelle (Krätke, 20110,2011). Les critiques émises par rapport à l'analyse incomplète de la place des artistes dans les sociétés et les villes post-industrielles se retrouvent dans des réflexions critiques plus larges autour de la théorie de la classe créative.

3.2 Réflexions autour de la classe créative

La théorie de la classe créative est aujourd'hui l'objet de controverses dont la vivacité n'a d'égal que l'enthousiasme qu'elle a soulevé et continue à soulever, en particulier dans les pays anglo-saxons. Il ne s'agit pas ici de présenter en détail tous les points de débats, ce qui conduirait à une simplification dommageable des discussions très nombreuses dont elle fait l'objet (Voir entre autres Krätke, 2011, Peck, 2005, Vivant, 2006). Je reviens ici sur les éléments fondamentaux de ces discussions qui conduisent à nuancer l'intérêt d'une utilisation des théories de la classe et de la ville créative, autant dans sa portée théorique que dans ses applications empiriques, pour comprendre la place des artistes dans l'espace urbain.

L'utilisation de la théorie de la classe créative pose tout d'abord problème du fait de la définition de cette dernière. La délimitation des activités créatives est en effet rendue ardue par le flou même de l'adjectif créatif. Il s'agirait au final d'une agrégation des activités reposant sur l'innovation technologique et scientifique et des activités de production culturelle. L'économie créative apparaît ainsi comme une synthèse de l'économie du savoir et de l'économie culturelle, auxquelles s'ajoutent des branches d'activités telles que la politique et la finance dont la qualification même comme activités créatives pose question[25] (Krätke, 2010, 2011, Markusen, 2010). Dans la lignée de la « désagrégation de la classe créative » que prône A. Markusen (Op. Cit.), S. Krätke montre que l'agrégat « classe créative » de R. Florida peut en réalité être subdivisé en cinq sous-groupes dont seulement deux peuvent être considérés comme pertinents dans la prise en compte des capacités régionales d'innovation :

> « 1. Les actifs créatifs dans les secteurs scientifiques et technologiques (secteurs d'activités comme Recherche et développement, éducation scientifique, techniciens spécialisés et professionnels de santé)
> 2. Les actifs créatifs artistiquement (secteurs de l'économie culturelle)
> 3. Les actifs de la « dealer class» (professionnels de la finance et de l'immobilier)
> 4. Les professionnels d'une « management class » (cadres, consultants)
> 5. Les professionnels de la «political class» (membres des corps législatifs, politiciens, administrateurs publics)» (2011 : 46).

Au-delà d'une désagrégation permettant de mieux saisir l'organisation de chacun de ces groupes et la participation des deux premiers à un capital créatif régional, le terme même de classe fait ensuite très largement débat. Il relève en effet d'une utilisation très vague d'une expression dont l'héritage sous-tend une dimension d'identification et de conflit : identification des membres de la classe à un même groupe, ce qui n'est pas le cas dans une « classe créative » par trop disparate, et conflit et jeux de pouvoir inter-classes. La diversité des intérêts et de la relativité des positions dominantes au sein de

25 Voir ici une analyse stimulante du rôle destructeur des membres de la « dealer class » selon S. Krätke (2010a)

chaque sous secteur contribue qui plus est davantage à des conflits internes à la classe créative telle que la définit R. Florida, qu'elle ne donne lieu à une identification à une communauté de statuts (Peck, 2005).

Par ailleurs, alors même que le terme de classe sous-entend des jeux de pouvoirs, la plupart des « stratégies créatives » qui visent au développement urbain ignorent complètement la polarisation sociale qu'elles peuvent générer (Peck, Op. Cit.). Les mesures destinées à l'amélioration de l'environnement urbain dans le but d'attirer des populations génératrices de ressources économiques (touristes, producteurs des secteurs économiques les plus performants etc.) font partie de ces mesures qui contribuent, en augmentant la valeur immobilière, à la polarisation sociale des villes et que l'on retrouve très fréquemment dans les politiques destinées à affirmer une position de ville créative. L'éviction de certaines couches de population dans des quartiers progressivement investis par des individus dits créatifs induit des phénomènes de gentrification qui varient d'une ville, d'un quartier à l'autre et qu'on ne saurait résumer en quelques lignes. Il est toutefois important de les évoquer dans la mesure où, de plus en plus, la gentrification n'apparaît plus seulement comme un concept d'analyse de l'inscription des rapports sociaux de domination dans l'espace urbain mais aussi comme un outil de planification (Clerval, 2008; Smith, 2003). « Gentrifier » un quartier, ou le régénérer, en plus politiquement correct, permettrait d'attirer les créatifs en recherche d'un environnement urbain propre à leurs modes de vie et de consommation, et d'assurer la compétitivité d'un territoire. Les « stratégies créatives » (Peck, Op. Cit.) s'inscrivent en cela dans la continuité de dynamiques de transformations des espaces de la ville néolibérale, où la consommation joue un rôle distinctif majeur dans la compétition interurbaine internationale (Harvey, 1989, Peck, 2005, Krätke, 2011).

Les tendances à la concentration des actifs de l'économie culturelle a été montrée précédemment et les termes du débat concernant les liens entre co-localisation et « innovation-créative » se posent ensuite de manière similaire dans le cas de l'économie créative (Roy-Valex, 2008). La diversité des actifs induit cependant une diversité de localisation de ces derniers. A. Markusen et G. Schrock montrent ainsi qu'alors que les actifs des secteurs culturels ont tendance à privilégier les zones centrales des métropoles, les « créatifs » des secteurs technologiques et scientifiques tels que les scientifiques, les ingénieurs ou les techniciens hautement qualifiés ont plutôt tendance à vivre dans la périphérie des grandes agglomérations (Markusen et Schrock, 2006). il convient donc d'interroger les ancrages géographiques des différents groupes agrégés dans la classe créative de manière distincte pour comprendre quelles interactions se jouent au sein et entre les différents secteurs d'activités. L'approche sectorielle proposée par A. Markusen pour aborder la répartition des artistes aux États-Unis à différentes échelles, inter et intra-urbaine a pour objectif de cerner la répartition des artistes dans les différents secteurs d'activité de l'économie culturelle et de montrer comment s'organisent les interrelations sectorielles (2010). L'analyse qu'a réalisée M. Roy-Valex concernant le secteur des jeux vidéos à Montréal montre l'importance des enjeux d'un secteur en particulier et de ses relations à d'autres secteurs de la production culturelle pour comprendre son organisation dans l'espace urbain (Roy-Valex, 2008, 2010).

Une fois les logiques de concentration des acteurs interrogées, reste à discuter l'argument de la forte

mobilité des actifs de la classe créative, qui interviendrait dans le développement et dans la pérennité de l'attractivité des villes créatives (Florida, 2005). Plusieurs études ont testé la validité de l'hypothèse de R. Florida selon laquelle les villes, en développant un environnement adéquat (*i.e* réunissant les trois T) attireraient les créatifs. Les études comparatives réalisées tant au Canada qu'entre différentes métropoles européennes battent en brèche cette hypothèse et démontrent, dans le cas européen, que les actifs des secteurs créatifs sont en réalité peu mobiles. La plupart reste en effet dans la ville où ils ont grandi ou étudié. Les facteurs d'attractivité dits « softs » comme les aménités culturelles, mis en exergue par Florida, ne semblent qui plus est pas jouer un rôle significatif dans l'orientation des migrations de professionnels qualifiés (Martin-Brelot et al. 2010; Shearmur, 2006). Dans les deux études qui testent l'hypothèse de la mobilité forte des créatifs, les auteurs concluent à une dynamique inverse à celle qui est supposée par R. Florida.

Un dernier type de critiques s'inscrit dans la suite des tests empiriques invalidant l'hypothèse d'une hyper-mobilité de la classe créative. Il s'adresse à la fiabilité des indices statistiques développés par R. Florida. Ceux-ci mobilisent, de l'avis de nombreux auteurs, des indicateurs soit incomplets, soit impossibles ou presque à quantifier. L'indice technologique se base sur la présence des actifs des entreprises technologiques pour évaluer les capacités d'innovations régionales, ce qui reste très incomplet, ne tenant pas compte par exemple des brevets déposés par les entreprises, qui seraient un indicateur du dynamisme régional dans la recherche et le développement, ou bien encore de la présence de chercheurs qui donneraient un indice des capacité d'innovation scientifique (Krätke, 2011). L'indice de tolérance prend pour indicateur la présence des gays et des étrangers, ce qui reste un choix arbitraire quand de nombreux autres paramètres pourraient être mobilisés pour tenter de quantifier une qualité dont on peut d'ailleurs douter qu'elle soit quantifiable (Krätke, Op. Cit., Vivant, Op.cit.). On pourrait passer en revue tous les paramètres de mesure utilisés par R. Florida et son équipe. S'ils apparaissent en premier lieu comme un gage de sérieux des études qu'ils établissent de manière très régulière pour les villes depuis leur première analyse réalisée à Montréal, et certainement comme un facteur du succès de cette théorie, il apparaît nécessaire d'en connaître les limites et de tenter, si l'on cherche à mesurer le potentiel créatif d'une région, de corriger certains manquements et d'adapter les mesures aux contextes auxquels on cherche à les appliquer (Chantelot, 2010; Krätke, Op. Cit.)

Selon de nombreux auteurs, la théorie de la classe créative repose ainsi sur un socle plus instable. Elle pose en effet des problèmes de définition importants et s'inscrit dans la lignée d'idéologies néo-libérales de production de la ville que déconstruisent les travaux que l'on vient de mobiliser. Il n'en reste pas moins que les théories de R. Florida ont eu le mérite de synthétiser trois grandes tendances du développement urbain récent ainsi que le montre M. Roy-Valex :

> « 1/ la « désindustrialisation » ou la « postindustrialisation » des économies régionales et urbaines, qui incite à recourir à des leviers moins traditionnels pour promouvoir un territoire et améliorer ses résultats économiques; 2/l'explosion des marchés culturels et des médias, qui recoupe par ailleurs une diversification des styles de vie et de la consommation culturelle; 3/ un processus général de décentralisation des politiques publiques, qui donne aux villes un rôle sans précédent en matière de planification des politiques culturelles et de soutien aux arts » (2010:1)

L'effort de synthèse dont témoignent les écrits de R. Florida a contribué très largement à la diffusion des théories de la ville créative. La diffusion de ces théories dans le domaine académique et opérationnel et la place centrale qu'elles accordent aux artistes incitent à les prendre en considération dans une analyse de l'organisation métropolitaine de l'art contemporain, tout en les questionnant.

Cette relecture critique des thèses de R. Florida montre que la place accordée aux artistes dans la ville créative mérite d'être repensée. Une nécessaire désagrégation de la classe créative conduit à considérer les artistes comme faisant partie d'un groupe de professionnels culturellement créatifs (Krätke, 2011). Le double apport de la sociologie du travail créateur et de l'économie culturelle constitue alors une base théorique tenant davantage compte des particularités de l'organisation sociale et spatiale du travail artistique et d'une économie de la culture « dans laquelle les logiques économiques de concurrence et de compétitivité ne surdéterminent pas les logiques d'accès, d'ouverture et d'échange entre des individus et des groupes » (Lefebvre, 2008:354). Les artistes contribuent cependant à la ville créative telle qu'elle a été définie ces dernières années et consacrée par le succès des travaux de R. Florida. En replaçant ces théories dans le cadre de l'idéologie de croissance urbaine néolibérale dont elles sont issues (Krätke, 2011, Peck, 2005), on retiendra de ces travaux leur capacité d'articulation de problématiques de développement économique régional, de restructuration des espaces de la ville post-industrielle et de gouvernance urbaine. Cette articulation apparaît en effet comme l'une des clés de compréhension du rôle accordé aux artistes dans la ville contemporaine et constitue en retour un outil de légitimation pour les artistes face à des pouvoirs publics sensibles aux sirènes de la créativité (Markusen, 2006). On prêtera donc attention aux discours de la ville créative dans les effets performatifs qu'ils peuvent engendrer, sans que ce travail ne contribue à une redéfinition de cette dernière.

Conclusion

Au terme de ce premier chapitre, il apparaît que la place de la production artistique et des producteurs, les artistes, dans la ville est le fruit d'une évolution historique où la production culturelle est appelée à jouer un rôle considérable dans la régénération des espaces urbains post-industriels. Toutefois, selon que l'on adopte une perspective culturaliste renouvelée qui considère la géographie culturelle à l'aune de la géographie des faits culturels et notamment de la production artistique (Grésillon, 2002, 2008), que l'on adopte la perspective de l'économie culturelle ou bien que l'on considère la production artistique comme un élément de l'économie créative, les acteurs et les enjeux de l'activité artistique dans l'espace urbain se révèlent sous un jour différent.

La première entrée, celle de la géographie des faits culturels, a posé les jalons d'une définition de l'objet de recherche, l'art contemporain, en l'articulant à un ensemble vaste de productions culturelles. Cette perspective prête une attention particulière aux interactions entre une manifestation culturelle particulière et le contexte – géographique, social et culturel – dans lequel elle s'inscrit. Elle invite à considérer la production artistique dans la complexité des interactions qui permettent de lui donner lieu, au sens propre comme au sens figuré. La géographie des faits culturels à laquelle on participe par l'étude d'un objet singulier contribue à une lecture de la distinction des espaces urbains à

différentes échelles au prisme de la production culturelle. Elle s'avère un champ de recherche particulièrement fécond pour mettre en évidence la variété des temporalités urbaines qui contribuent à informer et à transformer, dans le temps long de l'histoire ou dans l'éphémère de l'événement, le paysage urbain. L'action artistique, arrimée à la production culturelle, apparaît dans ce premier champ de recherche d'abord comme une catégorie de lecture des espaces urbains, qui permet de questionner les usages et les représentations associées aux lieux culturels. La culture apparaît progressivement non seulement comme une catégorie de lecture des espaces urbains mais aussi comme une catégorie d'action, où l'action régulatrice et incitatrice des pouvoirs publics joue un rôle prépondérant (Chaudoir, 2006). Le rôle de la production culturelle et les équilibres entre les acteurs publics et privés s'est considérablement modifié depuis la fin de l'ère industrielle. De plus en plus, la culture est utilisée dans les stratégies urbaines de régénération des espaces (Ambrosino, 2007; Andres, 2006). L'importance croissante de la production symbolique, qui va de pair avec les transformations récentes du capitalisme tend qui plus est à lier culture et économie, alors que ces termes ont longtemps été considérés comme exclusifs.

La seconde entrée est celle de l'économie culturelle. Ce champ de recherche, qui reste restreint jusqu'aux années 1980 (Huet et al. 1978; Lefebvre, 2008), se développe considérablement dans le même temps que la collusion entre les deux termes ne cesse de s'affirmer. L'angle d'approche économique nous a ensuite permis de mettre en évidence les régularités dans l'organisation de la production des biens symboliques. S'inscrivant dans le tournant géographique que connaissent la plupart des sciences humaines, les travaux d'économie culturelle mettent en évidence les ressources spatiales mobilisées par les acteurs de la production culturelle mais aussi soulignent l'importance croissante accordée à la culture dans le développement économique des territoires. L'application de concepts d'économie régionale ou de sociologie comme le district/cluster et le réseau dans le champ de l'économie culturelle apporte des éléments de compréhension à l'organisation géographique de l'économie culturelle. Un des enjeux fondamentaux mis en évidence à travers une entrée par l'économie culturelle qui consiste à saisir les modalités d'interaction entre les différentes échelles d'organisation de la production culturelle, reste encore largement à explorer. L'étude empirique d'une production culturelle, celle de la production plastique contemporaine à Paris et à Berlin s'inscrit ainsi dans la lignée des problématiques soulevées par les géographes qui s'intéressent à l'économie culturelle (Scott et Leriche, 2005).

La collusion entre culture et économie dépasse, avec l'économie créative, la sphère de l'économie culturelle, pour toucher à la plupart des secteurs de production d'un capitalisme avancé. La troisième entrée concerne les débats sur les théories de la ville créative, en se focalisant sur la synthèse qu'en a proposée R. Florida. Il s'est agit de comprendre la filiation des modèles de croissance économique basés sur l'économie créative et de ses avatars, la ville et la classe créatives, avec les modèles de développement capitalistes qui l'ont précédée et qu'elle englobe désormais, notamment ceux de l'économie du savoir (knowledge economy) et l'économie culturelle (Krätke, 2011). La place centrale accordée aux artistes dans ces théories, si elle apparaît plus que contestable autant de par le rôle essentiellement attractif d'autres créatifs mieux dotés, que dans l'indistinction entre les différents métiers artistiques, est un élément majeur de la compréhension de la place sociale et géographique

des artistes dans la ville contemporaine. Le modèle de développement urbain fondé sur l'économie créative renforce qui plus est le rôle de la culture dans les stratégies urbaines et là encore, il est indispensable de tenir compte du succès de la ville créative pour interroger le rôle de l'instrumentalisation de la culture dans l'organisation spatiale de la production artistique.

Culture et créativité apparaissent comme deux prismes de lecture des espaces urbains mais aussi comme deux catégories d'action sur l'aménagement des villes. Cette double entrée a permis de replacer l'art et les artistes dans des perspectives plus larges et de mettre en avant certains des enjeux liés à la présence urbaine des artistes, qui se résument pour une grande part à des problématiques de distinction et de mise en valeur symbolique des espaces. Je propose de poursuivre l'interrogation des relations du triptyque ville/art/culture en inversant l'angle d'analyse : il s'agit de comprendre, dans le chapitre qui suit, comment l'espace urbain est mobilisé dans la pratique artistique et formes et les dynamiques urbaines auxquelles l'art donne lieu.

Chapitre 2 Spatialités urbaines de l'art contemporain : objet et démarche

Introduction

Été 1995 : Le Reichstag de Berlin disparaît. Été 1985: Le Pont Neuf disparaît à Paris. Les artistes Christo et Jeanne-Claude masquent les deux monuments emblématiques en les emballant dans des mètres de tissu, pour les transformer en sculptures étranges, vaisseaux fantômes flottant dans le paysage urbain. L'intervention artistique dans l'espace urbain transforme le paysage et ajoute à deux éléments du patrimoine berlinois et parisien une strate nouvelle de signification symbolique : ils deviennent, paradoxalement à travers leur disparition, des œuvres d'art contemporain. La seule évocation de l'œuvre des deux artistes laisse entrevoir les multiples possibilités d'interprétation, mais aussi de questionnement quant au rapport entretenu par les artistes, par l'œuvre, par le public à l'espace. Ce sont ces interrogations, et en premier lieu le rapport des artistes à l'espace urbain qui font l'objet de ce second chapitre. L'espace est mobilisé de différentes manières dans la création artistique: comme support et objet de l'œuvre, comme cela apparaît de manière évidente dans les deux interventions de Christo et Jeanne-Claude, et comme ressource, comme espace habité et pratiqué, par les artistes, mais aussi par tous les autres acteurs des « mondes de l'art », marchands, publics, édiles locaux etc.

Comment l'espace urbain est-il mobilisé dans la pratique artistique, de la création à la monstration ? Dans quelle mesure l'espace urbain détermine-t-il les pratiques des différents acteurs de l'art ? Comment se trouve-t-il informé en retour par ces différentes pratiques ?

Ces questions seront abordées à partir du cas de l'art contemporain, en partant de l'hypothèse selon laquelle les différentes formes d'expression artistique – notamment la distinction entre arts plastiques et arts scéniques– reposent sur une mise en œuvre des ressources spatiales qui diffère sensiblement en fonction de la nature de la pratique artistique. Les limites entre les différentes formes d'expression artistique sont loin d'être figées, et ces dernières coexistent et s'interpénètrent fréquemment. Le choix de l'art contemporain comme objet de recherche me permet de questionner les rapports aux espaces entretenus par les acteurs de ce champ comme les interactions entre les espaces de l'art contemporain et ceux d'autres pratiques artistiques, ou des espaces non informés par la pratique artistique.

Ce chapitre trace dans un premier temps les contours d'un objet de recherche, l'art contemporain, en s'inscrivant à la suite de travaux qui ont abordé la dimension spatiale des pratiques artistiques. On montre comment une entrée par l'art contemporain permet d'aborder les questionnements liés aux spatialités artistiques, de la mobilisation de l'espace comme support de monstration aux pratiques habitantes des artistes et à leurs enjeux, et à celle de manière plus générale des différents acteurs d'un champ artistique dans la définition d'espaces spécialisés. La démarche adoptée dans la thèse pour aborder les différentes étapes de ce questionnement sera présentée dans un second temps.

1 Une approche spatiale de la création artistique

1.1 Le géographe et l'art contemporain

Le terme d'art contemporain est mentionné depuis l'introduction de la thèse et apparaît en filigrane tout au long du premier chapitre comme élément d'un ensemble plus vaste qui est celui des activités culturelles. J'ouvre ce chapitre par un arrêt sur le choix de ce domaine d'investigation en particulier et sur sa définition. Comme tout travail de recherche en sciences sociales qui s'efforce de produire des connaissances théoriques à partir d'observations empiriques, ma réflexion est le fruit de constants allers et retours entre les problématiques liées à la spatialisation des activités artistiques et culturelles en général, et des observations empiriques réalisées dans un domaine qui m'est familier, celui de la création plastique contemporaine (Volvey, 2003a). Le choix de l'art contemporain comme champ d'investigation a dans ce sens été d'abord guidé par un intérêt personnel. Mais ces observations plus personnelles trouvent finalement très vite un écho dans les questionnements qui me préoccupent en tant que géographe. Cette section introduit une approche de l'art contemporain en géographe, avant de définir ce dernier.

1.1.1 L'art comme objet géographique

L'art n'a pas lieu n'importe où, bien au contraire semble-t-il, lorsque l'on remarque que la plupart des lieux artistiques se trouvent dans les espaces urbains centraux tout comme lorsque l'on s'intéresse à la configuration des lieux artistiques, ou encore à la provenance des artistes dans un catalogue d'exposition. Quel que soit l'angle d'approche par lequel on aborde l'art, il invite à des questionnements géographiques.

Entrer dans une galerie, rue du cloître Saint-Merri à Paris, par exemple, et y découvrir le regard que de jeunes photographes colombiens posent sur le monde[26], conduit ainsi à se poser une série d'interrogations géographiques dont quelques-unes sont relevées ici. Un premier questionnement tient à la localisation du lieu d'exposition : on se trouve à Paris, métropole internationale, réputée depuis plusieurs siècles pour son dynamisme et son attractivité culturelle. Dans quelle mesure Paris constitue-t-elle une place centrale parmi les autres villes d'exposition et de création artistique ? On se trouve ensuite dans un quartier central de Paris, très marqué par la concentration des galeries d'art, aux identités multiples, de quartier artistique, gay, touristique, juif etc.. Comment toutes ces identités interagissent-elles ? Comment les lieux artistiques contribuent-ils aux dynamiques de ce quartier du centre de Paris ? Ce qu'on observe dans le Marais est-il transposable à d'autres quartiers ? À d'autres villes ?

Une fois dans la galerie, l'exposition soulève une seconde série de questions : Comment ces œuvres sont-elles arrivées là ? Quelles représentations des espaces véhiculent-elles ? Où vivent les artistes qui sont exposés ici ? Où travaillent-ils ? Comment les liens avec le commissaire d'exposition se sont-ils tissés ? Entre-t-on dans un monde artistique globalisé ou sommes-nous témoins de liens sélectifs ? La liste est longue des objets et des théories géographiques qui peuvent être interrogés

26 Exposition « Pérou Colombie - Photographes d'aujourd'hui. »,(2011), Galerie Bruneau Munier, Paris

simplement en passant la porte d'un espace d'exposition.

Ces problématiques ont été pour partie abordées dans quelques rares travaux de géographes s'intéressant à la dimension spatiale des activités artistiques. R. Knafou synthétise ces approches en écrivant que :

> « les quelques travaux existants *[i.e d'une géographie de l'art]* ont mis l'accent sur, d'une part, le développement des foyers artistiques – en relation avec le concept de centre/périphérie – et, d'autre part, la mise en évidence des dynamiques artistiques, des processus de diffusion des innovations comme des productions.[...] à une échelle plus fine, des études de géographie urbaine explorent la place des activités artistiques dans la structuration des villes, surtout des grandes villes et de leurs quartiers centraux (Grésillon, 2002) » (Knafou, 2003:90)

Cette « géographie de l'art » ainsi que la nomme l'auteur, n'en reste pas moins « balbutiante » pour reprendre ses mots. Plusieurs contributions viennent enrichir un champ d'études encore relativement peu investi (Gilabert, 2004; Grésillon, 2002, 2008, 2010; Volvey, 2010) et poser les bases d'une géographie de l'art renouvelée par rapport à l'approche de la vieille 'kunstgeographie[27]' allemande (Gerstenberg, 1922).

Les travaux de B. Grésillon et d'A. Volvey me semblent emblématiques de deux perspectives presque inverses l'une de l'autre et qui en cela peuvent être considérées comme les deux bornes de la réflexion que j'ai menée sur l'art contemporain : le premier aborde la géographie de l'art dans sa dimension métropolitaine, en entrant par les lieux artistiques, la seconde aborde la dimension spatiale de l'art à partir de l'œuvre et de la pratique artistique.

Les travaux de B. Grésillon montrent une première entrée à partir de l'objet « art ». Il défriche de manière programmatique depuis ses travaux sur Berlin (2002) le champ artistique et ouvre, à partir des lieux artistiques, la perspective et les questionnements d'une géographie culturelle renouvelée, qui prend d'abord pour objet les faits culturels (2008). Le développement de sa réflexion le conduit à proposer une géographie de l'art qui s'inscrit à la croisée de la géographie urbaine et de la géographie culturelle (Grésillon, 2010). Dans la lignée de ses propositions, j'interroge les interactions entre lieux artistiques et espaces urbains. Mon approche, si elle poursuit, me semble-t-il, une géographie de l'art d'abord urbaine telle que la définit B. Grésillon, vient la compléter par l'objet retenu et par, entre autre, l'approfondissement de certaines questions soulevées par le géographe, et notamment celle de la différenciation des lieux artistiques selon leurs activités. Mon travail se concentre ainsi sur la création plastique, qui induit une configuration des espaces différentes de celles des arts du spectacle, et se propose d'apporter des connaissances quant au fonctionnement du système fortement internationalisé de l'art contemporain à partir de l'hypothèse d'une spécialisation des lieux et des espaces artistiques.

En miroir d'une entrée par la ville et les lieux artistiques, A. Volvey se saisit de l'œuvre d'art comme objet géographique et explore les spatialités artistiques à partir de celui-ci. L'œuvre des artistes contemporains, Christo et Jeanne-Claude, est au cœur de son travail. Elle aborde quant à elle les productions spatiales auxquelles donnent lieu les œuvres des artistes. L'entrée micro-géographique par l'œuvre et par les pratiques des artistes lui permettent de développer une réflexion sur les

27 Littéralement « géographie de l'art ». Pour l'historique de la notion voir (Besse, 2010:212)

spatialités artistiques (Volvey, 2003b). Cette approche participe d'une réflexion sur ce que l'approche de l'art peut apporter à la géographie et se situe à l'interface d'une réflexion épistémologique, esthétique, psychologique et géographique. Le travail encyclopédique réalisé autour de l'œuvre christolienne montre toute la richesse d'une approche géographique de l'art, et montre sous un autre angle comment les champs de l'art et de la géographie peuvent se féconder.

Au croisement de ces deux approches, je me saisis de l'art contemporain comme objet de recherche pour en aborder les spatialités, principalement à l'échelle métropolitaine et individuelle, et en m'efforçant d'intégrer à ces deux échelles d'observation l'échelle globale nécessaire à l'analyse des espaces d'une activité artistique de plus en plus globalisée. Pour mieux comprendre comment un questionnement géographique s'est structuré autour de cet objet de recherche particulier, il importe de le définir.

1.1.2 Qu'est-ce que l'art contemporain ?

Lorsque l'on parle d'art contemporain, c'est dans le domaine des arts plastiques que l'on se situe (Heinich, 1998), ce qui constitue une première caractéristique importante pour comprendre ensuite l'organisation des espaces dans ce domaine. Les arts plastiques se définissent traditionnellement par opposition aux arts du spectacle. Outre les disciplines associées aux beaux-arts que sont le dessin, la peinture la sculpture et la gravure, les arts plastiques comptent aujourd'hui de nombreuses autres pratiques comme le cinéma, la vidéo, ou encore l'art numérique.

Le terme « arts plastiques» permet de prendre en considération aussi bien une production d'image artistique qui s'appuie sur des techniques relevant des beaux-arts comme le dessin ou la peinture, que de nouvelles techniques comme la vidéo, et de considérer dans un ensemble des productions artistiques qui peuvent être d'époque ou de facture très diverses, mais qui toutes ont en commun de donner lieu à une œuvre d'abord visuelle (Guelton, 2009; Panofsky, 1969). Si les pratiques que recouvre le terme sont très variées, elles ont en commun un rapport à l'œuvre d'art comme produit qui se distingue de l'exécution scénique caractéristique du spectacle vivant. La distinction entre arts scéniques et arts plastiques se lit aussi dans l'espace, à travers les lieux qui sont emblématiques des pratiques relatives à l'un ou à l'autre : ainsi l'atelier, le musée, la galerie, le cabinet de curiosités pour les arts plastiques, le studio de répétition, les coulisses ou la salle de spectacle pour les arts du spectacle. Une délimitation stricte des domaines artistiques reste malgré tout difficile dans le cas de certaines pratiques mêlant à la fois une dimension éphémère et événementielle plutôt caractéristique du spectacle et une dimension plastique. La pratique artistique de la performance[28] est ainsi caractéristique des frontières floues qui peuvent exister entre les différents domaines artistiques. Les usages des lieux peuvent de la même manière traduire des frontière floues entre les genres artistiques ou déborder largement les seuls lieux dédiés exclusivement à la pratique artistique, comme c'est très fréquemment le cas lorsque l'art s'invite dans l'espace public pour le détourner, le questionner, l'agrémenter...(Ardenne, 2002). Parmi l'ensemble des œuvres des arts plastiques, les

28 La performance désigne un événement qui se réalise par la forme (*per-forma*) comme le rappelle G. Lista (2001). Il s'agit d'une action artistique réalisée sur un temps délimité rattaché à l'art contemporain. La définition de la performance varie selon les artistes et les courants et l'art performance recouvre de nombreuses formes d'expressions qui ont évolué avec le temps, intégrant par exemple progressivement des technologies numériques (Goldberg, 2001). De nombreux festivals sont dédiés uniquement à cette forme d'art,comme Performa, à New-York, pour le plus connu.

œuvres d'art contemporain ne représentent qu'une petite portion. Comment définir l'art contemporain, et pourquoi lui accorder un intérêt particulier ?

La définition de l'art contemporain ne se laisse pas établir aisément et donne lieu à de nombreuses controverses. Il s'agit en effet au moins autant d'un label que d'une catégorie bien précise. R. Moulin reprend dans « l'Artiste, l'institution, le marché » (2009b) les définitions douanières et historiques de l'art contemporain, tout en soulignant les fluctuations dont l'usage du terme peut faire l'objet. Pour la législation douanière, les œuvres d'artistes vivants ou décédés depuis moins de vingt ans sont reconnues comme art contemporain et bénéficient d'un régime d'échange particulier. Pour les historiens de l'art et les grandes firmes de ventes aux enchères comme Christie's ou Sotheby's l'art contemporain désigne l'art postérieur à 1945 (Moulin, 2009b:10-11). La limite de la seconde guerre mondiale fait cependant débat et le commencement de l'art contemporain devrait pour certains être bien antérieur à cette date et concomitant d'artistes avant-gardistes comme Marcel Duchamp. Pour d'autres au contraire, ce n'est qu'à partir des années 1960 qu'on observe, avec le mouvement Fluxus et le Pop Art[29] notamment, une rupture nette avec l'art moderne, et le début de l'art contemporain (Millet, 2006). Le critère historique de périodicisation se mêle dans les débats sur la définition de l'art contemporain aux critères esthétiques. L'art contemporain se définit en rupture avec l'art moderne, mais l'identification de la ligne de démarcation est variable, aussi bien chez les historiens de l'art que chez les conservateurs ou les philosophes.

On peut, pour résumer la difficulté de donner une définition générique de l'art contemporain, reprendre les termes de R. Moulin :

> « Du terme contemporain il n'existe pas, en l'état actuel du champ artistique, de définition générique [...] La production des artistes vivants n'est pas nécessairement tenue pour contemporaine et ce qui se passe pour tel à Clermont-Ferrand n'est pas ainsi reconnu à Düsseldorf ou à New-York. Le label 'contemporain' est un label international qui constitue un des enjeux majeurs, en permanente réévaluation, de la compétition artistique. » (Moulin, 2009b:45)

Cette relativité du terme « contemporain » (comme d'ailleurs de presque tous les termes rapportant à un courant artistique) invite à se pencher sur les raisons et les facteurs d'une telle qualification. Il n'est pas question ici d'inventorier les partis pris esthétiques dont relèvent les multiples délimitations du champ de l'art contemporain. Il s'agit plutôt, comme l'a proposé N. Heinich, de retenir une acception qui soit celle des acteurs pris en considération dans les sciences sociales plutôt que de se placer sur le plan théorique de l'esthétique ou de l'histoire de l'art. On travaillera ainsi sur une définition de l'art contemporain qui soit historique, dans la mesure où ce qui nous intéresse en premier lieu concerne l'art produit à l'époque contemporaine, mais aussi interactionniste, en considérant l'identification des acteurs à l'art contemporain. En d'autres termes : lorsqu'un acteur, galeriste, artiste ou institution, se revendique de l'art contemporain, il fait partie de notre champ d'étude. Il s'agit, à partir d'une telle définition et dans la lignée de ce que proposent plusieurs sociologies de l'art, de tenir compte des représentations des acteurs plus que d'appliquer une définition figée de l'art (Becker, 1988; Heinich, 1998; Moulin, 1999). Cette posture permet de tenir compte des processus sociaux et spatiaux de reconnaissance de la valeur artistique autant que de la valeur esthétique des œuvres (Heinich, 2004).

29 « Mouvement ainsi baptisé en Angleterre par le critique Lawrence Alloway [...] le pop art a contribué à l'intégration des nouvelles formes de la culture populaire (bande dessinée, publicité, etc.) dans l'art et a, en retour, exercé une certaine influence sur cette culture elle-même. » (Millet, 2006:192)

Elle permet au géographe d'interroger les lieux de production et de diffusion de valeurs artistiques rattachées à l'art contemporain aujourd'hui, dominant aussi bien sur le marché que dans les expositions, avec la multiplication des lieux d'expositions comme les galeries, à l'aune de la transformation du marché de l'art au XIXème siècle (Moulin, 2009b). Dans la continuité des travaux réalisés en sociologie de l'art, et plus rarement en géographie, il s'agit d'interroger les conditions de la production plastique contemporaine et de sa labellisation. Cette thèse se propose d'explorer de manière approfondie les ressorts spatiaux de la production artistique contemporaine mais aussi de sa reconnaissance. Ceux-ci attirent de plus en plus l'attention des sociologues et des historiens de l'art, notamment à l'aune du « tournant géographique » qu'ont connu les sciences sociales (Besse, 2010). Quelques travaux analysent la dimension internationale de l'art contemporain (Quemin, 2002; Veschambre, 1998). Par ailleurs, les artistes sont de plus en plus considérés comme des acteurs de la production de l'espace urbain (Ambrosino, 2009; Ley, 2003; Markusen et Schrock, 2006; Vivant, 2006). C'est à la croisée de ces deux angles d'approche que je propose de poursuivre l'analyse des conditions locales de la production artistique en formulant l'hypothèse d'un usage distinctif de l'espace dans l'art contemporain d'une part et d'une internationalisation de l'art contemporain relative au contexte de monstration de ce dernier, différent à Paris et à Berlin, d'autre part. Ces deux hypothèses sous-tendent l'ensemble du travail qui est présenté dans les parties 2 et 3 de la thèse. Elles s'appuient à la fois sur les travaux qui ont identifié des lieux artistiques à différentes échelles et sur les distinctions fonctionnelles qui ont pu être établies entre ces lieux et leurs acteurs.

1.2 Lieux et acteurs du système de l'art contemporain

Des lieux artistiques aux quartiers, l'espace est investi par les artistes et les autres acteurs du « système de l'art contemporain ». On peut observer à différentes échelles les espaces dans lesquels l'art est produit et montré. Les lieux et les acteurs de l'art constituent les entités géographiques élémentaires d'un système artistique à l'échelle micro-géographique. Ils contribuent à la définition d'espaces ressources et scènes à l'échelle de la ville : les quartiers artistiques. À l'échelle globale, les aires de création et de diffusion de l'art contemporain laissent voir des discontinuités dans l'internationalisation du champ.

Un ensemble de lieux et d'acteurs participe de l'infrastructure élémentaire du système de l'art contemporain et se distinguent en fonction de leur rôle dans le processus artistique. Pour identifier l'ensemble des acteurs et des lieux, la distinction opérée en sociologie de l'art entre réception, médiation et production (Heinich, 1998, 2004) se révèle une grille de lecture éclairante qui reste peu mobilisée par les géographes (Grésillon, 2008).

1.2.1 Réception : les lieux de diffusion de l'art contemporain

La réception de l'art concerne les publics et les modalités de présentation des œuvres d'art. Il s'agit de l'étape finale du processus artistique, où le spectateur peut regarder l'œuvre. La sociologie de l'art a, depuis ses prémices, fourni de nombreuses indications quant aux pratiques culturelles des publics, à leurs origines sociales, géographiques (Bourdieu et Darbel, 1969; Donnat et Tolila, 2003; Moulin, 1999). Les caractéristiques des espaces d'exposition (forme, implantation, temporalités...) et les

pratiques des publics dans ces espaces font également l'objet de nombreuses recherches, notamment en muséographie, dont c'est l'objet principal, mais aussi dans d'autres disciplines comme l'histoire de l'art, la sociologie, l'ethnographie ou la géographie (Gaugue, 1999; Passeron et Pedler, 1999; Poulot, 2005; Véron et Levasseur, 1983). Selon les caractéristiques des espaces d'exposition : un grand musée, le « white cube » d'une galerie (encadré 2.1), une halle dédiée aux événements temporaires, la rue etc., les modalités de réception et les parcours des spectateurs seront orientés différemment. Les travaux menés dans différentes disciplines pour d'une part identifier les équipements culturels et d'autre part prendre en considération les pratiques spatiales propres à la réception des œuvres artistiques, ont fourni les bases d'une identification et d'une qualification de lieux artistiques dédiés entièrement ou partiellement à la réception des œuvres. C'est le cas des musées et des galeries d'art, pour les lieux d'exposition de l'art contemporain les plus emblématiques, mais aussi d'autres lieux qui ne sont pas uniquement dédiés à la diffusion artistique comme les espaces publics.

Le musée

Le musée apparaît tout d'abord comme l'un des lieux d'exposition, et donc de réception de l'art les plus emblématiques. Lieu institutionnel, il peut être privé comme public et la forme muséale concerne aujourd'hui de nombreuses institutions destinées à la conservation et la présentation d'œuvres d'art. Il constitue un objet géographique à travers la question de son implantation dans l'espace. L'implantation du Musée d'Art contemporain de Naples le MADre, qu'étudie en détail P. Froment montre bien en quoi un musée de ce type peut apparaître comme un marqueur des dynamiques territoriales à l'œuvre dans un quartier péricentral en pleine reconversion (2011). A. Hertzog analyse quant à elle l'impact de l'implantation du Mac/Val à Vitry-sur-Seine quant à l'attractivité de la périphérie parisienne (Hertzog, 2010). Haut-lieu culturel par excellence, le musée apparaît par ailleurs comme un lieu à forte portée symbolique, qui contribue à la qualification de l'espace (Gravari-Barbas et Violier, 2003). Il cristallise les représentations sociales et spatiales – d'une époque, d'une ère géographique, d'un peuple – à travers lesquels le géographe peut interroger les motifs de la construction identitaire et territoriale des sociétés (Gaugue, 1997, 1999; Hertzog, 2004; Monnet, 1988).

Le musée d'art contemporain a jusqu'à maintenant peu fait l'objet, pris isolément, de travaux géographiques (Froment, Op. Cit., Hertzog, Op. Cit). Il est cependant pris en considération dans les travaux concernant les équipements culturels, qui montrent, dans le cas de la France, une forte concentration parisienne d'abord, métropolitaine ensuite, des musées et des institutions publiques d'art contemporain(Gilabert, 2004; Lucchini, 2002). Le musée d'art contemporain apparaît par ailleurs au centre des questionnements sur les politiques culturelles, le rôle de la culture dans les projets de rénovation urbaine ou du marketing territorial. Il suffit, pour s'en convaincre, de prêter attention aux multiples exemples de musées-emblèmes de projets de reconversion urbaine qui sont le fait d'architectes de renommée internationale comme le Musée Guggenheim à Bilbao (architecte : Frank Gehry), le Kunsthal de Rotterdam (architecte : Rem Koolhaas) ou la Tate Modern à Londres (architectes : Herzog et De Meuron). Ces différents exemples montrent une tendance à faire du

musée lui-même une œuvre d'art, tendance que l'on retrouve également dans l'utilisation des bâtiments du musée comme élément de l'œuvre chez de nombreux artistes (Putnam, 2002). Le musée d'art contemporain s'inscrit dans la continuité des projets muséaux qui, depuis l'institutionnalisation du musée comme mode de présentation des œuvres d'art, dessinent dans les villes (et ailleurs) des espaces symboliques témoins de leur époque. En tant que haut lieu de la modernité artistique des territoires, le musée d'art contemporain est aujourd'hui porteur d'enjeux forts en matière d'inscription dans un système artistique globalisé, de visibilité et d'attractivité touristique. En témoigne la multiplication des musées privés en Asie par exemple, où on observe une participation toujours plus importante à la compétition artistique internationale (Ithurbide, 2010).

La galerie

La galerie d'art contemporain constitue un deuxième type de lieu d'exposition de l'art contemporain qui a gagné en importance depuis le XIXe avec le développement du marché international de l'art contemporain[30] (Moulin, 2009a). Les galeries font aujourd'hui partie des lieux d'exposition et de vente d'art contemporain les plus nombreux et les plus importants, du fait de leur rôle préconisateur en matière de goût et de valeur des œuvres. Un galeriste tel que Kamel Mennour à Paris tient par exemple le haut du pavé et sa notoriété et celle des artistes qu'ils représente, comme Anish Kapoor ou Daniel Buren se nourrissent mutuellement. L'agencement des galeries répond aujourd'hui bien souvent au modèle du « white cube » et les expositions présentées changent plusieurs fois par an. Il s'agit donc d'un format tout à fait différent des expositions muséales dont la durée est en règle générale plus longue. On observe toutefois une tendance à l'homogénéisation des pratiques d'exposition de l'art contemporain, notamment à travers la diffusion de l'organisation événementielle. Si les expositions des galeries restent plus courtes, les musées d'art contemporain ont aussi de plus en plus recourt à des stratégies de changement très régulier de leurs expositions pour se rendre plus attractifs.

Bien plus que dans le cas des musées, on observe, dans le cas des galeries d'art une très forte concentration spatiale dans la ville. On observe ainsi de véritables « quartiers de galeries » (Heinich, 1998). Cette concentration ne témoigne pas seulement d'une recherche d'économie de localisation ou d'urbanisation typiques des commerces rares ou des producteurs culturels, telles qu'on a pu le montrer dans le chapitre précédent. La répartition des galeries d'art donne également des indices de l'évolution historique des pratiques artistiques. La répartition des galeries à Paris évolue ainsi, du XIXe à nos jours, au gré des différents courants, marchés et sociabilités artistiques, pour former un paysage où se côtoient de manière synchronique des quartiers de galeries formés à des époques différentes. C'est ce que décrit N. Heinich dans *Le triple jeu de l'art contemporain* (1998), lorsqu'elle parle de la topographie des galeries parisiennes :

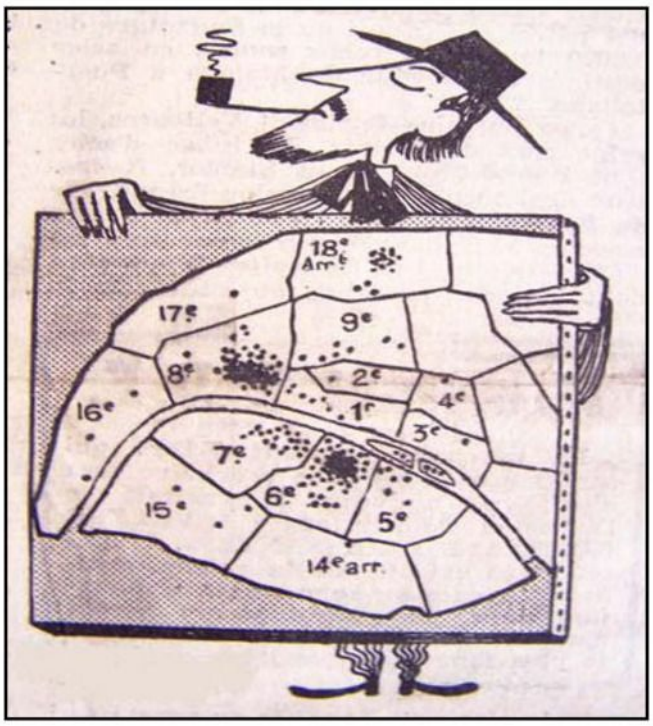
> « L'histoire de l'urbanisme parisien est aussi celle de la multiplication et du déplacement

30 Les galeries sont aujourd'hui responsables de la majorité des ventes privées qui ont lieu sur le marché de l'art. Elles ont progressivement supplanté salons et même marchands d'art qui étaient les principaux protagonistes de la vente d'œuvres au XIXe siècle .Les galeries d'art contemporain ne sont pas toujours évidentes à identifier car la catégorie « galerie d'art » de la Nomenclature des Activités Françaises (NAF) compte à la fois les galeries d'art moderne, les galeries d'antiquités et les galeries d'art actuel (Moulin, Op. Cit.). Seules les galeries d'art actuel ont été prises en considération dans ce travail, ce qui a nécessité un important travail de collecte de données présenté dans la partie suivante.

> des quartiers spécialisés pour les galeries d'art : au XIXe, ce fut celui des affaires (Opéra), puis les « beaux quartiers » (8e arrondissement, Matignon-Saint-Honoré) ; dans les années vingt apparut, en même temps que le surréalisme, l'opposition rive droite/rive gauche (notamment avec l'implantation de la galerie Loeb, rue des beaux-arts, dans le 6e arrondissement) ; dans les années soixante-dix, la construction du Centre Pompidou a entraîné un déplacement vers le quartier Beaubourg et le Marais, qui s'est prolongé dans les années quatre-vingts vers la Bastille ; et dans les années quatre-vingt-dix, c'est vers le 13e arrondissement que commencent à se déplacer les jeunes galeries. Ces mouvements accompagnent une spectaculaire augmentation de leur nombre ; elles étaient environ 1200 dans les années quatre-vingts (la moitié étant concentrée à Paris), dont 300 spécialisées dans l'art contemporain. » (Heinich, 1998:273)

J. Verlaine évoque également la modification de la topographie artistique parisienne avec les débuts de l'art contemporain, et l'illustration qu'elle tire de « la vie française » montre un état antérieur à celui que décrit N. Heinich, où le quartier de galeries du Marais n'apparaît pas encore (figure 2.1). Nous verrons dans la seconde partie de cette thèse que cette topographie a encore évolué depuis la fin des années 1990, époque à laquelle N. Heinich a réalisé ces observations. Les galeries d'art contemporain font partie des espaces de diffusion marchands de l'art contemporain. D'autres lieux font partie de ce sous-système marchand, à l'instar des salles des ventes telles que Christie's ou Sotheby's. Ces lieux constituent des lieux intermédiaires dans la diffusion des œuvres d'art, destinés non pas à l'accueil du public mais à la vente. Ils ne seront donc pas pris en compte comme des espaces d'exposition. Galeries d'art et musées constituent les deux figures emblématiques des lieux de diffusion artistique consacrés à la réception de l'art. Celle-ci ne se limite pourtant pas à ces seuls lieux consacrés et peut avoir lieu dans la rue, le temps d'un festival ou d'une foire ou encore dans une ancienne usine.

Figure 2.1 : L'implantation des galeries d'art à Paris (dessin anonyme paru dans *La Vie française*, 6 février 1963)



Sources : Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC), Verlaine (2008 :287)

Encadré 2.1 : Le « white cube »

Des salons de peinture du XIXe siècle à l'exposition des œuvres dans un musée à l'architecture post-moderne comme le Guggenheim de Bilbao, les pratiques d'expositions ont connu des transformations importantes. Le « white cube » correspond à l'une des pratiques d'exposition aujourd'hui les plus répandues dans le domaine de l'art contemporain. Il s'agit d'une pratique d'exposition qui s'est développée à partir de la fin des années 1950, et largement répandue à partir des années 1960 qui consiste à épurer au maximum l'espace d'exposition afin de donner toute la place aux œuvres. Le nom « white cube » désigne tout simplement le fait que les murs de tels espaces d'exposition sont uniformément peints en blancs, afin de créer un espace neutre et lumineux qui s'efface derrière les œuvres. Caractéristique née dans les galeries d'art, ce modèle s'est ensuite étendu à tous les espaces d'exposition qui souhaitaient adopter cette posture de neutralité maximale.

J. Verlaine décrit le passage, à Paris, d'un modèle d'exposition à l'autre :

> « l'espace se vide – on assiste à une disparition progressive des meubles dans les salles d'exposition, à commencer par les éléments superflus, comme les commodes ou les tables basses, puis avec la disparition des éléments fonctionnels, bureau et sièges. Les murs sont de plus en plus blancs : les galeries prennent l'habitude de faire repeindre leurs cimaises chaque été. L'éclairage devient mobile, les rampes et le spot font leur apparition, qui permettent de cibler l'œuvre à éclairer. Enfin, les principes guidant l'accrochage se modifient au profit de la notion de « respiration » des œuvres : celles-ci sont de plus en plus espacées, dans une volonté explicite d'éviter les conflits visuels par l'isolement et l'individuation des tableaux ou des sculptures présentés lors de l'exposition. Le triomphe de ce modèle, baptisé *white cube*, est évident à Paris dans les années soixante. » (Verlaine, 2008 : 290)

Cette « idéologie de l'espace de la galerie » (O'Doherty, 1986) a fait long feu et s'est répandue au point d'être quasiment devenue la norme pour les expositions d'art contemporain. Elle connaît de nombreuses critiques en raison justement de l'homogénéisation croissante des pratiques d'exposition à l'échelle globale, qui va à l'encontre d'une diversité des pratiques et des traditions artistiques, à laquelle a donné lieu son adoption généralisée. Le « white cube » est également remis en cause au nom d'une désacralisation de l'art contemporain et d'une volonté de prise en compte du contexte (Ardenne, 2002).

un exemple de lieu d'exposition répondant au modèle du « White Cube » : exposition « Organic Food Shop », Kunst Werke, Berlin

Espaces publics

En dehors des espaces consacrés à la diffusion artistique, de nombreux lieux sont utilisés comme des lieux de monstration artistique, l'espace public en premier chef. L'installation d'œuvres d'art dans l'espace public n'est pas nouvelle, comme le montrent les traditions statuaires depuis l'antiquité. L'investissement de l'espace public – et on se concentre ici sur l'espace urbain – revêt, dans le cas de l'art contemporain, différentes formes. Il peut consister en une installation d'œuvres dans un espace dédié, carrefour de rue, parc, place publique etc. ou bien être le support même de l'œuvre dans ce que P. Ardenne appelle un « art contextuel » (2002). Quel que soit le but poursuivi par l'artiste et/ou les commanditaires, l'installation d'une œuvre contribue à transformer le paysage urbain et interpelle le regard du spectateur. Au dialogue entre l'œuvre et le spectateur qui est au centre d'autres espaces de réception comme la galerie ou le musée s'ajoute une troisième dimension, celle de la matérialité urbaine. Le « récit urbain » s'en trouve ainsi modifié (Grasskamp, 1997). L'histoire des politiques culturelles et du mécénat et l'histoire de l'art « in situ » ou « contextuel » se croisent dans l'histoire de l'expression d' « art dans l'espace public » qui montre une évolution des enjeux liés à l'utilisation de l'espace public comme espace de réception artistique (Kwon, 2002; Lewitzksy, 2003).

L'expression « art dans l'espace public » ou art public a considérablement évolué depuis les prémices de sa définition (Kwon, 2002). Si l'installation d'œuvres d'art dans l'espace public s'inscrit dans une longue tradition de mécénat de l'art par les puissants (Heinich, 1996), elle prend un sens nouveau avec l'installation d'œuvres d'art moderne abstraites dans les espaces publics des villes américaines en particulier et occidentales en général. Pour M. Kwon (Op. Cit.), on voit là se développer le premier paradigme de l'art dans l'espace public, qui dure des années 1960 à la fin des années 1970. Les mesures prises par le National Endowment for the Arts (NEA) et par la General Service Administration (GSA) aux États-Unis , qui consistent à garantir entre 0,5 et 1% au minimum d'un budget consacré à l'édification d'un bâtiment public existent dans des termes quasiment identiques en France, avec le 1% artistique[31], à partir de 1952, et en Allemagne, avec les mesures du « Kunst am Bau » (« l'art dans la construction ») à partir de 1950, même si les lignes de budgets allouées à l'art sont bien plus restreintes dans ce dernier cas, du fait de l'effort de reconstruction post seconde guerre mondiale plus grand encore qu'ailleurs en Europe (Lewitzksy, 2003:77-78). L'installation d'œuvres abstraites dans l'espace public et sur les bâtiments rencontre cependant fréquemment l'incompréhension du public, plutôt que de participer à son éducation esthétique telle qu'était au départ pensée sa fonction. Une autre critique s'adresse aux artistes, accusés de produire de l'art sur commande, et de sacrifier la liberté de l'expression artistique. Les deux critiques font toujours débat aujourd'hui, par rapport aux installations artistiques actuelles, mais les paradigmes ont depuis changé, à travers notamment un effort d'intégration du contexte environnant.

De nouveaux courants artistiques se développent comme le Minimal Art[32], le Land Art[33] ou l'art

31 Le « 1% artistique » est une disposition légale française datant de 1951 qui instaure le principe selon lequel 1% du budget destiné à la réalisation d'un édifice architectural public est destiné à la réalisation d'une œuvre associée par un artiste plasticien actuel. Au départ limité aux constructions relevant du Ministère de l'Éducation Nationale, le principe s'est étendu aux autres ministères puis aux collectivités locales dans le cadre des lois de décentralisation de 1982.

32 « Les artistes minimalistes privilégient des formes qui ne sont pas strictement géométriques, mais qui sont toujours simples. La facture est dépersonnalisée. La composition souvent sérielle a tendance à envahir l'espace et demande à être parcourue par le visiteur » (Millet, 2006 :189)

33 « Terme général pour désigner des travaux effectués dans la nature, comme les déplacements de terre et de pierres des

conceptuel[34] dans lesquels les artistes revendiquent une attention particulière, quand ce n'est pas son utilisation dans l'œuvre, à la spécificité des lieux, en marge de la décontextualisation et de l'abstraction moderniste (Lewitzksy, Op.Cit.; Volvey, 2003). Les institutions conduisent également, dans les pays où l'art est financé en partie par les fonds publics, de plus en plus des politiques culturelles où l'action artistique est utilisée à des fins d'amélioration générale des conditions de vie. L'effort qui est mené pour accroître la démocratisation de l'art à travers son implantation dans les espaces publics et pour améliorer le cadre de vie des populations se réduit cependant, dans bien des cas, à une instrumentalisation de l'art au profit d'une esthétisation ludique et consumériste de la ville néo-libérale. Les mots d'U. Lewitzky résument la critique de certaines utilisations actuelles de l'art dans l'espace public :

> « Dans le cadre de l'essai d'utilisation de l'art pour rendre la ville plus vivable, les bonnes intentions comme l'engagement social de l'État ont progressivement, au cours des années 1980, été relégués à l'arrière plan ; et l'art dans l'espace public fonctionne de plus en plus comme un pur faire-valoir, en terme de site comme d'image, pour les villes et les communes. L'idée d'une esthétisation de la société se réduit de plus en plus à une conception artistico-décorative des espaces urbains de consommation ainsi qu'à une esthétisation des biens de consommation au profit de leur rentabilité, à travers laquelle l'aspect de la spécificité locale se trouve instrumentalisée dans le but de produire des lieux singuliers pour le marketing urbain. [35]» (Lewitzky, Op. Cit.:84)

En contre-point des fortes critiques dont l'art public institutionnel fait l'objet, de nombreux artistes investissent l'espace public et revendiquent (ou s'octroient) le droit à une utilisation libre d'espaces qui par définition appartiennent à tous, et par tradition historique ont une dimension politique importante. Les interventions plastiques spontanées dans l'espace public peuvent prendre des formes très variées du Land Art à la sculpture en passant par le street art[36]et la performance. P. Ardenne regroupe les multiples formes d'investissement de l'espace pris comme contexte sous le vocable d' « art contextuel » :

> « Sous le terme d'art « contextuel », on entendra l'ensemble des formes d'expression artistique qui diffèrent de l'œuvre d'art au sens traditionnel : art d'intervention et art engagé de caractère activiste (happenings en espace public, « manœuvres »), art investissant l'espace urbain ou le paysage (performance de rue, art paysager en situation...) esthétiques dites participatives ou actives dans le champ de l'économie, des médias ou du spectacle. » (Ardenne, 2002:11)

Comme dans toutes les installations artistiques dans l'espace public, l'œuvre d'art contextuel invite le spectateur à réinterroger le paysage urbain. Le parti pris des artistes que regroupe l'historien de l'art sous ce vocable se distingue cependant d'interventions plus institutionnelles par leur caractère

---

earthworks (« œuvres de terre ») […] mais aussi l'utilisation de facteurs climatiques ou saisonniers [...] ou encore [...] de longues promenades au cours desquelles l'artite laisse des traces de son passage et prend des photographies » (Millet, 2006 :188)

34 « Par art conceptuel, on entend des œuvres qui tendent à substituer l'idée ou le projet à leur réalisation. L'artiste les formule au travers d'un énoncé verbal, d'objet ou de photographie n'ayant pas forcément de qualités esthétiques » (Millet, Op. Cit.:181-182)

35 « Im Rahmen des versuchs, die Stadt mit Hilfe der Kunst erlebbarer zu gestalten, geraten im Laufe der 80er Jahre die guten Intentionen und das soziale Engagement des Staates zunehmend in den Hintergrund und die Kunst im öffentliche Raum funktionniert verstärkt als reiner Standort- und Imagefaktor für Städte und Kommunen. Die Idee einer Ästhetisierung der Gesellschaft beschränkt sich zunehmend auf die künstlerisch-dekorative Gestaltung innerstätdtischer Räume des Konsums und einer ästhetisierung der Warenwelt zugunsten des Profits, bei der der Aspekt der ortsspezifizität zur produktion von singulären orten im Interesse des Stadtmarketings funktionnalisert wird. »

36 « L'art urbain, ou « *street art* », est un mouvement artistique contemporain. Il regroupe toutes les formes d'art réalisé dans la rue, ou dans des endroits publics, et englobe diverses techniques telles que le graffiti, le pochoir, la mosaïque, les stickers voire le *yarn bombing* ou les installations. C'est principalement un art éphémère vu par un très grand public » Source : Wikipedia, article « art urbain » consulté le 9/07/2012 url : http://fr.wikipedia.org/wiki/Art_urbain

critique : la liberté d'expression revendiquée à travers l'action artistique montre en négatif la symbolique de la domination portée par les espaces d'exposition comme la galerie ou le musée. Il s'agit pour les artistes de s'affranchir du contexte de l'espace d'exposition consacré, et pour le spectateur de développer une vision que rien ne prédéterminerait (sous-entendu : alors que la galerie ou le musée, en étant conçu pour la diffusion artistique contribuent à orienter la vision du spectateur).

Les débats autour de la portée esthétique, symbolique et politique de la présence artistique dans l'espace public sont aujourd'hui d'autant plus nombreux que l'instrumentalisation de l'art dans les projets urbains est de plus en plus fréquente. L'exemple de l'installation de la statue « Rolling Horse » de l'artiste allemand Jürgen Goertz sur le parvis de la Hauptbahnhof (« gare principale ») à Berlin (figure 2.2), illustre les enjeux de l'intégration d'un projet artistique à un projet urbain. La statue, mi-cheval, mi-roue de wagon ferroviaire, pensée comme un symbole de la modernité de la plus grande gare européenne a été vivement critiquée, notamment par le syndicat des plasticiens berlinois BBK (Berufsverband Bildender Künstler). Le président de l'association, H. Mondry met en cause à son égard le « mauvais traitement de l'espace public au service d'une représentation plastique témoignant d'une « provincialité surenchérie »[37] alors même qu'elle occupe une place centrale dans un espace à rayonnement international. L'importance de la dimension symbolique est d'autant plus grande que l'œuvre d'art se situe dans un carrefour international et fait partie de l'un des projets-vitrines majeurs de Berlin ces dix dernières années. Sans que l'intervention artistique soit nécessairement sujette à des controverse aussi fortes, toutes les interventions qui mobilisent l'espace public comme support et espace de réception questionnent l'inscription du pouvoir dans la matérialité urbaine.

Figure 2.2 : « Rolling Horse » Sculpture de Jürgen Goertz, Berlin Hauptbahnhof

Source : photocommunity.com, crédits : P. Punzel

37 « Der Berufsverband Bildender Künstler Berlins (BBK) hat die Deutsche Bahn wegen des neuen Kunstwerks am Hauptbahnhof jetzt scharf kritisiert. Das "Rolling Horse", eine kreisförmige Figur, halb Pferd, halb Eisenbahnrad, sei von kaum zu überbietender Provinzialität, sagte heute der Vereinsvorsitzende Herbert Mondry.. » extrait de « Umstrittende Pferde-Skulptur », Der Spiegel, 31/05/2007, consulté en ligne le 5/07/2012

La mise en perspective de deux types d'inscription des œuvres d'art dans l'espace public, éphémère et événementielle dans le cas de l'emballement du Reichstag par les artistes Christo et Jeanne-Claude et la création, par la fondation Daimler Contemporary, d'un parcours artistique autour de huit sculptures sur la Potsdamer Platz[38] à Berlin illustre en dernier lieu la diversité des enjeux urbains liés à l'art dans l'espace public (encadré 2.2). Lorsque Christo et Jeanne-Claude emballent le Reichstag, ils subvertissent le regard et s'approprient, à travers leur action artistique, un bâtiment du pouvoir pour en modifier l'essence le temps de leur intervention. Les œuvres d'art contemporain de la Potsdamer Platz à Berlin comme le Galileo de Mark di Suvero, n'ont pas cette vocation subversive et contribuent au contraire à signifier la toute puissance de l'esthétisation marchande d'espaces semi-publics (Fleury, 2007).

L'espace public apparaît comme un espace de réception artistique qui laisse à voir d'importants enjeux sociaux, politiques et esthétiques quant à la production, aux pratiques et aux représentations de l'espace urbain. Transposés dans l'espace public, les enjeux symboliques liés à l'art, notamment en terme d'image et de pouvoir, trouvent une résonance particulière. La vue d'ensemble que l'on a cherché à donner ici de ces enjeux offre des clés de lecture pour comprendre les enjeux urbains de la création artistique contemporaine. Il s'agit d'une part de prendre en considération des lieux d'exposition qui ne soient pas forcément spécifiquement dédiés à l'art contemporain en seconde partie de la thèse, d'autre part d'interpréter les discours des artistes et des acteurs politiques concernant les enjeux urbains de la création contemporaine dans la dernière partie de ce travail (partie 3).

Musées, galeries et espaces publics sont trois figures majeures des lieux de la réception artistique. À travers elles se dessinent les caractéristiques et enjeux principaux des lieux où l'on peut se trouver confronter à l'art contemporain aujourd'hui dans les villes. Il en existe évidemment nombre d'autres, de l'appartement privé à l'écran de l'ordinateur, qui viennent compléter la nébuleuse des lieux de réception artistique possibles. L'art numérique a notamment profité des progrès techniques en matière de télécommunication pour ouvrir considérablement l'espace virtuel de réception de l'art contemporain et contribuer à la diffusion de celui-ci (Gilabert, 2004). Mais de même qu'internet et les TIC n'ont pas aboli les distances, ils n'ont pas aboli l'importance des lieux matériels de diffusion de l'art. La multiplication des foires et festivals d'art contemporain, dernier lieu de réception de l'art que l'on abordera ici, est un exemple de la diffusion globale de modèles de présentation des œuvres contemporaines.

38 La « promenade des sculptures » (Skulpturen Rundgang) a été mis en place à partir de 1997 par la fondation pour l'art contemporain de la multinationale Daimler-Chrysler. Elle compte huit sculptures réalisées par des artistes internationaux qui font partie de la collection Daimler-Chrysler: « les Boxeurs » de Keith Haring, « Prince Frederick Arthur of Homburg, General of Cav » de Franck Stella, « Light Blue » de François Morellet, « The riding bikes » de Robert rauschenberg, « Gelandet » de Auke de Vries, « Meta Maxi » de Jean Tinguely, « Nam sat » de Nam June Paik » et enfin « Galileo » de Mark di Suvero. Pour avoir un aperçu de leur localisation voir le site de la fondation : www.sammlung.daimler.com

Encadré 2.2 : Regard croisé sur deux œuvres d'art dans l'espace public berlinois : entre intervention politique et stratégie marketing.

a Christo et Jeanne-Claude, *Wrapped Reichstag, Berlin, 1971-95,* photograph 1995 *Source :National Gallery of Art, Washington D.C*

b. Mark di Suvero, Galileo, 1996 *Source : Hipberlin.com*

Les deux œuvres, « Wrapped Reichstag » et « Galileo », ont été installées dans des espaces publics centraux de Berlin. Dans les deux démarches, une grande attention est prêtée au contexte urbain. Toutes deux sont inscrites dans des espaces centraux de pouvoir, dont la dimension symbolique est très forte : pouvoir politique et symbole de l'Allemagne réunifiée dans le premier cas, pouvoir économique et symbole de modernité (voir de post-modernité) d'une Potsdamer Platz entièrement refondée dans le second cas.

Les deux œuvres contribuent de manière manifeste à l'attractivité de deux quartiers centraux, mais leur contribution à l'urbanité est très différente : la première a créé un événement considérable et attiré des milliers de spectateurs. Et si l'emballement du Reichstag n'a été que temporaire, cette action de transformation radicale du paysage urbain n'en a pas moins marqué durablement les esprits, laissant libre cours à des interprétations multiples. L'attractivité touristique apparaît ici comme la conséquence d'une intervention monumentale et l'a modification artistique ne fait partie d'aucune stratégie planificatrice en amont. Les artistes ne travaillant pas sur commande, on peut penser que, même si bien évidemment leur intervention a eu des retombées positives et que les édiles ont dû donner leur accord pour la réaliser, celle-ci tient d'abord d'une action artistique destinée à interroger le paysage urbain et sa dimension symbolique. Accessible à tous et symbole d'une appropriation des lieux de pouvoir, l'œuvre de Christo et Jeanne-Claude se situe en cela dans un courant d'art public interventionniste qui contribue à l'urbanité, au sens social que lui donne W. Siebel, basée sur l'hétérogénéité, l'interaction et l'anonymat (Siebel,1999, cité par Lewitzki, 2003 : 28). L'implantation du Galileo témoigne au contraire d'une instrumentalisation de l'œuvre d'art dans la conception d'une centralité urbaine nouvelle de loisirs et de consommation (Fleury, 2007).

Galileo fait ainsi partie de la « promenade de sculptures » installée par la fondation Daimler-Chrysler sur la Potsdamer Platz, et notamment sur des parcelles privatisées de la place appartenant à la firme. Avec l'architecture spectaculaire, de Renzo Piano entre autre, pour le bâtiment de Daimler-Chrysler et le petit lac que l'on voit sur la photo, les sculptures contribuent à l'esthétisation des espaces certes accessibles au public, mais en partie privés, de la place. Le parasol de la terrasse d'un bar à cocktails que l'on aperçoit sur la photo achève de brosser le tableau d'un espace d'abord pensé comme touristique et spectaculaire, où les œuvres d'art contribuent à une stratégie de marketing urbain hédoniste et consumériste. La présence artistique contribue qui plus est au dispositif d'éviction des publics indésirables. Pas de caméra ou de vigile dans ce cas (comme au Sony Center voisin), mais la manifestation de la nature d'un quartier de haut standing à travers la présence d'œuvres d'art contemporain, de bâtiments de grands architectes et de multinaltionales puissantes. L'art joue enfin lieu le rôle d'un faire-valoir pour Daimler-Chrysler dont la fondation artistique Daimler Contemporary donne une image bienfaitrice et cultivée. Tout contribue à la réalisation d'une stratégie de production et de promotion d'un espace urbain exclusif (Häussermann et Siebel, 1987; Lewitzksy, 2003). La « Daimler City » (Grothe, 2005.: 55), telle que l'entreprise la promeut correspond ainsi en tous points à la ville ségrégée d'où émerge une « nouvelle urbanité . Le récit urbain que donne ici la présence artistique contribue en effet à une distinction entre espaces nantis et intégrés économiquement et socialement, excluant les populations fragilisées ou marginalisées (Grothe, Op. Cit).

Ces deux œuvres montrent ainsi comment l'art peut contribuer à la production de l'espace public : en le transformant le temps d'une appropriation temporaire et en contribuant à en modifier les représentations dans le cas du Reichstag emballé ; en étant partie intégrante d'une stratégie de marketing urbain dans la production d'une nouvelle centralité urbaine de loisirs dans le cas du Galileo.

Foires et expositions internationales: lieux de réception éphémères et prescripteurs globaux

Les mondes de l'art contemporain tournent autour de rendez-vous internationaux que sont les grandes foires ou les biennales comme celles de Venise pour ne citer que la plus connue. On peut distinguer entre les foires internationales, telles Art Basel, la plus prestigieuse ou encore Frieze Art Fair à Londres, qui sont des rendez-vous du marché international, et les événements internationaux non-marchands comme les biennales ou les expositions internationales. L'exemple des foires et des événements internationaux d'art plastique contemporain nous permet de montrer que certains des lieux de diffusion de l'art contemporain jouent un rôle prépondérant dans la globalisation artistique.

Leur localisation montre tout d'abord une multiplication et une dispersion croissante des grands rendez-vous internationaux. Foires et événements d'art contemporain se sont considérablement développés depuis les années 1980. Les événements internationaux se sont multipliés à l'instar de ce que montre la carte ci-dessous (carte 2.1). Depuis 1895, date de création de la Biennale de Venise, les événements d'art contemporain se sont diffusés, en Europe et aux États-Unis où ils sont les plus nombreux, mais aussi dans de nombreux pays, de la Corée du Sud à Cuba, en passant par l'Argentine ou l'Afrique du Sud. Le mouvement de globalisation que l'on observe à travers la diffusion des événements dans le monde montre des tendances similaires à la globalisation que l'on peut observer dans d'autres domaines. Des puissances internationales récentes telles que la Chine ou les Émirats Arabes Unis ont aujourd'hui leurs foires, à l'instar de la foire de Shanghai, qui existe depuis 1997, ou de celle de Dubai, créée très récemment, en 2007. La dispersion croissante des événements montre bien une internationalisation croissante de l'art contemporain. Elle traduit aussi une diffusion de modèles occidentaux de production et de présentation artistique, à l'instar du modèle de la biennale (Hlavajova et al., 2009). Si on observe l'existence de plusieurs biennales internationales avant les années 1970 (Venise, Sao-Polo, New-York, Sydney et la Documenta, quinquennale), ce modèle se développe surtout à partir des années 1980 et l'on observe une explosion des manifestations internationales à la fin de la Guerre Froide (Belting, 2009). On en compte plus d'une trentaine à la fin des années 2000. À ces manifestations déjà nombreuses pourraient être ajoutées toutes les manifestations spécialisées telles que LOOP à Barcelone ou la Videonale de Bonn spécialisées dans l'art vidéo, ou encore les rencontres internationales de la photographie d'Arles ou Bamako. Cela contribuerait très certainement à renforcer encore l'internationalisation du paysage artistique contemporain tel qu'on peut le voir au prisme des foires et expositions.

Ces rendez-vous périodiques constituent des lieux de rencontre pour les différents acteurs et offrent un regard sur l'état de la création artistique internationale au moment de la manifestation. Leur rôle est important dans la mesure où ces manifestations temporaires contribuent, aux côtés de palmarès internationaux tels que le Kunst Kompass établi par le magazine allemand *Capital*, à déterminer les valeurs artistiques du moment et à structurer le marché international en donnant de la visibilité à la hiérarchie mondiale des cotes artistiques, marchande et de prestige. Elles constituent, ainsi que l'écrit R. Moulin « les étapes obligées d'une carrière artistique, du double point de vue de la réputation de

l'auteur et du prix des œuvres. » (Moulin, 2009a: 61).

Le pouvoir prescripteur des foyers artistiques les plus importants ne semble pourtant, malgré une diffusion croissante des foires et expositions internationales, pas vraiment remis en cause. Ainsi, comme l'écrit A. Quemin :

> « si l'on peut se laisser facilement impressionner par l'exotisme de certaines manifestations, la plupart d'entre elles continuent d'être organisées dans le monde occidental et celui-ci garde clairement la mainmise sur les foires encore plus que sur les biennales. » (2002:57)

L'analyse que mène ensuite A. Quemin concernant la provenance des galeries qui exposent dans les foires internationales dans *L'art contemporain international, entre les institutions et le marché (Le rapport disparu)* (Op. Cit.) vient corroborer le constat d'une internationalisation croissante, certes, mais sélective du marché de l'art contemporain. Il montre à travers une comparaison de cinq grandes foires internationales (FIAC Paris, Armory Show, New-York, Foire de Chicago, Foire de Berlin et Art Basel) qu'il existe un effet national important, dans la mesure où dans chacun des cas, les galeries des pays où se tient la foire sont surreprésentées. Ce constat se double d'une concentration des galeries dans les foyers les plus importants du marché de l'art, à l'instar de ce que montre le dossier spécial de la Documentation Française consacré à la mondialisation de l'art (2010). L'Europe se distingue en premier lieu par le nombre de galeries présentes, les États-Unis ensuite, puis l'Asie (Chine, Japon, Singapour surtout) et enfin l'Australie. L'Amérique du Sud, le Canada et l'Inde apparaissant moyennement représentés, les pays du Moyen-Orient et d'Afrique presque pas. Les grands événements internationaux de l'art contemporain montrent ainsi une internationalisation croissante, mais légèrement différente selon le point de vue que l'on adopte. La concentration dans les foyers européens et nord-américains est très forte lorsqu'on considère les événements marchands et le rôle prescripteur des pays européens et américains y est très important. Il l'est aussi lorsqu'on s'intéresse aux exposition internationales, mais l'internationalisation apparaît dans ce cas plus forte, avec l'existence de biennales importantes dans d'autres pays que ces foyers majeurs, comme la Biennale de Cuba (Quemin, Op. Cit.).

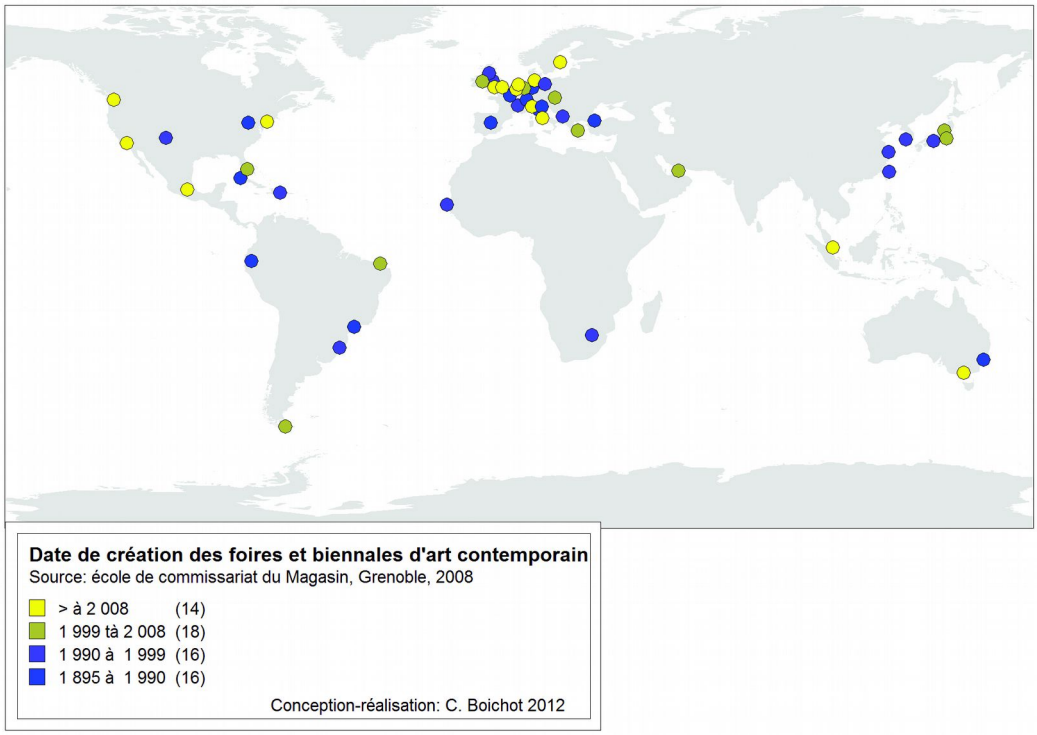
La carte des foires et des événements internationaux (carte 2.1) montre enfin, au-delà de la concentration nationale qui est souvent mise en avant, une concentration forte dans les villes. La plupart des foires et événements ont en effet lieu dans des métropoles au moins régionales. La globalisation artistique contribue ainsi à une globalisation qui passe avant tout par les métropoles et met en évidence non seulement un « archipel artistique mondial » mais peut être considérée comme un prisme intéressant de la métropolisation.

On peut à juste titre s'interroger sur la dimension globale de l'art contemporain à l'aune de l'internationalisation croissante des événements, des parcours artistiques et de la diffusion de modèles globaux. Les réflexions d'histoire de l'art autour d'un « art global » qui se multiplient depuis quelques années montrent l'intérêt et les enjeux de ces questions (Belting et al., 2011; Buddensieg et Belting, 2009; Bydler, 2004; Harris, 2011; Ziljmans, 2012). Si la question est depuis peu abordée dans les sciences sociales, elle l'est peu en géographie, alors même que l'on dispose, dans la discipline des outils nécessaires à l'articulation des échelles d'analyses locales ou individuelles, régionales et nationales nécessaires pour dépasser l'échelle nationale qui est de mise dans les rares travaux

systématiques concernant l'internationalisation de l'art contemporain.

Les lieux de diffusion que l'on a abordés jusqu'à maintenant, galeries, musées, espaces publics ou événements internationaux sont aussi des lieux de médiation intermédiaire indispensable entre réception et production.

Carte 2.1 : Foires, biennales et événements internationaux d'art contemporain dans le monde en 2008



1.2.2 La médiation : entre réception et production artistique

Le choix des œuvres, les modalités de présentation des expositions, les explications qui permettent de les aborder constitue un second domaine très étroitement lié à la réception, celui de la médiation. Comme son nom l'indique, la médiation est une activité située entre deux autres sphères de l'activité artistique, la production d'une part et la réception d'autre part. La médiation désigne « tout ce qui intervient entre une œuvre et sa réception » (Heinich, 2004 : 58). Il s'agit autant de l'accompagnement du public par des guides par exemples, que des actions de communications ou de soutien menées par une institution etc. L'usage du terme contribue à battre en brèche l'idée d'une relation directe entre le public et l'œuvre et invite à considérer tous les intermédiaires nécessaires à cette interaction.

On peut l'aborder, ainsi que le propose N. Heinich à partir des acteurs et des institutions, qui sont les piliers de ce domaines, mais aussi à partir des objets tels que les photographies documentant une exposition, un site internet...(Heinich, 2004). Les acteurs de la médiation sont nombreux : les commissaires d'exposition qui choisissent et organisent les œuvres d'une exposition, les galeristes, dont la fonction est de représenter des artistes et de jouer les intermédiaires entre artistes et acheteurs sur les marchés, les conservateurs et les directeurs de musées, le ministre de la culture, le

guide de l'exposition, un critique d'art ou encore une revue spécialisée (voir Heinich, 1998 : 264-277). Les institutions dont font partie certains acteurs comme les conservateurs de musée jouent également un rôle de médiation important à travers trois volets principaux des politiques culturelles: la constitution de collections, l'aide directe aux artistes et, comme l'écrit N. Heinich, « depuis la seconde moitié du XXe siècle, un effort de diffusion à des publics élargis » (2004.: 63). Ces lieux et acteurs font l'objet de nombreux travaux en sociologie de l'art, notamment pour comprendre les ressorts complexes de la création de valeur dans l'art contemporain (Heinich, 1998; Moulin, 2009a; Moulin et Quemin, 1993).

Peu prise en considération par les géographes, elle apparaît comme un facteur important d'organisation des espaces de l'art. La présence des institutions médiatrices peut ainsi jouer un rôle de facteur attractif sur les artistes ou sur les publics. Un organisme de subvention d'ateliers peut par exemple attirer des contingents candidats à la profession artistique. Les médiateurs influent par ailleurs sur la localisation d'une exposition. Ce choix a des conséquences à différentes échelles, pour le lieu en lui-même, et, selon le type et l'attractivité de l'exposition, pour un territoire plus grand. Une manifestation du type de la Documenta à Kassel attire ainsi tous les quatre ou cinq ans un public de spécialistes et de non-spécialistes très important. Le développement des foires internationales et des musées d'art contemporain partout dans le monde contribue à la diffusion de valeurs esthétiques, mais aussi à augmenter la demande autant pour satisfaire au besoin d'approvisionnement de collections des nouveaux musées que du fait de la familiarisation de nouveaux publics avec les œuvres (Moulin, 2009a). Les acteurs des marchés internationaux, grands collectionneurs, galeristes de renommée internationale, maisons de ventes contribuent enfin à déterminer les champs de force de l'influence artistique de certains pays prescripteurs (Quemin, Op. Cit.). Il ne s'agit là que de quelques exemples, qui illustrent l'intérêt de prendre en considération la fonction de médiation artistique pour comprendre l'organisation géographique des lieux et des acteurs de l'art contemporain.

Il existe cependant assez peu de lieux exclusivement consacrés à la médiation. La plupart des lieux d'art contemporain ont également d'autres fonctions. Quelques institutions comme la Délégation aux Arts Plastiques dans le cas de la France ou des organismes de financement ou de protection sociale peuvent avoir ce statut particulier de lieu de médiation. La médiation est qui plus est parfois difficile à discerner de la production et de la réception. Quand les publics par le biais de différentes technologies embarquées peuvent être en permanence ou presque connectés à internet et rechercher les informations nécessaires à la compréhension d'une œuvre, ils sont aussi bien spectateurs que médiateurs. Les artistes, ainsi que l'écrit N. Heinich, sont de même parfois les meilleurs ambassadeurs de leur art (1998 : 264). Intermédiaire entre le public et l'artiste, la médiation et ses enjeux géographiques nombreux quoique pas nécessairement incarnés dans des lieux spécialisés, fait le lien avec la création et ses lieux emblématiques ou moins évidents.

1.2.3 Production : Les lieux de la création

En amont de toute exposition ou médiation, la création est le moment et la fonction artistique sans laquelle on ne parlerait pas d'art. Aborder la production artistique en dernier lieu permet d'insister sur

son rôle central et aussi sur les interdépendances entre production, réception et médiation.

Cette section présente les lieux de la création artistique en se penchant sur deux figures qui fascinent et inspirent chercheurs, publics, architectes etc. celle de l'atelier d'artiste en premier lieu et celle des lieux hybrides où l'art se crée et se montre comme dans les friches culturelles, les squats artistiques ou tout interstice de l'urbain utilisé comme « nouveau territoire de l'art » (Lextrait et Kahn, 2005).

L'atelier

Archétype du lieu de création, l'atelier continue aujourd'hui à être considéré comme l'épicentre de l'activité artistique. Marqué par les représentations historiques, l'atelier est à la fois un lieu de production et une vitrine du travail de l'artiste dont la situation géographique et l'agencement reflète les besoins et les choix des artistes, mais aussi des modes de production liés à une époque et des formes d'insertion sociale.

Lieu de production, l'atelier est d'abord un lieu de travail où l'artiste (ou les artistes, dans le cas d'ateliers collectifs) trouve des conditions de travail propices. Le terme d'atelier est l'héritier des traditions du travail artistique de la Renaissance, moment à partir duquel la profession artistique acquiert peu à peu son autonomie par rapport aux domaines religieux et artisanal (Moulin, 1978). Le terme met en évidence le lien étroit entre travail artisanal et artistique. Les artistes ont longtemps travaillé dans des ateliers artisanaux à tel point qu'il est parfois difficile, même pour des experts, de déterminer avec précision la facture d'une œuvre qui sort de ces ateliers, systématiquement attribuée au maître, mais réalisée parfois par de petites mains qui deviendront célèbres, à l'instar d'un certain Léonard de Vinci qui s'est formé dans les ateliers de Verrocchio.

La localisation de l'atelier contribue à sa définition même. Elle est bien sûre attachée aux lieux comme source d'inspiration. Les peintres modernes ont beaucoup contribué à l'importance de la référence au lieu, que l'on pense au jardin de Giverny qui a inspiré Monet ou à l'école de Pont-Aven pour laquelle la campagne bretonne s'est prêtée à toute sorte d'expérimentations picturales. La localisation de l'atelier est aussi un témoin du parcours de l'artiste et de sa reconnaissance sociale. Selon qu'il se trouve dans un centre artistique reconnu comme Florence à la renaissance ou New-York depuis le XXe siècle, dans un quartier d'artistes reconnus ou en devenir, dans un quartier bourgeois ou complètement isolé, l'atelier témoigne de degrés de reconnaissance différents et cela reste vrai au gré des époques (Castelnuovo et Ginzburg, 1981; Charpy, 2009).

À l'échelle du lieu, l'évolution historique des fonctions et des agencements des ateliers d'artistes montrent des continuités en même temps que des adaptations aux transformations des sociétés en général et des pratiques artistiques en particulier. L'image de l'atelier qui reste aujourd'hui très présente dans les représentations, par exemple dans celle des agents immobiliers qui vendent des « ateliers de peintre » à Paris (Vivant, 2006), est celle de l'atelier de l'artiste du XIXe siècle. La peinture et le dessin, alors très en vogue, nécessitent des espaces lumineux ; les artistes recherchent des pièces orientées au sud, éclairées par de grandes fenêtres, souvent des verrières, et suffisamment en hauteur pour bénéficier d'un éclairage maximum. Les appartements avec verrières de Montmartre et de Montparnasse que l'on peut voir encore aujourd'hui à Paris sont typiques de ces

ateliers de peintres qui offrent une lumière de façade et une lumière zénithale. La rue Campagne Première, où ont vécu entre autres Eugène Atget, Marcel Duchamp, Kiki de Montparnasse, Francis Picabia, Rainer Maria Rilke, Tristan Tzara ou encore Modigliani est emblématique d'un microcosme artistique particulièrement dynamique qui s'est déployé au début du XXe siècle à Montparnasse autour des ateliers, des cafés, des salles de spectacle...L'intense vie artistique a largement inspiré des réalisations architecturales telles que l'immeuble du 31 bis pensé comme un ensemble d'ateliers-logements éclairés par de grandes baies vitrées en façades (figure 2.3). En plus des caractéristiques architecturales favorables à la production, les ateliers deviennent à partir du XIXe siècle des lieux mondains où les artistes reçoivent un public de marchands, de bourgeois, de critiques et toute sortes d'amateurs qui viennent visiter les ateliers de photographes et de peintres pour s'y forger le goût et tisser des relations sociales. Ces pratiques sont décrites en détail par M. Charpy, et celui-ci écrit notamment :

> «À l'échelle urbaine, l'atelier est un des lieux où se fabrique une distinction à la fois puissante et collective. À la fin du siècle, quantité de guides recommandent la visite des « ateliers de peintres connus » où s'apprennent les modes » (Charpy, 2009:55)

Figure 2.3 : Immeuble art-déco du 31 bis, rue campagne-première conçu par A. Arfvidson

Source et crédits : LPLT-Wikimedia Commons

L'atelier devient une modèle d'architecture et d'aménagement dans des quartiers bourgeois comme celui de la Plaine Monceau à Paris, où à côté des logements bourgeois sont aménagés des ateliers luxueux destinés à attirer des artistes reconnus. Peu après l'haussmannisation de la ville, certaines règles urbanistiques permettent l'aménagement des espaces originaux que représentent les ateliers dans un paysage urbain uniformisé. Ainsi :

> « Le nouveau règlement de voirie de 1884 favorise la reproduction de ces formes architecturales dans la mesure où les combles peuvent dorénavant être surélevées si elles sont comprises dans un arc de cercle et les bow-windows sont autorisées aux étages nobles. » (Charpy, Op. Cit.:58)

L'aménagement intérieur des ateliers contribue largement à répandre la mode des collections d'antiquités et d'objets exotiques. L'influence des artistes et les liens étroits qui se tissent entre l'art, la bourgeoisie et la mode au XIXe siècle sont très bien dépeints par les romanciers de l'époque comme Zola (La curée) ou Maupassant (Bel-Ami). C'est au XIXe siècle que l'atelier acquiert un rôle symbolique fort en matière d'avant-garde des modes d'habiter et de consommer. Faire comme les artistes permet aux bourgeois du XIXe siècle de satisfaire à un besoin de nouveauté distinctive permanent en matière de modes et de cultures qui ressemble en bien des points à ce que l'on observe depuis les années 1960 avec l'engouement pour le « loft-living » (Zukin, 1982a et b)

Malgré un dénigrement de l'atelier par les artistes d'avant-garde des années 1960 et la défense par certains de l'idée d'une ère post-atelier (Esner, 2011; Gilabert, 2004), l'atelier d'artiste continue à jouer un rôle social et spatial important de même qu'il inspire de nouveaux modèles d'agencement des espaces résidentiels et professionnels à partir des années 1960.

L'ouverture au public de l'atelier a tout d'abord continué au cours du XXe siècle et a contribué au déplacement de l'intérêt artistique de l'objet, l'œuvre, vers le processus, le geste créatif (Esner, Op. Cit.). Cette ouverture reste la plupart du temps restreinte, soit dans le temps comme lors des ateliers portes ouvertes, soit à certains publics d'experts, de connaisseurs ou de proches de l'artiste. Certains types d'ateliers qui se sont développés avec l'art contemporain ont cependant vocation à être ouverts au public. Des lieux de création hybrides comme les ateliers-galeries/lieux d'exposition, aussi connus sous le nom artists-run-spaces, où les artistes font eux-mêmes la promotion de leurs œuvres, jouent un rôle important dans la visibilité des artistes hors des institutions (Batia, 1979; Dabrowska, 2008)

L'évolution des pratiques artistiques depuis le début du XXe conduit par ailleurs à une évolution des usages. On peut observer quelques grandes tendances, comme la connexion aux réseaux de télécommunication et l'usage très fréquent des technologies numériques. C'est cependant à l'échelle des pratiques individuelles que l'on pourra interroger un usage particulier de l'espace en rapport avec la pratique artistique.

L'ère industrielle marque enfin considérablement l'évolution des formes de l'atelier qui, des mansardes en marge des espaces urbains bourgeois, investissent ou reproduisent de plus en plus au cours du XXe siècle les espaces industriels. La Factory d'Andy Warhol à New-York illustre parfaitement ces liens de l'atelier de l'artiste à un environnement mondain et bohème dont il devient très vite un centre, et à l'esprit d'une époque, celle de la production industrielle et de la consommation de masse. L'installation de la Factory à Manhattan s'inscrit dans un mouvement plus général de développement du « loft-living », dont S. Zukin a analysé finement les facteurs et les étapes dans le cas de New-York.

Dans les années 1960, il reste peu d'espace disponible pour investir dans de nouveaux projets immobiliers dans le centre de New-York et les corps de bâtiments industriels représentent une ressource immobilière non négligeable, mais difficile d'accès du fait des lois qui restreignent les

possibilités d'usage à d'autres fins qu'industrielles. Les bâtiments sont tout de même réinvestis et revalorisés, sans que la structure en soit modifiée, ce qui donne lieu à la forme du loft. New York s'affirme en parallèle à cette époque comme capitale mondiale de l'art et attire de nombreux artistes, qui investissent les lofts et en font des espaces hybrides, entre lieu de résidence et lieu de production et de monstration artistique. Renouvellement des pratiques artistiques et des formes urbaines sont ici très étroitement associés. L'investissement des loft par les artistes témoigne à la fois d'une transformation des anciens espaces industriels, mais aussi des pratiques artistiques qui, avec les avant-gardes, accordent une importance croissante au geste artistique et place celui-ci au centre de l'attention, au même titre que la vie intime de l'artiste est exposée dans les espaces hybrides des lofts, entre atelier et logement. Une fois installés, les artistes font ensuite pression sur les institutions locales pour régulariser leur statut d'occupants. Les conflits auxquels donnent lieu l'installation des artistes rappellent que l'investissement des usines et leur transformation en lofts ne va pas sans heurts, comme le montre S. Zukin, et que le développement du « loft-living » auquel contribuent les artistes participent d'un compromis entre acteurs.

Un véritable quartier artistique se forme autour de South of Houston Street, ou SoHo, encouragé par les autorités, qui prennent conscience de la valeur ajoutée de la présence des artistes pour revaloriser le quartier en quartier résidentiel et de consommation à une période où le marché de l'art est en plein développement. Elles n'acceptent l'usage résidentiel des lofts que pour les populations qu'elles reconnaissent comme artistes et mettent en place à partir de 1971 un zonage propre à SoHo le définissant comme district artistique (Zukin, 1982b:262-263). Ce qui a été montré dans le cas de SoHo existe également dans des formes similaires dans la plupart des métropoles marquées par la désindustrialisation comme Montréal, Londres, Paris etc. (Ambrosino, 2009; Collet, 2012; Hamnett et Whitelegg, 2007; Podmore, 1998; Zukin, 1982a). Le modèle du Loft-living s'est en effet très largement et rapidement diffusé, et s'il ne concerne pas uniquement les artistes, force est de constater que ces derniers sont nombreux à le mettre en pratique et qu'ils en sont progressivement devenus les ambassadeurs.

Ce bref parcours historique n'épuise pas toutes les formes d'atelier qui peuvent exister. Il nous a permis de montrer que l'atelier évolue en interaction avec les transformations des pratiques des artistes et le développement de l'art contemporain, comme avec la désindustrialisation progressive des espaces urbains accompagné du développement de nouveaux modes de production et de consommation dans les villes. En lien étroit avec la figure de l'atelier, friches culturelles et squats d'artistes montrent également le lien très fort entre les formes urbaines dans lesquelles s'incarne la création plastique et les transformations des contextes urbains.

Friches culturelles et squats artistiques

Friches et squats artistiques suscitent un intérêt croissant depuis quelques années. Les expérimentations artistiques qui y sont menées et les formes originales de leur inscription dans l'espace urbain méritent que l'on s'y arrête. Ils ont en commun l'usage de délaissés urbains. Qu'il s'agisse de friches urbaines ou industrielles ou bien de logements vacants, les artistes qui occupent,

avec d'autres, ces lieux, profitent du flou qui entoure leur fonction dans l'espace urbain et les transforment en espaces d'expérimentation artistique, mais aussi souvent sociale et politique. Ces deux figures emblématiques des lieux culturels « off » (Vivant, 2006) partagent un caractère de marge urbaine dont le manque temporaire de qualité confère à ceux qui les investissent une certaine liberté d'usage (Le Strat, 1998). Il convient toutefois de faire la différence entre friche et squat.

La friche culturelle (Andres et Grésillon, 2011:16) désigne d'abord un type d'espace, la friche, et par extension, un processus de transformation de l'état initial de la friche par le biais d'initiatives culturelles. D'« un espace laissé sans soin, inexploité, ou en déshérence » (Plet, 2004:381), la friche industrielle ou urbaine devient un lieu d'activités pour les artistes. Ces initiatives, qui interpellent les chercheurs depuis maintenant plus d'une dizaine d'années (Andres, 2008; Grésillon, 2002; Hatzfeld et al., 1998; Raffin, 2000; Vivant, 2006), sont le résultat de processus complexes de transformations post-industrielles des espaces urbains et d'évolution du rôle accordé aux activités artistiques et culturelles dans les sociétés actuelles. Si les populations artistes ou marginales, gens de cirque, bohémiens, vagabonds etc. peuplent les friches et les marges urbaines de longue date, la désindustrialisation récente des espaces urbains a libéré de nouvelles friches dans les centres et dans la périphérie des villes dans lesquels nombre de projets culturels alternatifs se sont implantés. La friche de la Belle de Mai à Marseille, installée dans d'anciennes usines de tabac dans les faubourgs péricentraux de Marseille ou le Moulin de Mylos à Thessalonique fournissent deux exemples d'anciens espaces industriels aujourd'hui requalifiés en lieux culturels (Andres et Grésillon, 2011; Gravari-Barbas, 2010; Grésillon, 2011). Les friches culturelles, dont les visages multiples ont pu être montrés à travers le croisement d'études de cas, sont héritières de ce passé industriel et leur image y est étroitement liée, même si certains projets ont au demeurant investi des délaissés urbains résultant de processus différents de la désindustrialisation.

Les cas étudiés aujourd'hui par les chercheurs montrent que le réinvestissement de friche est un processus long et complexe et donne lieu fréquemment à des conflits d'usage entre les différents acteurs susceptibles de les utiliser, des promoteurs aux associations d'habitants (Andres, 2006; Zukin, 1982b). Parmi les acteurs de la mutation des friches, les artistes jouent un rôle important. Au-delà d'une tolérance de leur présence par les pouvoirs publics, celle-ci ne se limite plus à la seule fonction d'occupation des locaux qui évite leur dégradation mais est de plus en plus souvent souhaitée par les institutions qui y voient un outil de stratégie marketing à l'heure où la production culturelle apparaît comme un des moyens de valorisation économique des territoires (Vivant, 2006 ; Grésillon, 2008 ; Grésillon et Andres, 2011).

Le squat artistique désigne quant à lui une action, celle de squatter[39], avant le lieu en lui-même. Le squat artistique est avant tout un squat, c'est à dire « occupation sans droit ni titre d'un appartement ou d'un bâtiment vacant » (Bouillon, 2007:23). L'illégalité qui lui est inhérente est en partie contrainte, mais aussi revendiquée dans une recherche d'alternatives aux modes de vie dominants. Il répond à un type de squat que F. Bouillon qualifie comme des squats d'activités, c'est à dire :

> « conçus par leurs habitants comme des espaces de création, de réunion et

39 En anglais « to squat » désigne l'action de s'accroupir, de se blottir. « Le terme *squatter* (1835) vient de l'anglais des États-Unis, et désigne à l'origine les pionniers qui s'installaient sur les terres inexploitées de l'Ouest américain, sans payer de redevance. » (Bouillon, 2007:26)

> d'expérimentation dans les champs politiques, sociaux, culturels et artistiques. Lieux de rencontres et d'échanges, ils accueillent un public qui vient participer à des ateliers, concerts, repas, organisés par les *squatters*. Ce qui est mis en avant ici n'est donc plus la dimension du logement, mais celle de la pratique alternative, et de l'occupation collective. » (Bouillon, 2007:31)

La médiatisation des projets alternatifs développés dans ce type de squats est recherchée, au contraire de ce que l'on observe dans des squats d'immigrés par exemple. La médiatisation et l'ouverture au public des squats artistiques sont souvent utilisées par les squatters comme outils de négociation de leur présence avec les propriétaires et les pouvoirs publics (Bouillon, Op. Cit.). Le squat devient une scène, au sens goffmanien, où se développent et s'expriment des pratiques alternatives en marges des modèles dominants, ceux du système marchand en première instance.

Friches et squats artistiques partagent des enjeux proches, à la fois dans la ressource qu'ils représentent pour les artistes et en termes de visibilité et de pérennisation des initiatives qui y sont menées.

Ils représentent tout d'abord une réserve d'espaces disponibles et accessibles qui permet aux artistes résidant dans des métropoles où le coût du foncier est important, de disposer d'espaces de travail (Ambrosino, 2009; Vivant, 2006). Cela est d'autant plus valable pour les jeunes artistes qui ont des moyens limités. L'occupation de friches ou de bâtiments squattés reste toutefois précaire. Si les occupations de friches sont en effet le plus souvent régulières, elles sont aussi souvent le fait de contrats précaires entre les propriétaires et les occupants, notamment en terme de durée de bail, souvent courtes et non renouvelables. L'installation sur une friche, lorsque celle-ci n'est pas institutionnalisée, comme dans le cas de la Zollverein ou de la Belle de Mai à Marseille, se traduit ainsi souvent par une incertitude quant à la pérennisation des projets. L'installation en friche-squat est à cet égard encore plus instable, même si ces pratiques restent beaucoup plus tolérées que d'autres formes de squats (Bouillon, 2007). Le feuilleton du squat artistique du Tacheles à Berlin (figure 2.5) illustre très bien l'instabilité de ce type d'occupation et les conflits liés à l'usage de la ressource foncière dans un espace urbain central aujourd'hui commercial et très touristique. Discussions et compromis ont lieu depuis l'ouverture du squat en 1990 par l' «initiative artistique Tacheles[40] », mais les conflits se sont intensifiés au cours des dernières années, jusqu'à la fermeture du squat le plus célèbre de la ville fin mars 2012 après de houleuses controverses entre politiques, occupants, sympathisant et la HSH Nordbank propriétaire des lieux. Une partie des artistes du Tacheles ont rejoint les locaux d'un nouveau squat ouvert à Treptow dans un ancien supermarché de l'Est, Treptopolis[41].

40 en allemand : « Künstlerinitiative Tacheles ». Pour une perspective historique sur le Tacheles, voir (Grésillon:2002)

41 Sources : « Mini-Tacheles in Treptow », Tagesspiegelonline, article du 27/03/2012, dernière consultation en ligne : 13/07/2012 Url: http://www.tagesspiegel.de/berlin/kunsthaus-mini-tacheles-in-treptow/6440402.html
«Tacheles steht vor der Räumung», Die Welt Online, article du 22/03/2012, dernière consultation en ligne : 13/07/2012 Url : http://www.welt.de/regionales/berlin/article13939841/Tacheles-steht-vor-der-Raeumung.html

Figure 2.4 : L'immeuble du Tacheles à Berlin, vue la façade Est sur la Oranienburgerstrasse

Ainsi que le fait remarquer E. Vivant, l'espace est au cœur des pratiques des friches culturelles comme des squats artistiques. Le rapport au lieu et à l'espace environnant donne lieu à la production de discours justifiant l'intérêt d'une telle place[42] dans l'espace urbain : les promoteurs des projets, ainsi que l'écrit l'urbaniste à propos des conclusions du rapport Lextrait[43] (2001), justifient systématiquement du choix de leur installation, qu'elle soit dans l'hypercentre ou la périphérie ; ils mettent en avant la position critique qu'ils adoptent par rapport à la société et qui s'incarne dans des délaissés urbains devenus lieux d'expérimentation où l'autonomie et l'autogestion sont valorisées; ils mettent en avant les possibilités de développer des formes de travail artistique collectives et participatives. Au final, les porteurs de projets de lieux culturels « off » contribuent à produire un discours valorisant des lieux en marge de la culture institutionnelle comme lieux d'opportunités et d'innovation.

Ils participent cependant d'un renouvellement de l'action culturelle institutionnelle dont le rapport Lextrait a marqué une étape importante, plutôt qu'ils ne s'inscrivent complètement en faux par rapport à cette dernière. Comme l'écrit E. Vivant :

> « 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). » (Vivant, Op. Cit.:92)

Friches culturelles et squats d'artistes présentent des visages multiples, mais on observe aussi des

42 Le terme de place est beaucoup plus neutre en français qu'en anglais. Le jeu entre les deux appellent les notions de place sociale et d'aménités spatiales singulière autant qu'un positionnement neutre.

43 Le rapport commandé à F. Lextrait, ancien administrateur de la Belle de Mai à Marseille, par le Minsitère de la Culture en 2000, est à l'origine du succès de l'expression « nouveaux territoires de l'art ». Il marque un tournant dans l'action publique en terme de politique culturelle, dans la volonté de mieux connaître et d'accompagner les initiatives artistiques et culturelles auto-promues ou « alternatives » (pour la définition, voir Vivant, 2006:49). Une trentaine de projets et de lieux ont fait l'objet d'une analyse fouillée, et on peut citer entre autres le Batofar, les Récollets et les Frigos à Paris, L'Usine Hollander à Vity, Mains d'œuvres à Saint-Oen, Base 11-19 à Loss en Gohelle, le Brise Glace à Grenoble, l'Antre-Peaux à Bourges, TNT à Bordeaux ou encore la Belle de Mai à Marseille.

récurrences dans les processus qui conduisent à leur investissement d'abord, à leur pérennité ensuite. Les études de cas montrent qu'il est indispensable de prêter une grande attention au contexte urbain et à ses particularités pour comprendre les modalités de mutation des friches en lieux culturels et/ou artistiques. On prêtera ainsi attention à la particularité des contextes parisiens et berlinois d'implantation de ces lieux artistiques hybrides, à la lumière des cas déjà étudiés (Vivant, Op. Cit., Grésillon, 2002, Gravereau, 2008) comme des observations réalisées sur le terrain.

Considérer les friches et les squats artistiques conduit, ainsi que l'on vient de le montrer, à interroger leur rôle dans la ville, et notamment l'instrumentalisation des pratiques culturelles dites « off » dans la revalorisation des délaissés urbains. Si les travaux récents ont permis une meilleure connaissance de ces problématiques, la question de la position de ces espaces au sein du système de l'art contemporain est en revanche moins fréquemment abordée, et presque totalement ignorée des géographes (Gravereau, Op. Cit.). On peut se demander dans quelle mesure ces lieux « off » que représentent les friches et les squats artistiques donnent lieu à la production de formes d'art elles-aussi alternatives, au-delà du discours véhiculé. En d'autre termes, dans quelle mesure l'art produit dans ces marges urbaines reconquises peut-il être considéré comme un art en marge de l'art contemporain, modèle de production plastique dominant incarné dans des lieux de pouvoirs marchands et/ou institutionnalisés? On peut étendre cette question à l'ensemble des lieux artistiques et poser la question des rapports entre position géographique et positionnement social des artistes. Un des enjeux du travail de terrain réalisé dans cette thèse réside ainsi dans la mise au jour, à partir des discours produits par les artistes, des indices de leur positionnement dans les systèmes urbains de l'art.

L'école d'art

Un dernier lieu de création artistique peut être abordé, l'école d'art. Les lieux de la formation artistique professionnelle constituent les lieux où la barrière entre pratique artistique amatrice et professionnelle est franchie. Les sociologues soulignent l'importance majeure de ces lieux pour comprendre à la fois les parcours biographiques des artistes et pour saisir les modalités de constitutions de mouvements artistiques collectifs.

Il existe une grande diversité d'écoles d'art professionnelles – privées, publiques, petites ou grandes structures, généralistes, spécialisées dans une technique etc. – qui se sont développées dans le même temps que le métier d'artiste s'est professionnalisé (Menger, 2009). Les lieux de formation reflètent par ailleurs des particularités nationales ou régionales. En Europe, alors que la formation artistique a longtemps été concentrée dans les capitales et les grandes métropoles, les formations d'art contemporain ont tendance à se développer aussi dans les métropoles régionales. On pense pour le cas français aux écoles d'art de villes comme Annecy, Grenoble, Valence, qui fonctionnent en partenariat. Ces lieux sont importants à prendre en considération dans la mesure où des pratiques artistiques s'y développent et où se nouent des affinités et des réseaux qui ont une influence sur la vie professionnelle ultérieure des étudiants artistes. Les liens entre les Young British Artists se sont par exemple tissés au cours de leur formation au London Royal College of Arts et à la Royal Academy

of the Arts, deux des lieux de formation artistique parmi les plus prestigieux du Royaume-Uni. À la suite de leurs études, leur investissement du quartier d'Hoxton à Londres à clairement contribué à l'émergence d'un quartier artistique (Ambrosino, 2007; Pratt, 2009; While, 2003).

Ce parcours, de la réception à la production artistique nous a permis d'aborder en détail plusieurs figures emblématiques des lieux de l'art contemporain et de montrer que ces derniers s'inscrivent dans la continuité des lieux de l'art moderne, du musée à l'atelier, tout en en renouvelant les formes dans une adaptation des lieux d'art aux transformations des contextes socio-spatiaux et des pratiques artistiques. Chacun des types de lieux inventoriés ici peut faire en soi l'objet d'une recherche. Mon objectif est d'interroger les relations qui existent entre ces différents types de lieux. Il s'agit de considérer l'ensemble des acteurs et des lieux du système de l'art contemporain pour interroger leur positon relative et la topographie, dans deux villes différentes de ces ensembles interdépendants de lieux et d'acteurs.

Comme on l'a montré dans le chapitre précédent, une des caractéristique des activités culturelles est la tendance à la concentration des acteurs. Les acteurs et les lieux de l'art contemporain ne font pas, comme le montre l'exemple des galeries cité précédemment, défaut à cette tendance. Artistes et lieux artistiques ont en effet également tendance à se regrouper dans l'espace urbain. Ces regroupements ont été identifiés dans le temps long de l'histoire des villes et contribuent à la définition de quartiers artistiques. Dépassant l'échelle des lieux artistiques identifiables dans l'espace urbain, on se place à l'échelle du quartier: dans quelle mesure la notion de quartier artistique permet-elle de prendre en considération les pratiques urbaines des artistes contemporains?

1.3 L'espace urbain comme ressource: le quartier artistique

Les lieux artistiques que l'on vient d'explorer ne constituent pas des vaisseaux isolés du reste de l'espace urbain ou des autres lieux. Ils sont au contraire souvent situés à proximité les uns des autres et, au-delà de la concentration spatiale dont certains témoignent, c'est aussi à une atmosphère particulière que donne lieu la proximité des lieux et des acteurs. De la bohème parisienne du XIXe siècle à Montmartre ou Montparnasse en passant par SoHo à New-York, le quartier artistique décrit cette alchimie particulière entre l'inscription territoriale dans l'espace urbain, un tissu relationnel entre artistes, autres professionnels de l'art, mais aussi habitants, édiles etc. et des représentations qui lui sont liées. Au départ utilisée pour décrire ces ambiances particulières, notamment dans les guides touristiques dès le XIXe siècle (Traversier, 2009) l'expression de quartier artistique s'est peu à peu forgée en outil d'analyse de l'inscription territoriale de la production et de la consommation artistique et culturelle dans les villes. Dans quelle mesure le quartier artistique constitue-t-il une grille d'analyse pertinente pour comprendre l'inscription de l'art contemporain dans la ville ? Pour comprendre ce qu'est un quartier artistique, il importe de relever certaines caractéristiques dont la synergie contribue à qualifier ce type d'espace.

La première de ces caractéristiques, qui nous intéressent particulièrement en tant que géographe, est celle de la nature négociée et mouvante de l'espace décrit qui se dit dans l'utilisation du terme

« quartier ». Le quartier artistique apparaît comme une réponse aux observations empiriques réalisées dans le temps long de l'histoire de la polarisation, à l'échelle urbaine et infra-urbaine, des activités artistiques. En cela, la notion se distingue nettement des notions de cluster et de district culturels, qui correspondent à un moment de la production et de la consommation culturelle de masse, sans sous-tendre les interactions entre le milieu productif local et l'espace urbain que recouvre au contraire l'expression de quartier artistique (Ambrosino, 2009). Car c'est bien d'un quartier qu'il s'agit, c'est à dire une entité aux contours mouvants au gré des pratiques et des représentations, entité urbaine difficile à définir dès lors que l'on dépasse la réalité institutionnelle (administrative, policière) pour s'intéresser à l'espace vécu (Authier, 2003; Humain-Lamoure, 2007).

Les quartiers artistiques, qu'ils désignent des regroupements de créateurs ou des concentrations plus mixtes de fonctions artistiques ont retenu l'attention des historiens et des historiens de l'art avant celle des géographes. Avant la fin du XXe siècle, et ce qu'on a appelé le « spatial turn », les quartiers artistiques ne désignent pourtant souvent davantage guère plus qu'un substrat matériel à la création et à la diffusion artistique (Bachmann-Medick, 2006; Traversier, 2009). La nature même du quartier artistique, comme entité socio-spatiale délimitée, comme territoire artistique au sens de contexte social et spatial particulier et approprié que recouvre la notion de quartier, n'émerge que depuis une vingtaine d'années. Comme tout quartier, ouvrier, portuaire etc., le quartier artistique est le fruit des pratiques et des représentations d'une multiplicité d'acteurs, ce que montre la définition qu'en donne M. Traversier comme :

> « fruit de négociation et de pratiques sociales [*on pourrait rajouter spatiales*] émanant d'une pluralité d'acteurs : les artistes et autres professionnels de l'art, les administrations de la ville et de la police, les habitants de la zone qui n'appartiennent pas à la sphère des professions artistiques, mais aussi les urbanistes, les spéculateurs fonciers ou encore les simples visiteurs qui, par le seul fait de leurs « énonciations piétonnières, pour parler comme Michel de Certeau, qualifient et requalifient la ville. » (Traversier,Op. Cit.:10)

Cette définition implique de repérer non seulement les polarisations qui correspondraient à des quartiers artistiques, mais aussi d'interroger les pratiques et les représentations des différents acteurs qui contribuent à l'émergence d'un tel quartier, en tant qu'il s'agit d'un espace vécu, représenté, aux contours mouvants.

Second terme de l'expression, seconde caractéristique : le quartier est « artistique », la notion place l'art au cœur de la définition d'un espace délimité et approprié. J.P. Lorente qualifie ainsi la synergie particulière d'un quartier artistique comme une forte concentration d'acteurs du secteur artistique qui résulte de trois facteurs : la présence des artistes, résidentielle, mais aussi habitante par le biais de la fréquentation de lieux de sociabilité comme les cafés etc. ; celle d'œuvres d'art dans l'espace public et enfin celle d'institutions (galeries, écoles d'art, musées etc.). Les trois éléments sont fréquemment présents en même temps, mais leur concomitance n'est pour l'auteur pas nécessaire à la définition d'un quartier d'art (Lorente, 2004).

Si les analyses de quartiers artistiques urbains au cours des siècles montrent en effet que plusieurs fonctions artistiques, la création, dans les ateliers et les résidences d'artistes par exemple, et la diffusion, dans les galeries ou les musées ; mais aussi souvent plusieurs formes d'expression artistiques, comme les arts plastiques, la musique ou la littérature se côtoient dans ces espaces

fonctionnels marqués par une forte densité artistique (Bödeker, et al., 2008; Campos, 2009; Charle, 2008), les différentes fonctions et activités ne se sont, la plupart du temps, pas développées en même temps. Les analyses diachroniques de la formation des quartiers artistiques dans les villes montrent ainsi que ceux-ci se forment fréquemment autour d'une agglomération spontanée d'artistes qui élisent résidence dans un quartier, avant que ne suivent les instances de diffusion et de médiation, critiques d'art, galeristes, revues spécialisées etc. (Ambrosino, 2009; Charpy, 2009; Debroux, 2009). La localisation des activités de création évoluent avec la transformation des pratiques artistiques comme avec celle des espaces urbains, à l'instar de ce que l'on a montré au travers des figures de lieux de création. Les quartiers artistiques se déplacent ainsi dans l'espace urbain au gré de la localisation des créateurs, comme le montre M. Charpy à propos des quartiers artistiques parisiens au XIXe siècle ou T. Debroux à propos de Bruxelles au XXe siècle, jusqu'à la période contemporaine. Les facteurs de la co-localisation des artistes, que l'on peut observer jusqu'à la période contemporaine, de New-York, à travers l'exemple paradigmatique de SoHo (Bordreuil, 1994; Kostelanetz, 2003; Simpson, 1981; Zukin, 1982a et b) à Londres, avec l'exemple de South Shoreditch (Ambrosino, 2007, 2009; Pratt, 2009) en passant par Berlin, à Kreuzberg ou Prenzlauerberg (Grésillon, 2002; Lange, 2007), évoluent avec les transformations des conditions de production et de diffusion artistique. Le « face-à-face » des échanges, les transmissions d'informations et de savoirs continuent à faire de la proximité une ressource pour les artistes.

Les transformations du marché de l'art, et notamment l'émancipation progressive de la tutelle des puissants et des commanditaires à partir de la Renaissance et des contraintes spatiales de la commande et du mécénat, puis l'avènement d'un marché concurrentiel à partir du XIXe siècle qui se traduit par des mobilités professionnelles et géographiques de plus en plus nécessaires, contribuent cependant à la transformation des trajectoires individuelles comme de celles des quartiers artistiques (Menger, 2002, 2009; Moulin, 2009a; Traversier, 2009). Des transformations internes à l'exercice des métiers artistiques expliquent ainsi en partie la concentration des artistes dans la ville, en fonction de la répartition de la demande et en fonction des avantages tirés d'un voisinage professionnel.

L'évolution du tissu urbain contribue aussi à expliquer la localisation des artistes. Certains espaces offrent ainsi des opportunités d'installation de par leur prix d'abord, la contrainte immobilière jouant beaucoup au début de la vie professionnelle, mais aussi de par les opportunités offertes en termes de localisation stratégique. Selon le type de production artistique, la proximité d'institutions, d'espaces d'expression ou de répétition, des espaces centraux de la consommation culturelle etc. peut jouer en faveur du regroupement des artistes. Les qualités architecturales elles-mêmes peuvent jouer, ainsi qu'on la vu pour les ateliers, en faveur de l'investissement d'un quartier urbain présentant certaines qualités paysagères.

L'activité de création joue un rôle central dans l'émergence et l'évolution des quartiers artistiques. Celui-ci ne se limite cependant pas à un espace de création, mais se définit également comme un espace de consommation artistique où le spectacle de l'art est mis en scène. Le quartier artistique s'appuie ainsi sur la valorisation de la création à travers la présence d'instances de diffusion comme de l'investissement de l'espace public. C'est cette synergie décrite entre autre par J.P. Lorente (2004) qui offre les conditions de la visibilité et de la reconnaissance d'un quartier artistique. Le regard

extérieur du touriste joue également en faveur de la reconnaissance de tel ou tel quartier artistique qui devient, à travers la fréquentation du public, une scène, une centralité de divertissement (Bödeker et al., 2008; Vivant, 2006).

La réalité du quartier artistique dépasse ainsi la concentration d'acteurs et d'activités. C'est ce qu'illustre le cas de Soho étudié par S. Zukin et R. Simpson. Les analyses des deux auteurs se complètent, l'un abordant plus en détails les conditions urbaines de l'installation des artistes et l'émergence de formes d'habitation et de travail propres au contexte urbain post-industriel qui caractérise SoHo dans les années 1960 (Zukin, 1982a, 1982b) l'autre abordant davantage l'environnement artistique qui naît de ce regroupement et son lien avec la définition des avant-gardes de l'art contemporain (Simpson, 1981).

D. Pasquier résume, à propos de l'ouvrage de R. Simpson, la réalité complexe et localement située d'un quartier artistique qui résulte de :

> «[...] la constitution, sur un territoire géographique particulier, d'une communauté de statut, fondée sur un consensus social, idéologique et esthétique. Pour aboutir à ce résultat, il fallait la conjonction d'un certain nombre d'éléments : des artistes qui partageaient les mêmes valeurs esthétiques et qui cherchaient un réseau de soutien et de promotion ; des marchands décidés à faire de SoHo la scène d'une certaine forme d'expression artistique ; et un public à la recherche d'une proximité avec l'art et les artistes que ne pouvait lui offrir une résidence en banlieue. Il fallait surtout que les artistes produisent et que les marchands vendent un art que puisse s'approprier – économiquement et symboliquement – ce public issu de la middle-class » (Pasquier, 1986:564)

Une définition similaire du quartier artistique est donnée par C. Ambrosino pour qualifier le quartier d'Hoxton à Londres, devenu un quartier emblématique de l'art contemporain grâce à la conjugaison de facteurs urbanistiques (ceux d'un contexte d'ancien quartier industriel péricentral), artistiques (le travail innovant des Young British Artists) et sociaux (incrémentation à partir de la co-présence des artistes, galeries, collectionneurs – C. Saatchi notamment, publics, reconnaissance de la presse etc.). Les exemples empiriques de SoHo et d'Hoxton montrent la persistance de la forme du quartier artistique comme son adaptation aux conditions de production et de diffusion de l'art. Ils soulignent, avec les travaux des historiens de l'art, l'intérêt de prêter une attention particulière à l'échelle infra-urbaine du quartier pour comprendre les spatialisations de l'art. Dans ces deux exemples R. Simpson et C. Ambrosino mettent l'accent sur les conditions de l'émergence d'un quartier d'art contemporain et sur l'effet de labellisation qui résulte de la reconnaissance croissante d'une identité collective et singulière à ces portions d'espace urbain. Le quartier artistique ne constitue cependant pas, malgré la tendance à l'homogénéisation des discours, un espace homogène et sans faille. Ainsi que le rappelle M. Traversier lorsqu'elle s'efforce d'historiciser la notion de quartier artistique :

> « Il importe aussi de mettre en lumière les failles et les rivalités qui fragmentent le quartier artistique : elles contredisent l'interprétation immédiatement positive de la notion de « quartier artistique » qui serait essentiellement caractérisé par l'homogénéité sociale et la solidarité collective et locale entretenue grâce aux vertus sociales de l'interconnaissance et proximité professionnelle. » (Traversier, Op. Cit.:13)

Le travail d'enquête présenté dans la dernière partie de la thèse, qui s'intéresse aux espaces de la création à Paris et à Berlin et explore la validité de la notion de quartier artistique dans deux zones marquées par la présence d'artistes prête attention à la question des limites et des fragmentations

que sous-tend aussi la notion de quartier artistique.

La notion de quartier artistique s'est développée à partir du constat de la concentration dans l'espace urbain des artistes et des activités artistiques. Il s'agit, comme on vient de le voir à partir de plusieurs exemples, d'un espace dont les limites évoluent dans le temps et en fonction des pratiques et des représentations des acteurs et des usagers qui le qualifient. Espace ressource pour les artistes, il s'agit aussi d'un espace de polarisation des publics qui contribue à la mise en avant de certains quartiers et courants artistiques dans une co-constitution qui interpelle le géographe. La complexité de la réalité socio-spatiale du quartier artistique telle qu'elle a pu être définie jusqu'à aujourd'hui nourrit ma réflexion concernant la spatialisation de l'art contemporain à Paris et à Berlin et les différentes dimensions du quartier artistique apparaissent comme autant de pistes à explorer pour questionner la spécificité des contextes de création parisiens et berlinois.

Des lieux au quartier artistique, une dernière dimension doit être abordée pour prendre en considération les multiples facettes de l'inscription de l'art et des artistes dans l'espace urbain : celle, plus spécifique, du rôle des artistes dans la revalorisation des espaces urbains.

1.4 Les artistes et la gentrification

L'espace urbain constitue, à différentes échelles, une ressource pour les artistes, qui en retour contribuent à sa transformation. L'une des transformations socio-spatiales à laquelle les artistes sont fréquemment associés est celle de la gentrification. Cette question apparaît comme un axe de lecture transversal à l'ensemble de la dialectique ville/art. Nous l'abordons ici au terme d'une exploration des espaces investis par les artistes comme un phénomène de renouvellement des espaces urbains où le rôle des pratiques spatiales des artistes est à interroger. Pionniers, agents ou acteurs de ces transformations ? Le rôle des artistes apparaît comme un élément problématique d'un vaste débat. Dernier point de notre cheminement dans les espaces urbains des artistes, il ne s'agit pas de reposer l'ensemble des termes du débat concernant la gentrification, qui serait par trop vaste et ne fait pas l'objet de cette thèse, mais plutôt de mettre en évidence la complexité d'un phénomène dont les artistes peuvent être considérés comme partie prenante et dont la portée distinctive des pratiques peut être mise en question.

1.4.1 Théorie et débats autour de la gentrification

La gentrification, en premier lieu, est une théorie sociale et spatiale complexe permettant d'expliquer la revalorisation d'espaces urbains centraux anciens, du moins dans son acception restreinte (Bourdin, 2008). Elle s'appuie, pour de nombreux auteurs, sur des stratégies de valorisation et de distinction sociale qui se traduisent dans l'espace urbain. Ces stratégies de distinction nous intéressent tout particulièrement et constituent un prisme de lecture pour comprendre le rôle particulier accordés aux artistes dans les processus de gentrification. Pour comprendre les termes du débat, il importe tout d'abord de revenir sur la définition de la gentrification et des débats qui l'animent.

Il s'agit d'une notion anglo-saxonne, qui selon A. Clerval apporte un éclairage sur les dynamiques

générales d'embourgeoisement des espaces urbains:

> « Elle *(la gentrification)* en désigne une forme particulière, qui concerne la transformations des quartiers populaires anciens et centraux à travers l'amélioration du bâti pour et par des classes moyennes et supérieures. » (Clerval, 2008 :11)

L'expression en elle-même est un néologisme anglais créé en 1963 par la sociologue R. Glass à partir du terme « gentry » qui désigne la petite bourgeoisie anglaise avec une connotation péjorative. La notion est ensuite théorisée par des géographes anglo-saxons qui expliquent par là le réinvestissement et la transformation des centres urbains américains et anglais de Londres (Hamnett, 1994), Vancouver (Ley, 1986) ou encore New-York (Smith, 1996), délaissés un temps par les classes aisées au profit des suburbs. Marquée par les théories de la géographie radicale anglo-saxonne la théorie de la gentrification offre une lecture de l'espace urbain à travers les divisions sociales qui le composent. Pour certains auteurs comme N. Smith et ses successeurs, la théorie de la gentrification s'inscrit dans l'appareil théorique de courants de la géographie marxiste qui analysent l'inscription spatiale des rapports de classes. La notion est progressivement utilisée en France, malgré les réticences que suscitent au départ une théorie forgée dans un contexte radical et adaptée au contexte des villes anglo-saxonnes, aisées en banlieues et populaires au centre, alors que le centre des villes européenne est traditionnellement investi par les classes bourgeoises et les élites (Clerval, Op. Cit.). Les théories de la gentrification s'avèrent en effet propices à l'analyse des nombreux espaces populaires centraux des villes européennes, à l'instar des anciens quartiers industriels et/ou ouvriers (Clerval, Op.Cit., Giroud, 2007). Plusieurs débats fondateurs animent les sciences sociales depuis la fin des années 1960 pour savoir qui des consommateurs (les habitants) ou des producteurs (les producteurs immobiliers, décideurs politiques, investisseurs etc.) sont à l'origine des phénomènes de gentrification que l'on observe en centre ancien. La lecture synthétique qu'en propose C. Hamnett a permis a posteriori de considérer, en analogie avec le marché, d'une part les explications par la production, d'autre part les explications par la consommation (1994).

N. Smith peut très certainement être considéré comme le chef de file des chercheurs expliquant l'embourgeoisement des quartiers anciens principalement à partir des structures de production (1966). Il a, dans la lignée des travaux de D. Harvey, théorisé la notion de gentrification, qui résulte, dans ses premiers écrits, principalement de la rente foncière tirée du différentiel de loyer dans une zone urbaine centrale, entre la valeur actuelle des terrains et des immeubles (*capitalized ground rent*) et la valeur potentielle à la revente après transformation (*potential ground rent*). Ce « rent gap » ou différentiel de loyer, ainsi qu'il le nomme, invite à des investissements lucratifs. Cette théorie s'inscrit dans la lignée du développement inégal, moteur du système capitaliste que théorise D. Harvey (2001) traduit en français en 2008), où les structures mêmes de la production capitaliste des villes créent des cycles de désinvestissement / réinvestissement. Précurseur dans la théorisation de la gentrification, N. Smith a cependant rapidement intégré la question des modes de vie et de consommation des populations urbaines dans sa recherche de facteurs explicatifs (1992,1999), facteurs que des auteurs comme D. Ley place au cœur du processus de réinvestissement des centres anciens.

En parallèle, D. Ley développe à partir de l'exemple canadien une explication des phénomènes de gentrification fondée sur la demande des ménages en matière de logement. La nouvelle classe

moyenne, « new middle class » en anglais, est selon lui au cœur des processus de revalorisation des centres anciens (Ley, 1996). Elle désigne une catégorie de population aisée intéressée par un retour aux centres (au contraire de l'attrait exercé jusque là par les banlieues sur les classes moyennes), composée des professions intellectuelles et culturelles au haut niveau de qualification élevé, valorisant la vie culturelle de la ville-centre et des nouvelles formes de ménages (célibataires, ménages bi-actifs, couples homosexuels) qui profitent des aménités du centre en matière de services et de mixité sociale.

L'opposition schématique que l'on peut lire dans la synthèse de C. Hamnett (Op. Cit.), si elle a des travers que lui a notamment reproché N. Smith (1992), permet de comprendre de manière simplifiée des mécanismes complexes. La plupart des chercheurs qui travaillent aujourd'hui à ces questions intègrent les explications par les structures combinant production et consommation, en s'intéressant de près à l'ensemble des acteurs de la gentrification (ménages, mais aussi promoteurs, décideurs politiques, banques etc.), aux contextes et aux manifestations particulières de ces phénomènes en fonctions des villes et des époques. Les stratégies de la « nouvelle classe moyenne » mise en avant par D. Ley sont intégrées dans la plupart des explications et N. Smith montre en quoi celles-ci sont également constitutives de changements structurels des sociétés et des économies urbaines. Selon lui, la fin d'un modèle fordiste et standardisant de l'organisation de la production a favorisé l'émergence d'un désir de différenciation des classes moyennes, et notamment des classes moyennes supérieures qui cherchent dans des « paysages de consommation » nouveaux, l'expression d'un mode de vie original (1999). A. Clerval synthétise cette approche en écrivant que

> « Finalement, c'est la gentrification elle-même, produit des changements structurels du système économique, qui fonde l'existence d'une nouvelle classe moyenne , Au rêve suburbain succède le rêve urbain, qui fait de la ville une espace dédié à la consommation, à l'heure même où celle-ci n'est plus accessible à tous. » (Op. Cit.: 35)

La gentrification résulte de phénomènes complexes qui allient un contexte urbain favorable à l'arrivée de nouvelles populations et à la transformation du bâti, un contexte social particulier – avec notamment l'existence de certains groupes porteurs de valeurs et disposant des compétences nécessaires au repérage, à l'investissement immobilier et à la transformation formelle de l'habitat – et plus généralement, un contexte sociétal, celui du post-fordisme, de l'avènement des sociétés de loisirs et de consommation de masse propices à l'expression de stratégies de différenciation qui se traduisent dans l'espace. Ce bref tour d'horizon n'a pas, loin sans faut, prétention à épuiser les débats concernant la gentrification[44]. J'espère en avoir posé les jalons le plus simplement possible et terminerai par le rappel de la complexité des processus que souligne J.P. Lévy dans sa définition de la gentrification :

> « Au bout du compte, ces différents travaux mettent surtout en évidence la complexité des mécanismes de gentrification. Ce que confirment les recherches les plus récentes sur la question qui, en montrant qu'il n'existe pas de linéarité dans le processus, modulent sensiblement le schéma idéal-type de la gentrification proposé en 1977 par Pattison : la gentrification se présente davantage comme un côtoiement de populations et de mobilités différenciées, comme le produit social d'un jeu complexe dans lequel sédentaires et mobiles se côtoient, où se conjuguent tout à la fois les mouvements de

44 Pour une synthèse récente en anglais de l'avancée des travaux concernant la gentrification voir (Lees et al., 2007), pour une approche francophone de la complexité de ces débats voir le numéro spécial de la revue Espaces et sociétés (2008, 132-133)

populations, les décisions d'aménagement, les stratégies d'acteurs et les manières particulières d'habiter et de cohabiter des différents groupes sociaux » ((Lévy, 2003 :200)

Au cœur de ces phénomènes complexes, le rôle des artistes est fréquemment mis en avant comme central dans l'amorce du renouvellement[45] d'espaces urbains anciens et dévalorisés.

1.4.2 Les artistes, moteurs de la gentrification ?

Les théories de la gentrification s'appuient sur un modèle d'invasion / succession dans lequel les artistes sont fréquemment considérés comme des pionniers, parmi les premières populations à investir les quartiers populaires péri-centraux dévalorisés. La corrélation entre présence des artistes dans les quartiers en voie de gentrification et le développement du processus n'implique cependant pas nécessairement une relation causale et le rôle des artistes dans ces processus reste à questionner (Vivant et Charmes, 2008).

Plusieurs cas d'études empiriques valident le constat de la position pionnière des artistes dans l'investissement des quartiers péricentraux. New-York et Berlin fournissent des exemples paradigmatiques des étapes successives de la revalorisation de ce type de quartiers avec l'ancien quartier industriel de SoHo (Bordreuil, 1994; Zukin, 1982b) dans un cas, Prenzlauerberg et le Nord de Mitte dans l'autre (Grésillon, 2002; Holm, 2010; Häussermann et al., 2002).Les mécanismes qui président à leur arrivée dans ces quartiers sont différents selon les contextes. Les artistes ne succèdent ainsi pas nécessairement à d'autres populations moins nanties en capital culturel et/ou économique, comme le voudrait un modèle par trop généraliste, ce qu'a très bien montré J.S. Bordreuil à propos de SoHo. Il parle d'ailleurs, à propos de ce quartier de la presqu'île de Manhattan, d'une « colonie d'artistes » plutôt que d'un quartier artistique, pour exprimer l'installation des artistes dans des espaces vides à ce moment là (1994).

L'investissement de SoHo par les artistes met en avant un des facteurs essentiels de la compréhension de leur rôle de pionniers, à savoir la conjonction de besoins immobiliers, d'une attractivité pour le centre et d'un capital économique réduit. Tous les auteurs s'accordent en effet, quel que soit le cas étudié, pour dire que l'une des raisons premières à l'installation dans un quartier peu cher est la raison économique (Bordreuil, 1994; Clerval, 2008; Collet, 2008; Ley, 2003). Le faible coût immobilier et la réserve d'espaces vacants de grande ampleur profite ainsi, dans le cas de SoHo, comme dans le cas de nombreux quartiers proches des centres disposant de ce type de grands espaces industriels délaissés, à des artistes, notamment plasticiens, qui ont besoin d'espaces importants. Le rôle central de la transformation des espaces résidentiels dans les processus de gentrification est souligné ici.

Le rôle des artistes dépasse cependant, dans le cas de SoHo, celui d'agents privés de la revalorisation du bâti (qui en-soi est l'un des premiers signes de la gentrification voir (Authier, 1995)) pour devenir les ambassadeurs, ainsi qu'on l'a décrit précédemment, d'un nouveau mode d'habitat, celui du loft. Cette capacité à produire de nouvelles formes dans la ville est identifiée par D. Ley

45 L'expression de renouvellement urbain, « rendre nouveau en transformant » respecte ainsi que le montre M. Giroud, une certaine neutralité. « En outre, cette signification redonne une place centrale à l'action, à l'intervention, et délaisse les forces naturelles ou 'naturalisantes'. Le renouvellement urbain peut alors impliquer une pluralité d'acteurs (acteurs institutionnels, économiques, habitants) participant selon leurs logiques, jugements et pratiques à la production du changement. » (Giroud, 2007 :25)

comme une des raisons du rôle moteur accordé aux artistes dans les processus de revalorisation urbaine (2003). Il met en avant, dans la thèse qu'il développe dans l'article « Artists, Aesthetisation and the Field of Gentrification », l'importance des artistes dans l'esthétisation des espaces urbains. Cela va bien au-delà du simple décorum, mais montre, selon l'auteur, la traduction spatiale des théories de Bourdieu en matière de stratégies sociales de distinction (1979, 1982). Les pratiques urbaines des artistes traduisent en effet selon D. Ley, la position particulière des artistes vis-à-vis des classes moyennes : une tension perpétuelle entre un capital culturel élevé qui tend à les assimiler aux groupes sociaux dominants, voire aux élites (Heinich, 2005) et un capital économique souvent faible, qui tend au contraire à les assimiler aux groupes sociaux moins nantis, classes moyennes voire classes inférieures. Cette tension et la capacité des artistes à repousser certaines limites conventionnelles caractéristiques des classes moyennes est mise en évidence par D. Ley lorsqu'il écrit :

> « Les artistes sont des membres très spéciaux de la classe moyenne, dans la mesure où ils en étirent l'imagination, les désirs et même les pratiques au-delà de ses normes et de ses conventions. Le style de vie des artistes, au même titre que la création artistique, dépasse délibérément les limites de la vie conventionnelle des classes moyennes tout en en représentant son bras armé et colonisateur.[...] les liens dialectiques entre l'imagination artistique et la convention des classes moyennes peut conduire à la synthèse d'un produit esthétique. L'un de ces produits valorisés étant l'espace[46]. » (Ley, Op. Cit. : 2533)

La thèse de D.Ley relie le rôle des artistes dans les processus de gentrification à des processus sociaux plus larges et montre l'une des traductions dans l'espace du rôle social paradoxal mais valorisé accordé aux artistes. L'approche de D. Ley souligne l'importance des modes de vie dans l'appréhension de la gentrification. Les artistes apparaissent ainsi autant comme les producteurs que comme les marqueurs d'un certain style de vie, d'ambiances urbaines particulières, même s'il faut bien évidemment se garder de toute généralisation abusive quant à l'homogénéité du groupe artiste lui-même. L'importance de ces marqueurs dans les processus de gentrification est soulignée par A. Holm, spécialiste de la gentrification dans le contexte urbain particulier de Berlin. Ce dernier s'inscrit dans la lignée de D. Ley en défendant l'idée d'une traduction spatiale des stratégies de différenciation par le biais du capital culturel, en insistant sur les processus de conversion des aménités culturelles en avantages économiques permettant la valorisation d'un lieu, d'un quartier. Son analyse du contexte berlinois s'appuie sur l'importance croissante de l'économie culturelle que l'on a montré au chapitre précédent, et montre que, dans une ville de plus en plus spécialisée dans la production et la consommation culturelle, le capital culturel des individus et par extension, des lieux, est d'autant plus rapidement transformé en capital économique propice à l'investissement et à la valorisation économique des lieux. Il met au final en avant une culture de la valorisation qui s'est développée dans les villes, qui tend à expliquer la valorisation systématique de la culture (i.e, des producteurs et des infrastructures culturels) comme éléments de la transformation d'un quartier :

> « Une culture de la revalorisation englobe au final les aspects de la revalorisation symbolique des quartiers comme ceux de la revalorisation immobilière ou des

46 « Artists, however, are very special members of the middle class for they stretch its imagination, its desires, even its practices, beyond its norms and conventions. The artistic lifestyle, like the creative art-work, deliberately presses the borders of conventional middle-class life, while at the same time representing its advancing, colonising arm. [...] the dialectical ties between artistic imagination and the middle class convention may lead to a synthesis in the aestheticised product. One such valorised product is space. »

> changements de population. La culture est un moteur de la revalorisation symbolique, un moyen de la valorisation économique et un instrument d'exclusion sociale dans les quartiers revalorisés. Activités artistiques et usages de l'espace urbain chargés d'une portée culturelle contribuent significativement, notamment dans les phases pionnières de revalorisation des quartiers, à l'attractivité de ces derniers et sont souvent au cœur de la transformation des représentations qui leurs sont liées et dont les médias font l'écho[47].» (Holm, Op. Cit.:76)

La présence des artistes apparaît comme un signal de modes de production et de consommation liés à la montée en puissance de l'économie culturelle. Néanmoins, à l'instar des mises en garde énoncées quant à donner une portée trop grande au modèle de développement économique basé sur la production culturelle (Krätke, 2010), il convient d'analyser le rôle accordé aux artistes en lien avec l'esthétisation croissante des villes, de la production économique et des modes de vie, sans faire pour autant de la présence artistique et culturelle un déclencheur automatique de la gentrification. Si les artistes sont des témoins de l'existence d'une production culturelle valorisable, leur rôle pionnier peut en effet être remis en question.

Les propos d' E. Vivant et E. Charmes dans leur analyse du rôle des artistes « off » dans les processus de gentrification à Belleville résument très bien les interactions multiples que l'on peut voir entre les pratiques urbaines des artistes et les processus de gentrification:

> « Comme d'autres gentrifieurs, les artistes recherchent avant tout la proximité des centres urbains et de leurs ressources culturelles. Simplement, les artistes sont peut-être plus désireux que les autres de bénéficier de ces ressources. Comme, en même temps, ils sont particulièrement mal dotés en capitaux économiques, les quartiers populaires centraux et péricentraux leur apparaissent facilement comme une terre promise. Cette spécificité est d'autant plus marquée que les artistes sont généralement à la recherche de grandes surfaces pour installer leur atelier et que, fort opportunément pour eux, les quartiers populaires péricentraux regorgent de friches industrielles à investir (éventuellement sous forme de squat). C'est essentiellement en ce sens qu'on peut considérer les artistes comme des pionniers. Il est plus difficile en revanche de les considérer comme un groupe social qui ouvrirait une voie nouvelle à d'autres, les artistes eux-mêmes étant parties prenantes d'évolutions qui les dépassent. Ce sont du reste d'autres acteurs du processus (promoteurs, aménageurs publics) qui les mettent en scène en tant que pionniers de la gentrification » (Vivant et Charmes, 2008:63)

Les artistes ne peuvent donc être réduits à des agents de la gentrification. Acteurs des transformations de l'urbain, la valorisation de ces transformations et les processus de gentrification qui peuvent en découler restent une des conséquences de pratiques complexes. E. Charmes suggère ainsi que si les artistes ont un rôle à jouer dans les processus de gentrification, c'est peut être moins du fait de leur concentration résidentielle que des choix stratégiques qu'ils font en matière de visibilité dans l'espace public (Charmes, 2005). S. Gravereau partage ces conclusions et montre comment, à travers leur participation à la transformation du profil commerçant de certaines zones de Belleville et de la médiatisation de leur image à travers l'ouverture des lieux de travail et d'habitat, les artistes contribuent à l'évolution du paysage urbain. Elle conclut, dans le cas de Belleville, à une association des artistes à des processus de gentrification dite « marginale » (Decroly et Van Criekingen, 2003). Plutôt que de les considérer comme des pionniers ou des indicateurs de

47 « Eine Kultur der Aufwertung umfasst dabei Aspekte der symbolischen Umbewertung von Nachbarschaften ebenso wie solche der immobilienwirtschaftlischen Aufwertung und des Bevölkerungsaustausches.Kultur ist Motor der symbolischen Aufwertung, Medium der Inwertsetzung und Instrument der sozialen Exklusion in aufgewerteten Wohnvierteln. Insbesondere in Pionierphasen der Aufwertung tragen künstlerische Aktivitäten und kulturell aufgeladene Raumnutzungen wesentlich zur Attraktivierung von Wohngebieten bei und sind oft Kern der medialen Rezeptionen und veränderten Raumbilder. »

processus en cours qui mènent inéluctablement à leur éviction dans le cadre d'un surenchérissement des quartiers, les analyses empiriques récentes des processus de gentrification conduisent en effet à distinguer entre des types de gentrification différents (Van Criekingen et Decroly, Op. Cit.) auxquels les artistes ne participent ni au même titre, ni uniformément.

Angle d'approche bien spécifique, la question de la gentrification offre une perspective intéressante à l'analyse des interactions entre pratiques spatiales des artistes et caractéristiques et évolution des espaces urbains. Les liens dialectiques entre processus de gentrification et présence artistique sont complexes, comme on vient de le montrer, et invitent à une analyse fine à la fois des contextes urbains dans lesquels s'inscrivent les lieux de l'art, mais aussi des pratiques spatiales des artistes, comme habitants plutôt que comme groupe social. Si la gentrification constitue un prisme indispensable à l'analyse des espaces urbains de l'art, il s'agit d'un éclairage particulier de l'ensemble des dynamiques qui caractérisent les lieux et les espaces urbains marqués par la présence des artistes que l'on a abordé jusqu'à présent.

Au final, l'art contemporain apparaît comme un objet de recherche de la géographie urbaine en tant que domaine délimité où l'espace urbain est mobilisé, pratiqué, représenté pour permettre la pratique artistique. Au même titre que d'autres espaces de l'art, ceux de la musique, ceux de l'art moderne ou des peintres du XIXe, les espaces de l'art contemporain semblent devoir être abordés comme le résultat d'interactions et de négociations multiples entre les acteurs des « mondes de l'art » mais aussi avec les acteurs extérieurs à ceux-ci. Objet de recherche aux contours sans cesse redéfinis, l'art contemporain interroge la place actuelle des artistes dans la société et par définition, dans l'espace des sociétés. Au croisement de plusieurs champs de recherche, nous avons jusqu'à présent, en posant les termes complexes de la dialectique entre ville et art contemporain, été amenés à mobiliser les outils de plusieurs disciplines : la géographie, bien évidemment, urbaine avant tout, mais aussi culturelle, économique et dans une moindre mesure l'épistémologie de la géographie, mais aussi la sociologie urbaine et la sociologie de l'art, ainsi que l'histoire et l'histoire de l'art. Ces disciplines nous ont apporté les outils nécessaires à la délimitation du cadre de notre étude, et à l'appréhension de l'art contemporain comme objet d'analyse géographique. Pour compléter cette entrée en matière, qui nous a menés du cadre théorique plus vaste des travaux sur ville et culture au champ plus restreint des espaces de l'art, je présente en dernier lieu les choix méthodologiques sur lesquels s'appuie l'analyse des espaces de l'art contemporain présentée dans les deux parties suivantes de la thèse.

2 Démarche et méthodes pour une géographie globale de l'art contemporain.

Cette section présente la démarche adoptée dans la thèse et montre en quoi une démarche que l'on peut qualifier de compréhensive et globale est nécessaire pour aborder les spatialisations de l'art contemporain dans leurs dimensions multiscalaires. En saisir la dimension spatiale, et on entend par là autant l'organisation géographique des lieux d'art entre eux que les spatialités des acteurs de ces espaces et les représentations auxquelles elles donnent lieu, nécessite une approche permettant des

allers-retours entre les échelles et les lieux considérés. On présentera d'abord les trois principaux volets de l'analyse: comparée, croisée et globale qui nous permettent de dépasser l'approche monographique d'une ville ou d'un quartier et de prendre en compte plusieurs échelles des phénomènes étudiés. L'association des méthodes quantitatives et qualitatives présentée ensuite définit une démarche compréhensive qui a permis de mener à bien ce qui dès le départ s'est voulu comme une analyse pluridimensionnelle.

2.1 Croiser les perspectives et les concepts

Dès ses prémices, le projet de thèse a été pensé dans une visée comparative et multiscalaire, avec la volonté de s'intéresser à des contextes métropolitains européens, ceux de Paris et de Berlin, et de replacer ceux-ci dans les réseaux de villes auxquels ils appartiennent. Ainsi qu'on l'a présenté en introduction, le choix de l'art contemporain comme objet de recherche résulte de l'intérêt porté, d'un point de vue empirique, aux réseaux géographiques et aux mobilités qui les fondent ainsi qu'aux pratiques individuelles.

Au croisement d'une entrée par les lieux et d'une entrée par les individus, la comparaison et le croisement des espaces de l'art contemporain à Paris et à Berlin me permettent tout d'abord, au prisme d'un objet de recherche peu mobilisé des géographes, d'explorer les différentes dimensions d'un objet urbain et globalisé.

Une attention particulière a été portée, une fois le choix de la mise en perspective des contextes parisien et berlinois arrêté, aux méthodes de mise en œuvre de la comparaison. Celle-ci a d'abord été pensée à plusieurs échelles : un des choix initiaux a en effet été de mener une comparaison sur la répartition des lieux artistiques à l'échelle de la métropole afin de tester l'hypothèse d'espaces marqués par des spécialisations artistiques (Diffusion/consommation, production et médiation) et d'explorer plus en détail les pratiques des artistes à l'échelle locale, dans deux quartiers péricentraux identifiés dans la littérature comme des quartiers marqués par la présence d'artistes. Ce choix revient à construire des sous-ensembles de comparaison fonctionnant au même niveau, aucun phénomène observé à une échelle particulière n'étant en effet « rigoureusement univoque ou généralisable » (Werner et Zimmermann, 2003:11). Même si les actions qui se jouent à un niveau particulier peuvent être déterminées ou influencer d'autres actions ou phénomènes à d'autres échelles, ce choix a pour objectif de tenir compte du fait que chaque échelle est porteuse de son propre imaginaire social qui lui confère une réalité et une puissance dans l'orientation des actions (Bayard, 2008, Bhabha, 1997). Une fois les échelles de la comparaison définies, M. Werner et B. Zimmermann rappellent l'importance de tenir compte de la position particulière de l'observateur selon le mode de comparaison puisque celle-ci engage la qualité même de la comparaison.

La comparaison permet dans cette étude une prise de distance importante dans le cas de l'observation locale qui engage fortement le chercheur et une contextualisation plus évidente lorsqu'il s'agit d'une observation à l'échelle métropolitaine. Mettre en œuvre l'observation aux deux échelles répond finalement à l'injonction des auteurs selon qui « pour voir juste et limiter les effets d'optique,il faudrait en toute rigueur que le point de vue soit idéalement placé à équidistance des objets » (Werner et Zimmermann:11). En lien avec le biais lié à la position de l'observateur, les deux

chercheurs rappellent ensuite la possibilité d' « interactions entre objets de la comparaison » (Op. cit.:12). Les liens observés entre deux objets de la comparaison peuvent en effet être créés par le chercheur lui-même, ce dont il faut tenir compte dans l'interprétation des observations. Enfin, et c'est peut-être là que la comparaison peut se montrer la plus réductrice, ce type de démarche comporte un important risque de naturalisation dans la mesure où :

> « [elle] suppose une coupe synchronique, ou tout au moins dans le déroulement temporel, même si le comparatiste traite aussi de de processus de transformations ou peut opérer des comparaisons dans le temps. » (Op. Cit. :12).

La tendance que peut avoir une réflexion comparée à figer un objet est un risque qui concerne dans l'approche choisie davantage l'entrée par les lieux, où la portée interprétative de l'organisation mise en évidence ne dépasse évidemment pas le moment où celle-ci a été observée. Les données relevées pour caractériser les lieux d'art ont toutefois pour ambition d'en proposer une vision dynamique. Si l'on considère l'entrée par une population, celle des artistes, le risque d'une « naturalisation », c'est-à-dire de figer les entités observées apparaît moindre du fait d'une part de l'importance accordée par les acteurs aux liens, aux réseaux et d'autre part des transferts que le fonctionnement en réseaux sont à même de véhiculer.

La comparaison conserve une portée heuristique non négligeable. Elle ne permet pour autant pas, malgré toutes les précautions prises dans la réflexion, de prendre en compte certaines dimensions de l'objet de recherche. La démarche relève dans ce sens de la comparaison certes, mais aussi du croisement des objets et des concepts de la recherche..

La démarche croisée théorisée par B. Zimmermann et M. Werner permet de dépasser certains des problèmes liés à la comparaison qui viennent d'être rappelés et d'apporter une dimension supplémentaire à l'analyse simultanée de plusieurs objets. Elle a depuis quelques années été utilisée de façon féconde par les géographes (Fleury, 2007; Giroud, 2007) et permet notamment d'utiliser la mise en perspective de plusieurs terrains d'observation tout en dépassant l'illusoire injonction du terme à terme de la comparaison, en ce qui concerne la pratique et la mobilisation de chacun des terrains dans l'analyse notamment. Elle consiste non seulement à juxtaposer les objets d'observation dans une perspective comparée « classique », mais aussi à considérer ces objets dans une perspective croisée, c'est-à dire en les considérant au prisme l'un de l'autre.

> « [Le] croisement des points de vue [...] engage une action intellectuelle structurante et volontariste, à travers laquelle se dessinent les contours non seulement d'un objet, mais également d'une problématique de recherche. » (Werner et Zimmermann, 2003:19).

Il consiste à se placer au point d'intersection d'un objet, ici les espaces de l'art à Paris et à Berlin, et à multiplier les points de vue autour de ce point d'ancrage. La métaphore du croisement illustre le point de jonction entre les métropoles parisienne et berlinoise sur lequel se fonde le travail empirique mené. Le croisement constitue ainsi un point de départ à la variation des points de vue nécessaire à la prise en compte des différentes dimensions des espaces artistiques et permet d'intégrer les observations menées à plusieurs échelles.

La perspective croisée permet par ailleurs d'intégrer différentes temporalités de l'objet de recherche ce qui se révèle, dans le cas particulier de l'observation à l'échelle du quartier, particulièrement utile. On verra qu'on peut en effet observer dans les deux quartiers retenus pour la comparaison des phénomènes de revalorisation urbaine proches – toute proportion gardée quant à la spécificité de

leurs contextes urbains – mais à des stades de développements différents. Croiser les différents points de vue permet ainsi d'intégrer les différentes dimensions de la comparaison et de restituer la complexité d'un objet.

Le croisement réfère ensuite aux caractéristiques même des espaces artistiques. La perspective croisée apparaît ici utile et même nécessaire pour prendre en considération non seulement les divers aspects des espaces de l'art et de leurs dynamiques dans leur complexité, mais aussi pour penser les différentes catégories opératoires de ces espaces, de la figure de l'artiste à la forme de l'atelier en passant par l'espace public investi artistiquement, comme des catégories construites au gré de la circulation des acteurs et des concepts. Cet aspect relève des « croisements intrinsèques à l'objet de recherche » (Werner et Zimmermann , Op. Cit.:18). De nombreuses figures se sont ainsi construites dans la circulation, le croisement avec d'autres contextes, pour donner lieu à une incarnation située. Les dimensions croisées de l'objet de recherche relèvent d'opérations de transferts qui ont lieu indépendamment du chercheur et dont celui-ci s'efforce de rendre compte. La difficulté de l'exercice réside dans la contextualisation des concepts et des objets, qui conservent des caractéristiques propres. Omettre par exemple de tenir compte de la spécificité du contexte politique et précisément des politiques culturelles différentes dont peuvent bénéficier les artistes parisiens et berlinois conduit à homogénéiser artificiellement une condition d'artiste pourtant bien ancrée dans des traditions culturelles et des politiques nationales. L'opération de croisement permet dans ce sens de saisir les liens particuliers tissés entre les deux métropoles du point de vue de la création artistique et culturelle. On verra que les opérations de croisement réalisées par les différents acteurs, aussi bien les politiques que les artistes, sont nombreuses et qu'il est fréquent qu'au cours d'un entretien ou au gré d'une affiche observée à Paris revienne la référence berlinoise et inversement.

L'effort d'intégration des échelles présenté progressivement à l'aune de la comparaison puis du croisement des deux contextes métropolitains parisiens et berlinois trouve un dernier développement dans l'approche globale des espaces artistiques.

2.2 « Géographie globale » et inscription « glocale »

L'expression « géographie globale » est utilisée par analogie avec l'expression « global history » qui connaît depuis les années 1990 un intérêt croissant (Douki et Minard, 2007). Le terme « global » renvoie pour les historiens qui l'utilisent à un point de vue tout autant qu'à la description de phénomènes de dimension mondiale. En géographie – comme en histoire et dans les sciences sociales en général – le point de vue global dépasse la simple variation des points de vue permis par la comparaison et le croisement dans la mesure où il s'intéresse d'une part aux objets tels que l'art au moins en partie définis par leur dimension globale et où il est l'occasion d'autre part de la mise en œuvre d'une démarche elle aussi globale.

La perspective globale permet de prendre en considération des phénomènes dont l'échelle d'extension est elle-même globale, ce qui est le cas de l'art contemporain. La mondialisation définie comme « l'émergence du Monde comme espace, processus par lequel l'étendue planétaire devient un espace (et on pourrait ajouter un espace continu au moins dans les représentations) » (Lévy, 2004 :637) et l'organisation globale des sociétés préoccupent historiens et géographes de longue date (Braudel, 1977; Dollfus, 1997) et les récents travaux réalisés à cette échelle insistent sur la

temporalité longue dans laquelle ils s'inscrivent. Elle trouve une application particulière dans le cas de l'art contemporain, objet dont la naissance est située et occidentale mais dont les dimensions globales rendent aujourd'hui pertinente l'utilisation de catégories d'analyse propres aux phénomènes observables à cette échelle. Considérer l'art contemporain, ses lieux et ses acteurs dans leur dimension globale permet de les situer dans un système fonctionnant à l'échelle mondiale et de mettre en évidence leur dimension « glocale » (Soja, 1989), c'est à dire l'inscription dans le contexte local parisien ou berlinois de leurs rayonnement et intégration mondiaux. Notre analyse des espaces de l'art s'efforce ainsi de replacer les observations réalisées à Paris et à Berlin dans le contexte global dont elles relèvent dans certains cas, comme dans celui de lieux et d'acteurs du marché international de l'art contemporain. L'organisation globale du marché de l'art apparaît comme la partie la plus évidente des phénomènes d'inter-et de transnationalisation du secteur artistique. Étudier la dimension globale des lieux et acteurs de l'art pris en compte permet par ailleurs de mettre en évidence des logiques de fonctionnement et d'organisation des espaces se déployant de façon privilégiée à cette échelle. La spécialisation croissante des métropoles européennes dans le domaine de l'économie du savoir (Krätke, 2007) invite par exemple à accorder une attention particulière aux formes transnationales d'organisation du secteur artistique, ce que l'on se propose de faire à l'échelle métropolitaine en étudiant les liens internationaux tissés par les lieux d'art (Chapitre 5) et à l'échelle micro-géographique de l'individu en interrogeant les pratiques de mobilité des artistes (Chapitre 7).

La démarche est également globale dans le mode d'appréhension même des objets de recherche analysés. Une démarche peut ainsi être définie comme globale

> « en ce sens qu'elle entend s'émanciper des découpages dictés par les frontières étatiques pour saisir les relations, passages, influences, transferts, parentés voire continuités longtemps ignorés ou minimisés. » (Douki et Minard :19).

Cette formule reprise aux historiens met l'accent sur la particularité des objets de recherche justifiant de la mise en œuvre d'une pensée globale. Réseaux, circulations, transferts donnent lieux à des cultures et des pratiques hybrides qui ne se comprennent qu'une fois replacés dans leurs dimensions transnationales. L'importance des dynamiques transnationales dans la définition du local a été largement démontrée (Hannerz, 1996; Tarrius, 1993). Des travaux s'attachant à définir la transnationalité et à utiliser cette notion on retient l'importance accordée aux discours et aux représentations, qui véhiculent les conceptions, les usages des espaces et qui permettent de lire ces derniers (Bhabha, 1997). Ils permettent de tester l'importance de cette dimension dans le domaine particulier de la création artistique en étudiant le discours des artistes parisiens et berlinois. La dimension transnationale n'existe toutefois pas uniquement dans l'immatérialité du langage et s'incarne dans des formes et des pratiques spatiales particulières (Zukin, 1995, 2008). Considérer les lieux et les pratiques artistiques comme des objets hybrides place également la démarche à une échelle globale et invite à mobiliser les concepts développés par les *postcolonial Studies* d'abord, et largement diffusés aujourd'hui au sein des sciences sociales ayant pris acte d'un « cultural turn » (Bachmann-Medick, 2006). Ils offrent des outils théoriques permettant de saisir la dimension globale des réseaux et pratiques, mais surtout les résultats de telles pratiques et en premier lieu l'hybridation culturelle et spatiale. Le croisement de différentes cultures donne en effet lieu à une forme nouvelle de culture, hybride, dépassant la simple somme de toutes les traditions, connaissances, pratiques des différentes cultures croisées dans une métropole ou au sein d'un même individu. C'est ce que

résume H. Bhabha, l'un des premiers théoriciens de l'hybridité en expliquant que :

> « le processus d'hybridité culturelle donne naissance à quelque chose de différent, quelque chose de neuf, que l'on ne peut reconnaître, un nouveau terrain de négociation du sens et de la représentation » (Bhabha et Rutherford, 2006 : 100).

L'hybridité culturelle trouve une expression particulière dans la création artistique. Étudier les espaces où se fait et se diffuse l'art au croisement des expériences parisienne et berlinoise suppose ainsi de prêter attention aux conditions spatiales de création de l'hybridité ainsi qu'aux formes spatiales hybrides auxquelles peuvent donner lieu les transferts culturels.

Comparaison, croisement et démarche globale constituent les trois volets de ma démarche. Ils définissent le cadre empirique de cette dernière qui met en perspective les métropoles parisienne et berlinoise et permettent de mettre au jour différentes faces des espaces urbains de l'art et offrent les concepts théoriques nécessaires à la lecture de ces espaces. L'utilisation de ces différentes approches a pour objectif de restituer la complexité des espaces urbains aux différentes échelles auxquels ils peuvent être lus et dans les dimensions « réelles-et-imaginées » (Soja, 1996) qui les caractérisent et permettent d'en comprendre les ressorts. C'est à l'aune de ces trois approches que s'est dessinée une méthode d'investigation associant des méthodes qualitatives et quantitatives dans une démarche compréhensive des espaces artistiques.

2.3 Une démarche compréhensive

> La compréhension correspond à une « position épistémologique et [à une] posture de recherche consistant à saisir le sens d'un phénomène sociétal par une démarche d'empathie à l'égard des individus et des groupes qui le produisent et le vivent » (Di Méo et Lussault, 2003, p. 190-191).

La démarche compréhensive se définit ainsi comme un mode d'appréhension des phénomènes ou des espaces qui correspond à une investigation incarnée où le chercheur « prend avec » – sens étymologique du terme comprendre – donc s'investit personnellement au cœur d'un objet pour en proposer une lecture. Il ne s'agit pas ici de tomber dans les dérives subjectivistes qui ont pu être reprochées à certains travaux postmodernes, mais plutôt de souligner en premier lieu l'implication personnelle qui sous-tend l'observation des lieux et des phénomènes. La démarche compréhensive suppose en second lieu depuis M. Weber un effort d'association des démarches compréhensives et explicatives jusque là généralement opposées. Ainsi, sa « 'compréhension explicative' consiste à ajouter à la connaissance par les causes (l'explication), l'interprétation qui s'efforce de saisir le sens que les hommes donnent à leurs activités, en harmonie ou en concurrence avec celles des autres » (Di Méo et Lussault : 191). Une telle démarche invite à se positionner de façon à rendre le sens des actions individuelles au plus près de celui que les acteurs leur confèrent aux-mêmes, à comprendre par exemple le choix du lieu de travail ou de la mise en place un réseau de diffusion artistique international par rapport au système de valeurs propres aux « mondes de l'art » (Becker, 1988). Il s'agit d'une démarche principalement inductive, s'appuyant sur l'observation. Cette façon d'aborder un objet de recherche n'autorise pour autant pas à séparer celui-ci du contexte social, spatial et économique dans lequel les phénomènes observés adviennent et qui contribue à leur explication et c'est précisément ce que l'on a tenté de mettre en place en abordant les espaces de l'art contemporain à partir de différentes perspectives, de celles des individus inscrits dans un contexte

urbain local à celle des dynamiques internationales qui se comprennent au regard du fonctionnement des systèmes urbains.

La démarche compréhensive en sciences sociales accorde de l'importance aux paroles et aux actes individuels, et en cela requiert l'usage de méthodes d'investigation qualitatives tels que l'entretien ou l'observation géographique et ethnographique. Elle ne s'oppose pour autant pas à l'association des méthodes, et surtout pas en géographie urbaine, où le croisement d'approches quantitatives et qualitatives permet de cerner différentes échelles, manifestations et réactions découlant de phénomènes objectivables tels que la gentrification ou le renouvellement des espaces urbains (Clerval, 2008; Giroud, 2007). L'investigation quantitative permet dans le cas de l'analyse des espaces artistiques d'interroger les régularités d'organisation de ces derniers et les différences existant en termes d'ordre de grandeur des populations concernées selon les lieux observés. Les méthodes qualitatives permettent une investigation directe des représentations, des idéologies présidant à l'organisation de ces espaces.

Cette démarche compréhensive a été concrètement mise en œuvre en mobilisant des méthodes quantitatives et qualitatives permettant de restituer l'organisation spatiale et les dynamiques des espaces de l'art contemporain à différentes échelles. Je les présente ici dans leur principe général, sans aborder en détail les terrains avec lesquels sont abordés ces méthodes. Pour la clarté du propos, il m'a en effet semblé plus opportun de présenter le détail des méthodes et des choix effectués en matière d'échelle d'analyse dans les chapitre introductifs (chapitres 3 et 6) de chacune des deux parties suivantes : la première étant consacrée à la qualification, à l'échelle métropolitaine, des espaces de l'art contemporain, la seconde s'attachant en particulier aux espaces de la création à partir d'une étude de deux quartiers marqués par la présence des plasticiens, à Montreuil, dans le cas parisien et Neukölln, dans le cas berlinois.

Une entrée par les lieux m'a conduite à mettre en place une base de données inédite permettant de montrer la répartition des lieux de l'art contemporain à Paris et à Berlin, et d'en analyser ensuite les spécialisations et les dynamiques, en mobilisant des méthodes d'analyses statistiques multivariées. Ce premier volet quantitatif a permis de mener une analyse à l'échelle métropolitaine, prenant en considération un faisceau de paramètres qualifiant les lieux de l'art contemporain. L'élaboration de la base de données ainsi que les méthodes statistiques utilisées pour en traiter les informations sera présentée en détail au chapitre suivant. Cette entrée par les lieux est complémentaire d'une entrée par les pratiques individuelles que j'ai menée par le biais d'enquêtes qualitatives auprès d'artistes résidant dans des quartiers qui reflètent des contextes urbains comparables, à Montreuil et à Neukölln. Le travail qualitatif mené à Montreuil et à Neukölln combine différentes méthodes de recueil d'information et de discours avec pour objectif une compréhension fine des pratiques d'un groupe social situé, celui des artistes plasticiens et de l'enjeu de leur présence dans ces deux quartiers. C'est à partir des informations recueillies à travers la lecture des espaces urbains, des entretiens et de l'observation ethnographique (méthodes présentées dans le chapitre 6) que je m'attacherai à montrer la spécificité des pratiques individuelles des artistes, plus ou moins ancrées localement, témoignant ou non d'une volonté de distinction de leur présence mais aussi les enjeux collectifs de leur présence tels qu'eux-mêmes ont pu les exprimer ou telles qu'ils ont pu être observés dans le discours et les revendications d'experts ou d'autres habitants du quartiers. Cette analyse de l'organisation locale de

la création artistique et de ses enjeux fera l'objet de la dernière partie de la thèse. L'approche qualitative qui a été menée s'inscrit dans un positionnement théorique qui accorde une place importante aux pratiques spatiales des individus.

2.4 Replacer l'individu au centre des espaces de la création

Le choix de travailler à l'échelle des pratiques individuelles résulte autant d'une volonté de caractériser les pratiques spatiales des artistes et d'en interroger la singularité que d'une réflexion plus générale sur le rôle des individus dans la production des espaces urbains.

Les rapports à l'espace de l'individu font l'objet d'un intérêt croissant dans l'ensemble des sciences sociales après le «spatial turn» (Bachmann-Medick, 2006) et particulièrement dans les sciences de l'espace telles que la géographie ou l'urbanisme. Au même titre que l'individu est pluriel, selon le rôle qu'il adopte, le moment où il s'exprime, les formes individuelles de rapport à l'espace sont plurielles, des mouvements routiniers du quotidien à la participation aux politiques d'aménagement, de l'image personnelle des lieux aux représentations collectives héritées. Les trois « voies de l'individu sociologique» que définit D. Martucelli (2006), si on les transpose en géographie en « voies de l'individu géographique » illustrent la manière dont cette diversité s'organise en fait en trois grands « mouvements » de la pensée géographique de l'individu (Giroud, Op. Cit.*:* 45).

La première « voie de l'individu géographique » place l'individu comme sujet au centre de ses préoccupations et correspond en cela à la perspective sociologique de *subjectivation* définie par D. Martucelli. Cette formulation a le mérite de rappeler une dimension essentielle de ce courant de pensée: la portée critique d'une réflexion basée sur la construction du sujet individuel et du sujet collectif dans une dialectique d'émancipation/assujettissement. Il me semble que les réflexions géographiques plaçant l'individu, un individu paysan (Prat, 1949, Cité par Di Méo, 2010) peintre (Staszak, 2004) ou SDF (Zeneidi-Henry, 2004) au centre de leur préoccupations s'inscrivent dans cet effort de « prise en compte, de plus en plus fine, et de plus en plus individualisante, du couple émancipation-assujettissement » (Martuccelli, Op. Cit.) et interrogent autant l'élaboration des spatialités individuelles que leur dialogue constant avec des spatialités élaborées collectivement. La dimension critique de cette perspective apparaît de façon évidente lorsqu'elle aborde frontalement les contraintes liées directement à l'individualité, contraintes de corps, de genre, de religion, d'âge etc..Le corps, première limite spatiale physique de l'individu tend ainsi à faire l'objet d'un nombre croissant de travaux après que les géographes anglo-saxons ont initié ce courant en montrant notamment les implications spatiales d'une construction genrée des corps (Butler, 1990; Massey, 1994; Rose, 1995)[48]. La prise en compte progressive du corps est dans la géographie française d'abord le fait d'une géographie culturelle renouvelée[49] (Staszak, 2001; Staszak et Collignon (Dir.), 2004). La corporéité, ce qui touche de plus près à la spatialité individuelle fait toutefois l'objet d'une attention croissante, qu'elle soit abordée comme le résultat des sensibilités individuelles, plutôt tributaires d'une interprétation phénoménologique (Hoyaux, 2006), que d'une construction sociale (Di Méo, 2010).

48 Ces auteurs précurseurs sont cités à titre indicatif et ne représentent qu'une petite partie de la très importante littérature anglo-saxonne concernant les questions de corporéité, largement liées aux questions de genre; les Gender Studies existant actuellement aux côtés des premières Feminist Studies, des Gays and Lesbian Studies et plus récemment des Queer Studies (Di Méo, 2010; Louargant, 2002; Staszak, et al., 2001)

49 Les *Annales de géographie* ont proposé en 2008, dans un numéro intitulé « Où en est la géographie culturelle », coordonné par P. Claval et J-F Staszak, un tour d'horizon des différents courants et enjeux actuels de la géographie culturelle française.

Cette dimension de la spatialité individuelle peut constituer un enjeu social, d'affirmation identitaire, de prise de pouvoir par et sur l'espace (Jaurand, 2009; Leroy, 2009). Cette perspective subjectivante invite à prêter une attention particulière à l'échelle micro-géographique des espaces artistiques et à ce que disent les pratiques individuelles des contraintes, des relations de pouvoir qui les traversent.

La seconde voie identifiée correspond à une pensée sociologique de l'*individuation*. Les tenants de cette approche portent un intérêt particulier aux dimensions symboliques individuelles de l'espace ainsi qu'aux représentations spatiales individuelles. Cet intérêt pour les grands schèmes et modèles de pensée produits socialement et intégrés à l'échelle des individus a également connu une recrudescence importante depuis le « tournant culturel » (Bachmann-Medick, 2006; Staszak, et al., 2001) des années 1980. Même si l'on peut reprocher à certaines interprétations culturalistes des représentations spatiales individuelles une certaine forme de déterminisme, il n'en reste pas moins que la dimension symbolique de l'espace représente un puissant facteur d'organisation de celui-ci, où se mêlent de façon inhérente les dimensions individuelles et collectives. La dimension symbolique de mon objet de recherche est ainsi particulièrement chargée de représentations collectives quant au statut de l'artiste et plus récemment dans les sphères de la planification urbaine, du rôle positif des activités créatives dans la régénération urbaine (Vivant, 2007). En comparaison, peu de travaux s'intéressent aux représentations géographiques des artistes eux-mêmes et à ce qu'elles impliquent dans leurs pratiques de l'urbain.

La dernière dimension évoquée par le sociologue, celle de la *socialisation*, correspond à celle qui en géographie a sans aucun doute connu les développements les plus importants, principalement dans les années 1970 et 1980 avec l'essor d'une géographie sociale s'efforçant de conceptualiser le rôle de l'individu-acteur dans les définitions et les évolutions d'espaces considérés comme sociaux. Cette approche a évolué au cours de l'histoire de la discipline en développant des outils théoriques qui inspirent la lecture des espaces de l'art en permettant de souligner la dimension sociale des pratiques individuelles fréquemment limitée aux pratiques professionnelles. En France comme en Allemagne où le courant de la *Sozialgeografie* apparaît dès les années 1960 (Weichhardt, 2008), les géographes cherchent à intégrer l'acteur et les pratiques individuelles dans les modèles explicatifs qu'ils proposent (Di Méo, 1991; Werlen, 2000). La formalisation des concepts d'espace de vie et d'espace vécu (Frémont, 1976; Herin, 1984) permet la prise en compte de ces pratiques dans la formation et les évolutions de ce qu'ils définissent comme des espaces sociaux. Cette notion, au départ très marquée par une interprétation structuraliste et notamment par les théories d'A. Giddens (1987), voire marxiste, s'est très largement diffusée au point de faire aujourd'hui quasiment figure de pléonasme et de n'être plus, loin s'en faut, l'apanage de la seule géographie sociale. S'il est désormais admis que les pratiques individuelles – résidentielles, de mobilité etc.-- contribuent à façonner un espace considéré comme produit social, le rôle de l'individu en tant que tel, comme acteur intentionnel de la transformation des espaces n'en reste pas moins difficile à appréhender, et constitue un enjeu d'autant plus grand que l'on assiste pour M. Stock, à une « individualisation géographique » (2006), des hommes dans les sociétés contemporaines caractérisées par une mobilité accrue :

> « il émerge dans les sociétés à individus mobiles une *individualisation géographique* des hommes par rapport à des sociétés d'individus sédentaires, c'est-à-dire que a) le choix des lieux est plus grand et s'effectue de manière plus autonome ; b) les individus deviennent plus distanciés par rapport au lieu de résidence (ou plus généralement,

> acquièrent une distance par rapport aux lieux proches) ; et c) les espaces de vie individuels, les « trajectoires spatiales individuelles » au cours de la vie sont plus différenciés les uns par rapport aux autres. Cette hypothèse s'insère dans le modèle de l'individualisation mis en place en sociologie pour caractériser l'autonomie croissante des individus les uns par rapport aux autres et par rapport aux institutions » (Stock, Op. Cit.)

Le travail conceptuel réalisé par M. Stock témoigne de la diffusion d'un « paradigme actoriel » et l'« acculturation des géographes aux questions de l'action individuelle et collective et de leurs instances et instruments» (Lussault, 2004 :40). Ce « paradigme actoriel » ajoute ainsi une dimension à la prise en compte de l'individu en géographie, tout du moins dans ses développements théoriques, où l'acteur devient le protagoniste principal. Cet enrichissement a permis d'élargir la notion d'action spatiale non plus seulement aux actions spatiales d'aménagement et de transformation des espaces par des acteurs disposant d'un pouvoir de décision effectif, mais également à toute forme d'action, quel qu'en soit le régime, ayant une implication spatiale et à (re)développer l'usage de notions telles que l'agencement ou l'habiter qui mettent en jeu des processus décisionnels individuels. Ces deux notions sont mobilisées comme outils d'appréhension des pratiques individuelles des artistes et seront, pour la clarté de la démonstration, explicitées dans la troisième partie de la thèse (chapitre 6).

Les enjeux actuels de la perspective individuelle en géographie résident ainsi dans une intégration des différentes dimensions de l'individu que l'on a évoquées à l'analyse des espaces sociaux.

> « Je voudrais mettre l'accent, ici, sur un *continuum* majeur, que je n'hésite pas à qualifier de fondateur de toute géographie sociale. Il s'agit du *continuum*, ou succession quasi-insensible d'états de l'être humain passant par les figures enchaînées, voire confondues du sujet (conscience), de l'individu, de la personne, de l'acteur, du groupe social (communauté, classe, caste...). *Continuum* que l'on pourrait d'ailleurs étendre, en se référant aux phénomènes de co-construction [...], aux lieux, territoires et réseaux spatialisés fonctionnant comme autant de scènes vivantes, constitutives d'une activité sociale qui, en même temps, les produit. » (Di Méo, 2010 : 467)

Les frontières entre les différents états de la personne que l'on peut observer à l'échelle individuelle sont floues, comme le rappelle G. Di Méo dans ce passage. L'intrication de ces différents états, et les représentations qu'ils génèrent font de l'échelle micro-géographique de l'individu, ou plutôt des individus un échelon d'observation de pratiques spatiales complexes intégrant plusieurs niveaux et registres d'action, de l'intime au politique. C'est dans la lignée des recherches récentes plaçant l'observation des pratiques individuelles au centre d'un questionnement géographique plus général sur le rôle des individus dans les transformations, dans la production des espaces que s'inscrit ma démarche. A cette échelle se nouent des enjeux et des rapports de force qui contribuent à la définition des espaces sociaux (Di Méo et Buléon, 2005) qu'il est intéressant d'aborder dans le cas de la définition d'espaces culturels et artistiques. Dans ce sens, plutôt que de parler d'emblée de « territoires artistiques », qui réifient des entités géographiques et leur confèrent une réalité « de l'extérieur » il nous semble plus intéressant de questionner des « territorialités artistiques » du point de vue des principaux protagonistes de la création, c'est à dire les artistes. Il s'agit de questionner les pratiques qui conduisent à une appropriation qui conditionne le sentiment d'appartenance territorial (Di Méo, 1998) au sein de d'espaces marqués par la présence artistique.

Ce passage par la place de l'individu en géographie et plus généralement dans les sciences sociales situe cette recherche dans une posture théorique accordant un rôle prépondérant aux pratiques individuelles pour comprendre l'espace, posture d'autant plus intéressante qu'elle offre la possibilité d'aborder le champ déjà bien balisé de l'étude des activités créatives sous l'angle encore peu étudié

des pratiques géographiques des artistes (Volvey, 2003b). Au final, le croisement des méthodes offre la possibilité d'aborder les espaces de l'art contemporain à différentes échelles, à travers une entrée par les lieux et une entrée par les individus. Cette démarche compréhensive s'appuie sur un croisement des terrains d'étude parisiens et berlinois dont les paysages culturels se reflètent et se répondent pour interroger la place de l'art et des artistes dans la ville.

Conclusion

Ce chapitre a délimité les contours d'un objet de recherche encore peu abordé par les géographe : l'art contemporain. Il a été l'occasion de montrer comment ce dernier pouvait être considéré dans ses dimensions spatiales, et notamment urbaine à travers une visite, si on file la métaphore avec les pratiques du spectateur de l'art, des différents lieux artistiques. Les lieux de la création et de la diffusion des arts plastiques marquent l'espace urbain en fonction des formes qui les caractérisent et du statut qui leur est accordé au cours de l'histoire récente des villes. Des figures de l'atelier d'artiste, de la galerie ou du musée sont ainsi partie intégrante du paysage urbain de ville comme Paris et comme Berlin et l'évolution de leur forme, l'influence que celle-ci peut avoir sur les pratiques d'autres acteurs que les acteurs de l'art ont gagné en importance à l'aune des transformations de la ville post-industrielle. Ces lieux de l'art contemporain ne fonctionnent toutefois pas en vaisseaux isolés des autres lieux de culture ou des autres lieux touristiques. Les pratiques artistiques se nourrissent des interactions qui ont lieu les espaces de création, mais c'est surtout à l'échelle méso-géographique du quartier que l'on peut interroger ces interactions.

L'inscription urbaine des lieux de l'art contemporain et les pratiques des acteurs contribuent en effet à la définition de quartiers artistiques aux formes variées selon les fonctions artistiques que l'on y voit associées et selon le moment et les modalités de la concentration des activités artistiques. Les exemples de différents quartiers artistiques à Paris, Berlin, Londres ou New-York nous ont montré que si le quartier artistique se révèle un outil d'analyse intéressant et généralisable pour aborder les interactions qui fondent la concentration urbaine des artistes, la configuration de ce quartier dépend intimement des acteurs qui portent et médiatisent son identité particulière, les formes de la création artistique elles-mêmes pouvant influer sur l'émergence et la reconnaissance d'un quartier d'art contemporain comme SoHo à New-York ou Hoxton à Londres. Le quartier artistique, en plaçant la création et ses rapports à l'urbain au centre de sa définition apparaît comme un prisme de lecture non pas pour réifier, mais au contraire pour interroger les formes d'organisation auxquelles les pratiques urbaines des différents acteurs de l'art contemporain peuvent donner lieu. L'entrée par les lieux, de l'atelier au quartier a mis en exergue l'importance des pratiques et des représentations des acteurs artistiques dans la définition d'espaces urbains artistiques. L'intérêt porté aux espaces de l'art et aux pratiques des artistes a conduit, à la fin de ce premier point, à aborder la question du rôle moteur des artistes dans les processus de gentrification. Les travaux qu'on mobilise montrent que les artistes, et notamment les plasticiens, du fait de l'enjeu fort de visibilité de leur travail dans l'espace du lieu d'exposition, de l'atelier, ou de la rue, font souvent partie des premières populations revalorisant un quartier délaissé. La complexité des processus de gentrification dépasse cependant largement la seule présence d'un groupe particulier. Cette question, si elle ne fait pas l'objet central de cette thèse, permet d'achever la présentation d'un objet et de ses enjeux par une problématique générale liée à la

manière dont les artistes et les différents acteurs de l'art contemporain mobilisent l'espace urbain et contribuent à le qualifier en retour : celle d'une valorisation à travers des stratégies de distinction des acteurs à travers les lieux et les espaces qu'ils pratiquent et produisent.

Pour aborder les espaces urbains de l'art contemporain et le faisceau de questionnements qu'ils soulèvent, ce chapitre a enfin présenté les approches et méthodes mobilisées dans la cette recherche. La comparaison, et au-delà, le croisement des organisations parisiennes et berlinoises de l'art contemporain offre la possibilité de développer une analyse multiscalaire de ces dernières. L'approche développée se veut aussi globale, intégrant la dimension d'un objet de recherche globalisé et considérant Paris et Berlin comme deux scènes originales où se jouent et s'organisent échanges et transferts qui contribuent à leur dimension de métropoles internationales. J'ai concrètement réalisé l'ambition d'une analyse multiscalaire à partir d'une double entrée, par les lieux et par les acteurs de l'art contemporain. La qualification des espaces de l'art contemporain à l'échelle métropolitaine a été réalisée à partir d'une approche quantitative couplant la réalisation d'une base de donnée originale et son traitement par le biais d'analyses statistiques multivariées. Pour comprendre finement les dynamiques spatiales de la création artistique, une approche qualitative a été menée parallèlement où un travail d'enquête auprès des artistes et d'observation dans des quartiers marqués par la présence artistique ont été réalisé. C'est en ce sens que j'ai présenté ma démarche comme compréhensive, considérant les dimensions collectives et individuelles des lieux et des espaces considérés comme indissociables et abordées à travers une association de méthodes de recherche.

.

Conclusion de la partie 1

Cette partie a abordé le triptyque ville / culture / art à partir de deux angles d'approche, deux perspectives qui se répondent : l'une, plus générale, qui replace la production artistique dans l'ensemble plus vaste de la production culturelle et des interrelations entre ville et culture ; l'autre, plus ciblée, qui prend en considération l'art contemporain et cherche ensuite à en développer les dimensions urbaines.

Le premier chapitre met en évidence les interactions entre ville, culture et art en partant d'une interrogation des plus simples : **que fait la culture à la ville ?** Il s'agit par là d'entrer par les formes d'organisation spatiale que l'on rencontre dans le secteur culturel et de mettre en avant les problématiques majeures liées à ce questionnement dans la littérature existante. Pour les aborder il nous a fallu d'abord définir la culture comme objet de l'analyse, qui inscrit ce travail dans la lignée des travaux analysant les espaces de la production et de la consommation culturelles. Ces dernières attirent de plus en plus l'attention des chercheurs du fait de leur portée symbolique et économique toujours plus importante dans les villes post-industrielles. Les travaux qui interrogent les formes d'organisation de l'économie culturelle montrent que celles-ci sont caractérisées par une concentration des acteurs. Les districts ou les clusters culturels – le chapitre 1 nous a permis de revenir sur la définition de ces termes – sont caractéristiques des modes d'organisation de la production culturelle. La concentration en soi constitue un trait de l'organisation de nombre d'espaces de production et de consommation. Elle a ceci de particulier dans le cas du secteur culturel qu'elle est d'une part indispensable à la mise en œuvre des processus de création et d'autre part qu'elle participe d'un régime de singularité qui exploite l'originalité comme source de valeur. Considérer l'art à partir de l'ensemble plus vaste de la production culturelle amène à se positionner par rapport à la question de la créativité sur laquelle celle-ci repose en partie. Ce premier chapitre a montré qu'il est indispensable de prendre en considération les débats concernant la classe et par extension la ville créative pour comprendre les enjeux urbains de la présence des artistes, sans que ces théories ne soient toutefois centrales dans l'analyse de notre objet.

Un second angle d'approche pose la question inverse de **ce que la ville fait à la culture**. Quelles sont les dynamiques urbaines qui contribuent à expliquer l'organisation des espaces de l'art ? Pour répondre à cette question, j'ai choisi de m'intéresser à une forme de création artistique en particulier, l'art contemporain. La définition de ce dernier comme objet de recherche s'appuie sur les travaux présentés au premier chapitre tout comme elle mobilise dans le second chapitre de manière centrale les approches des géographes qui placent l'art au centre de leur recherche. Les travaux d'A. Volvey et de B. Grésillon constituent notamment deux bornes de ma réflexion pour interroger les spatialités de l'art contemporain : le premier aborde la géographie de l'art dans sa dimension métropolitaine, en entrant par les lieux artistiques, la seconde aborde la dimension spatiale de l'art à partir de l'œuvre et de la pratique artistique. Ils posent les jalons d'une réflexion sur les spatialités de l'art qui sont ensuite déclinées à partir des lieux emblématiques de l'art contemporain. La galerie, le musée, l'atelier, les espaces publics ou la friche montrent chacun des enjeux particuliers en termes d'agencement, de localisation, de rayonnement. Ils participent de dynamiques en matières d'internationalisation ou de

mutations des paysages et des fonctions de la ville.

Les lieux et les acteurs de l'art contribuent par ailleurs à la définition d'espaces urbains ressources, marqués par la production et par la consommation artistique que représentent les quartiers artistiques. Entités territoriales dont on a montré des exemples variés dans le temps et dans l'espace, les quartiers artistiques sont au croisement de deux types d'approche de la place des artistes dans l'espace urbain : les approches qui interrogent la manière dont ces derniers utilisent l'espace urbain – comme espace de création ou comme espace de monstration – ; et celles qui analysent le rôle des artistes dans les processus de gentrification. Les pratiques des artistes sont dans ce dernier cas parties prenantes de processus complexes de revalorisation foncière, économique et symbolique des espaces urbains.

La diversité des lieux et des espaces artistiques et de leurs enjeux urbains invite à interroger la manière dont ceux-ci s'articulent, à l'échelle métropolitaine et à l'échelle des pratiques individuelles. Ce travail de thèse vise ainsi à apporter des connaissances empiriques concernant l'organisation métropolitaine des lieux et des acteurs de l'art contemporain en comparant deux villes artistiques majeures, Paris et Berlin et leur insertion dans les réseaux globaux de l'art contemporain (partie 2). Il interroge par ailleurs les dynamiques de territorialisation de la création à l'échelle de deux quartiers marqués, dans ces deux villes, par la présence artistique (partie 3).

Partie 2 :

Centralités et réseaux artistiques. Les espaces de l'art contemporain à Paris et à Berlin

Introduction de la partie 2

L'art contemporain apparaît comme un objet géographique qui se définit aussi bien à l'échelle des lieux et de leur inscription dans l'espace – celui des deux métropoles, Paris et Berlin, dans cette thèse – , qu'à l'échelle des réseaux d'échanges mondialisés qui contribuent à sa diffusion, à la définition de valeurs esthétiques partagées etc. Un certains nombre de travaux se sont intéressés à la question de la mondialisation de la production culturelle et aux jeux d'échelles auxquels elle donne lieu (Krätke, 2002, 2003; Pailhé, 1998; Watson, Hoyler, & Mager, 2009). Dans le domaine de l'art contemporain, ce type d'approche a en revanche été peu exploré par les géographes et il existe peu de données qui renseignent à la fois sur la localisation à l'échelle fine des espaces urbains et sur les connexions qui s'établissent à l'échelle de réseaux globaux (Currid & Connolly, 2008; Veschambre, 1998).

Un des objectifs de cette thèse réside ainsi dans la collecte et l'analyse de données qui permettent d'interroger l'organisation des espaces de l'art contemporain à l'échelle des métropoles d'abord et à celle des réseaux artistiques internationaux ensuite.

Dans quelle mesure l'organisation des espaces de l'art contribue-t-elle à une spécialisation et à une distinction des espaces métropolitains ? Quelle insertion observe-t-on à Paris et à Berlin dans les réseaux artistiques internationaux ?

L'organisation géographique du secteur de l'art contemporain se comprend tout d'abord, dans les contextes parisien et berlinois, au regard de l'histoire et de l'organisation des productions culturelles dans ces deux villes. Le chapitre 3, qui pose les bases de notre analyse des espaces de l'art contemporain, revient ainsi en premier lieu sur les caractéristiques de Paris et de Berlin comme métropoles culturelles et artistiques. Il présente en second lieu la base de données qui répertorie les lieux et les expositions de l'art contemporain, afin de qualifier les fonctions, les dynamiques et les interrelations des espaces artistiques à Paris et à Berlin. Il présente enfin les méthodes statistiques mobilisées pour définir une échelle d'analyse – celle des pôles artistiques – qui permet la mise en œuvre d'une comparaison des dynamiques urbaines de l'art contemporain à Paris et Berlin.

Le chapitre 4 présente les résultats d'une définition de ces espaces à l'échelle métropolitaine. Il montre les polarisations et les spécialisations qui caractérisent l'organisation urbaine des lieux de l'art contemporain à Paris et à Berlin. Une lecture de celle-ci au prisme de la centralité nous permet de synthétiser les dynamiques observées dans les deux villes et de définir plusieurs types de centralités artistiques montrant les processus et les enjeux complexes de l'inscription des activités artistiques dans l'espace urbain.

Le dernier chapitre (chapitre 5) assoit une approche globale des espaces de l'art contemporain à travers une analyse des réseaux artistiques dans lesquels s'inscrivent Paris et Berlin. Les indicateurs décrits dans le premier chapitre de cette partie (chapitre 3) – la nationalité des artistes et leur lieu de résidence – révèlent des réseaux artistiques avant tout métropolitains, qui renforcent la position dominante de Paris et de Berlin dans la hiérarchie urbaine européenne et mondiale. Les liens qui se tissent entre les lieux artistiques témoignent également d'une diversité de connexions qui donne une image variée des liens intermétropolitains qui caractérisent Paris et Berlin.

Chapitre 3. Les lieux d'exposition : une entrée pour cerner l'organisation urbaine de l'art contemporain

Introduction

Paris et Berlin font partie des villes majeures de l'art contemporain. Elles comptent aujourd'hui toutes deux un arsenal de galeries, des musées emblématiques comme la *Hamburger Bahnhof* ou le *Palais de Tokyo* et des foires internationales. Leur position n'est cependant pas tout à fait comparable , l'affirmation de Berlin dans le domaine étant plus récente. Pour répondre à l'ambition de caractériser les espaces urbains de l'art contemporain, il apparaît d'une part indispensable de comprendre les contextes culturels parisiens et berlinois dans lesquels s'ancre la création artistique contemporaine. D'autre part, offrir une vision d'ensemble de l'organisation de ces espaces à l'échelle métropolitaine suppose de mobiliser des informations relatives à la localisation récente des activités artistiques dans les deux villes.

Ce chapitre répond à la double ambition de présenter le contexte de la création artistique à Paris et à Berlin et de montrer comment une entrée par les lieux de l'art contemporain permet de saisir l'organisation des espaces artistiques.

La présentation des contextes de la production culturelle pose en premier lieu les jalons de la comparaison de deux métropoles dont l'histoire fonde le rayonnement culturel et artistique actuel. C'est en s'appuyant de cette contextualisation que l'on aborde en second lieu l'élaboration d'une base de données relative aux lieux et aux expositions d'art contemporain à Paris et à Berlin. L'élaboration d'une base de données harmonisée, qui regroupe une information relative aux lieux et aux événements de l'art contemporain par ailleurs disparate, a en effet été un préalable à l'analyse. L'entrée par les lieux permet de considérer une interface urbaine privilégiée des différents « mondes de l'art » qui présente une grande diversité d'acteurs, de localisations, d'organisation selon qu'il s'agit d'un lieu très reconnu ou au contraire plus confidentiel, que celui-ci soit né d'une initiative privée ou publique, qu'il soit marchand ou non etc... Saisir cette diversité et chercher à en montrer l'organisation géographique est le premier enjeu de cette base de données. Le lieu d'exposition représente ensuite l'aboutissement du processus artistique, celui où il est montré au public. Les expositions et événements qui y sont organisés participent de l'attractivité des lieux et des espaces urbains dans lesquels ils s'inscrivent. Le recueil d'informations qualifiant la durée des différents événements permet d'interroger la variation de la visibilité des différents lieux. Les informations relatives aux artistes qui participent à ces événements permettent d'appréhender les réseaux artistiques dans lesquels s'inscrivent les lieux d'exposition et leurs acteurs.

L'analyse de la répartition des lieux pris en compte dans cette base de données m'a permis de déterminer des ensembles de lieux qui constituent une échelle d'analyse pertinente dans les deux villes, tout en permettant de dépasser la contrainte de découpages géographiques officiels qui

rendent difficile la comparaison et la compréhension des logiques d'organisation communes ou au contraire singulières. La méthode d'analyse de la répartition spatiale des lieux de l'art contemporain est présentée dans un dernier point de ce chapitre.

1 Le contexte de la création artistique à Paris et à Berlin

L'organisation de la création artistique, ses formes, ses dynamiques, dépendent étroitement du contexte culturel dans lequel elle s'inscrit. La composante internationale peut être particulièrement forte dans l'art contemporain en particulier, les conditions de la création et de la diffusion n'existent toutefois pas indépendamment de contextes locaux, régionaux, nationaux dont on présente ici les caractéristiques pour les cas de Paris et de Berlin.

Mettre en perspective Paris et Berlin s'inscrit dans une tradition de comparaison des villes européennes entre elles et dans une tradition peut-être plus forte encore de comparaison franco-allemande[50]. Cela nous permet d'interroger la structure et le rôle du secteur culturel en général et de la création artistique en particulier dans les dynamiques métropolitaines. Quelle place le secteur culturel occupe-t-il à l'heure actuelle à Paris et à Berlin? Parler de métropole culturelle a-t-il le même sens dans le cas parisien et dans le cas berlinois?

Replacer la création artistique dans le paysage culturel parisien et berlinois met en évidence les structures particulières de l'organisation métropolitaine du secteur culturel dans laquelle elle s'inscrit et invite à souligner une organisation héritée de l'histoire particulière de ces deux villes.

1.1 Deux métropoles culturelles au cœur du système des villes européennes

La création artistique participe d'une production culturelle dont on a vu précédemment qu'elle joue un rôle structurant dans les dynamiques métropolitaines (chapitre 1). Comprendre le contexte de la production culturelle à Paris et à Berlin permet de se demander dans quelle mesure la répartition géographique des activités artistiques contribue à la polarisation de la production culturelle dans les espaces urbains parisiens et berlinois.

1.1.1 La concentration métropolitaine de la production culturelle

La concentration des activités et des équipements culturels à Paris et à Berlin participe de leur importance métropolitaine à l'échelle nationale et européenne.

Les premiers signes de la puissance métropolitaine en terme de production culturelle se mesurent par le nombre brut d'infrastructures, d'entreprises ou d'emplois du secteur culturel que compte une métropole (Scott, 1996, 2000a). Selon les indicateurs retenus, celles-ci sont sujettes à des variations sensibles d'un pays ou d'une étude à l'autre mais n'en permettent pas moins de souligner l'importance politique et économique de ce secteur. Selon qu'elles se réfèrent à une définition étroite,

50 Les études comparatives franco-allemandes ne manquent pas et bénéficient de soutiens institutionnels importants qui montrent que celles-ci restent à l'heure actuelle à l'ordre des priorités scientifiques. L'existence de centre de recherches tels que le Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'Allemagne (CIERA) ou le Centre Marc Bloch dont j'ai bénéficié du soutien tout au long de la thèse m'ont permis de m'inscrire dans des réseaux de recherches franco-allemands et de puiser dans les savoir-faire comparatistes pour élaborer cette recherche.

traditionnelle, du secteur culturel ou plus large, intégrant des productions marchandes à composante culturelle telles que les logiciels et jeux informatiques, la publicité ou la mode et le design, les nombreuses sources statistiques que l'on a pu observer[51] concernant l'activité de ce secteur convergent vers la mise en évidence d'une concentration spatiale forte de la production culturelle qui suit les hiérarchies urbaines et fait la part belle aux villes les plus importantes telles que Paris ou Berlin.

Paris et Berlin font ainsi montre d'une concentration accusée des emplois dans ce secteur, à l'instar de la concentration métropolitaine des fonctions du tertiaire supérieur. Cette concentration se traduit par une surreprésentation des emplois du secteur culturel dans les deux capitales, Paris comptant près de 14 postes dans le secteur pour mille habitants en 2008 pour une moyenne nationale de 0,67 poste pour mille habitants (carte 3.1) et Berlin, sept entreprises pour 1000 habitants, pour une moyenne nationale de 2,6 entreprises pour 1000 habitants (carte 3.2). La métropole parisienne concentre près de la moitié des emplois du secteur culturel (45% en 2006[52]). La suprématie nationale de Paris est incontestable et varie peu à l'échelle d'une ou deux décennies comme le montre la concentration de différents types d'équipements culturels tels que les salles de concerts ou les écoles d'art (Lucchini, 2002). Malgré les politiques de décentralisation menées depuis les années 1980 dans le secteur culturel, cette spurématie conforte la concentration des acteurs et des équipements dans la métropole parisienne, et a tendance à se renforcer si l'on en croit les estimations de l'INSEE[53]. Celles-ci mettent en effet en évidence un indice de concentration diachronique de l'emploi culturel reflétant l'importance de cette polarisation, puisqu'il passe de 0,42 à 0,44 entre 1982 et 1999 dans les calculs intégrant Paris, alors qu'il décroit légèrement (de 0,4 à 0,39) sans Paris.

L'organisation française du secteur culturel contraste dans ce sens avec l'organisation allemande qui suit également les hiérarchies urbaines, et conserve ainsi une organisation polycentrique où d'autres métropoles telles que Hambourg ou Munich[54] jouent un rôle important dans la production culturelle. On peut toutefois remarquer la particularité de Berlin, qui compte comme Paris la proportion la plus importante d'emplois culturels par rapport aux autres secteurs d'activités (carte 3.2).

---

51 Les activités culturelles sont le fait d'une production scientifique de plus en plus abondante et d'une « littérature grise » pléthorique de la part des offices statistiques nationaux et régionaux comme l'INSEE ou le *Statistisches Landesam*t de Berlin et de l'Union Européenne pour les sources officielles et des multiples agences de consulting françaises, allemandes ou européennes cherchant à mettre à profit le développement de ce secteur. On ne cite ici que les sources officielles plus mobilisées dans la documentation de la comparaison Paris/Berlin,:

voir pour la place relative de Paris: « L'emploi culturel occupe 4000 actifs dans le Limousin », INSEE 2009 .« Les fonctions culturelles: des dynamiques régionales différenciées qui accompagnent le boom de l'emploi», INSEE 2008.

pour celle de Berlin: « Kulturwirtschaft in Berlin. Entwicklung und Potenziale », SenatKanzlei für kulturelle Angelegenheiten. 2008 « Schlussbericht der Enquete-Komission Kultur in Deutschland », Bundestag, 2007

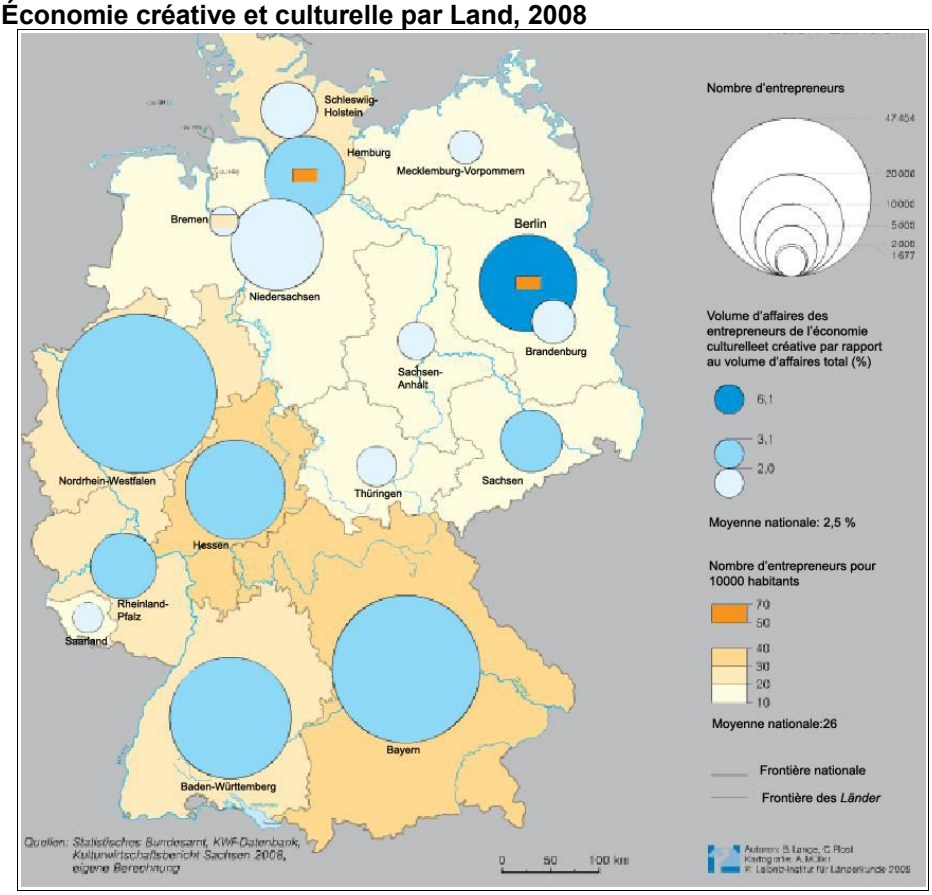
pour les sources européennes: « Cultural Statistics: Pocket book », Eurostat, 2010

52 Source: Institut d'Aménagement et d'Urbanisme de la Région Île de France (IAURIF), 2006

53 Indice de concentration de Hoover utiliser pour mesurer les disjonction entre bassins d'emplois et lieux de résidence, utilisé ici dans le cas des fonctions culturelles (Calzada et Labosse, 2008)

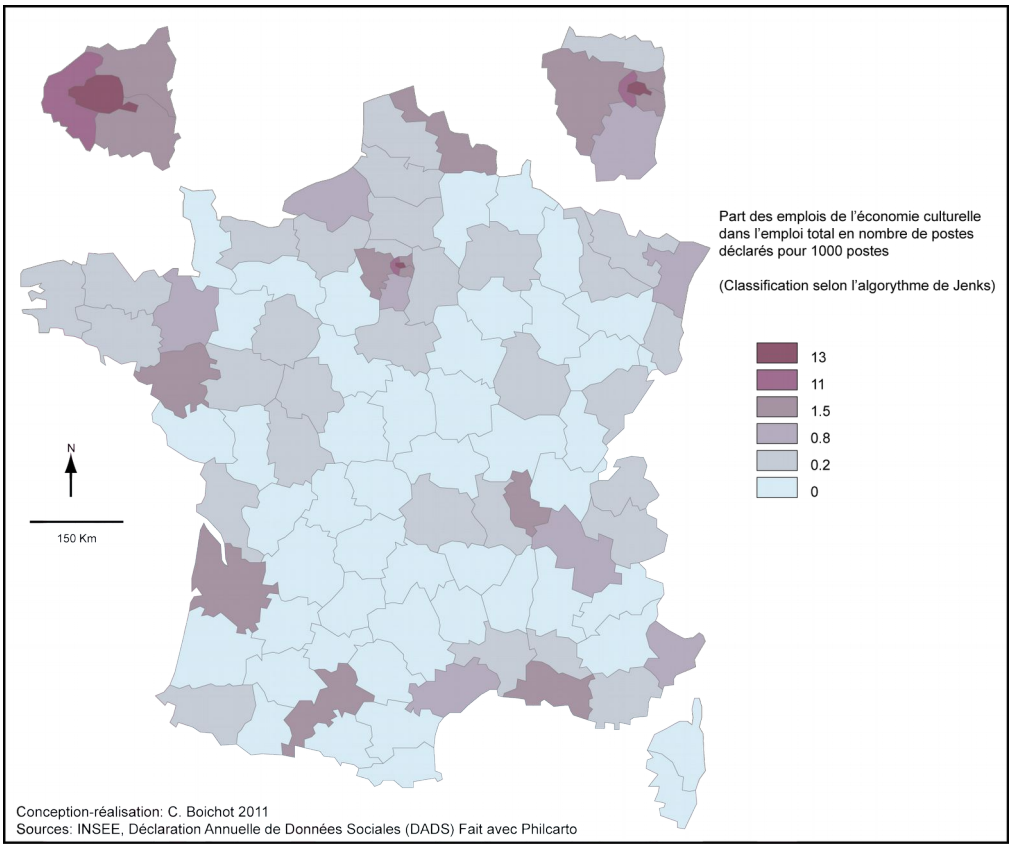
54 On peut en effet interpréter sans risques l'importance du nombre d'entreprises culturelles en Bavière comme le fait de Münich, métropole régionale qui concentre la majeure partie des emplois du secteur tertiaire.

Carte 3.1: Économie créative et culturelle par Land, 2008



Source: Atlas national de l'Institut de Géographie de Leipzig, 2009. Légende traduite par l'auteure

Carte 3.2 : L'emploi culturel en France en 2008



La concentration des emplois du secteur culturel à Paris et à Berlin ne permet toutefois de ne saisir qu'un aspect des dynamiques métropolitaines sous-jacentes à l'organisation spatiale des activités culturelles. La mise en réseau joue également un rôle particulièrement important dans la production et la diffusion des biens culturels. La domination économique et symbolique d'une ville en terme de production culturelle est ainsi très fortement dépendante de l'existence d'institutions et d'infrastructures de diffusion des biens et des services culturels à l'échelle globale. En d'autres termes, la présence des médias incarne ces fonctions de « passeurs de culture » à l'échelle globale La prise en compte de la présence de sociétés de médias d'envergure internationale et les liens que celles-ci entretiennent avec d'autres sociétés est un des exemples les plus récents d'analyse relationnelle de la puissance culturelle d'une métropole et vient apporter quelques nuances au constat d'une concentration de la production culturelle plus importante à Paris qu'à Berlin (Krätke, 2002; Krätke et Taylor, 2004).

Paris, dont les fonctions métropolitaines la placent, quels que soit les indicateurs retenus, parmi les métropoles les plus puissantes du monde au côté de villes globales telles que New-York, Londres ou Tokyo conserve son rang en terme de production culturelle si on considère à la fois les implantations d'entreprises des médias, mais aussi les liens que celles-ci entretiennent à l'étranger (tableau 2.1). La position de Berlin par rapport aux autres métropoles diffère, elle sensiblement selon les fonctions que l'on considère. Le niveau des activités de services que la ville propose ne permet pas, malgré les fonctions politiques de capitale qu'elle exerce depuis la réunification, de la placer au rang de ville globale (Krätke, 2002; Sassen, 1991). La conjoncture économique et sociale berlinoise font de la capitale allemande une ville en crise, très fortement marquée par la désindustrialisation dans les années 1990 – de 400 000 emplois industriels en 1993 on passe à 170 000 en 1996 (Halpern et Häussermann, 2003) – et par le départ de population lié à la réunification et à l'ouverture à l'Ouest. Le taux de chômage y atteint des niveaux record (13,6% de la population active en 2010, soit près du double du chiffre enregistré sur l'ensemble de l'Allemagne, qui est de 6,9% en moyenne[55]) et de nombreux logements restent vacants. Le secteur tertiaire peine à croître, et plus encore en ce qui concerne le tertiaire supérieur. Berlin, « capitale en attente » en 1991 (Grésillon et Kohler, 2001) reste vingt ans après une ville en crise par bien des aspects. Sa place en tant que « métropole culturelle » contribue toutefois à relativiser ce constat négatif et à attribuer à Berlin une place dominante aux côtés d'autres « villes globales ». C'est ce que montre S. Krätke en proposant une analyse de la hiérarchisation métropolitaine globale à partir de l'exemple de la production médiatique:

> « Alors que Berlin n'est toujours pas une ville globale si on entend par là un centre économique aux capacités de contrôle globales ainsi qu'un centre de services stratégiques (Krätke et Borst 2000), c'est par contre une ville globale de premier rang si l'on considère son rôle dans le secteur médiatique, en qualité de centre créatif pour une production culturelle et une industrie des médias de portée et d'influence internationales. »[56] (2003 : 619).

S. Krätke considère la position de Berlin au prisme de la connectivité des firmes berlinoises en matière de production et de diffusion médiatique. Berlin, qui n'apparaît pas dans les classements du GaWC comme une ville globale de premier rang (cf. tableau 3.1 : elle est classée comme une

55 Source: Statistisches Bundesamt et Statistisches Landesamt Berlin, 2010.

56 « while Berlin is still *not* a global city when defined as an economic centre with global "control capacities" and as a centre of strategic corporate services (Krätke et Borst 2000), it is a first-rank global *media city* in terms of being a creativity centre for cultural production and the media industry with a worldwide significance and impact. »

métropole de rang B), y figure si l'on considère à la fois le nombre d'entreprises internationales des médias comme *Universal*, et les liens internationaux que celles-ci entretiennent avec d'autres métropoles.

Tableau 3.1: Population et économie métropolitaine: quelques ordres de grandeurs

		Paris (Unité urbaine)	Berlin (Land)
Superficie *en km²*		2723 dont 105 pour Paris *Intramuros*	891
Population	Nombre d'habitants	11 899 544, dont 2,2 millions pour *Paris intramuros*	3 459 218 dont 1,7 millions pour l'*Innenstadt*[57]
	Densité *(en hab/km²)*	3745	3879
Économie	PIB *(en milliards d'euros)*	552,05[58]	94,72
	Rang mondial selon le PIB	6	69
	Rang métropolitain selon le GaWC[59]	4, Alpha+	55, Beta
	Rang métropolitain du point de vue culturel et médiatique	3, Alpha	6, Alpha

Sources: INSEE, 2007, Amt für Statistik Berlin-Brandenburg, Senatverwaltung für Stadtentwicklung, Pricewater House Coopers, 2009, Krätke, 2003

Paris et Berlin se placent toutes deux comme des métropoles culturelles de premier rang compte tenu de l'importance économique de ce secteur pour les deux villes et leur puissance dans les réseaux mondiaux. La production culturelle s'appuie dans les deux cas sur une organisation spatiale à l'échelle métropolitaine qui invite à mettre en regard les contextes urbains parisiens et berlinois. La tendance générale est de souligner l'importance de la concentration de la production culturelle. La localisation des pôles de productions culturelles dépend toutefois d'une organisation géographique des espaces urbains marquée par des trajectoires fortement différentes.

Dans le cas parisien on voit nettement se dessiner une opposition entre l'Est et l'Ouest de la métropole (carte 3.3). Les industries culturelles sont concentrées dans l'Ouest de la métropole et s'étendent des arrondissements centraux aux Hauts-de-Seine (Camors et Soulard, 2006). Quelques pôles apparaissent de façon plus éparse formant une dissémination en axes à partir de la concentration occidentale, vers le Nord-Est et le Sud, et de façon plus éclatée en grande couronne. Ces grands traits font entrevoir une concentration sectorielle sur des territoires restreints pour les secteurs de la radio dans les 16e et 8e arrondissements, du cinéma dans le Nord-Est parisien, de la télévision et de la presse dans le 15e arrondissement vers Boulogne-Billancourt et Issy-les-Moulinaux, un second pôle « presse » centré sur les 8e et 2e arrondissement et un pôle « livre » centré sur le 6e arrondissement. L'imprimerie est localisée de façon plus éclatée et on retrouve cette activité en Grande Couronne. Si on considère plus largement les activités dites créatives dans Paris *intramuros*, on retrouve, outre les concentrations mises en évidence par C. Camors et O. Soulard, un

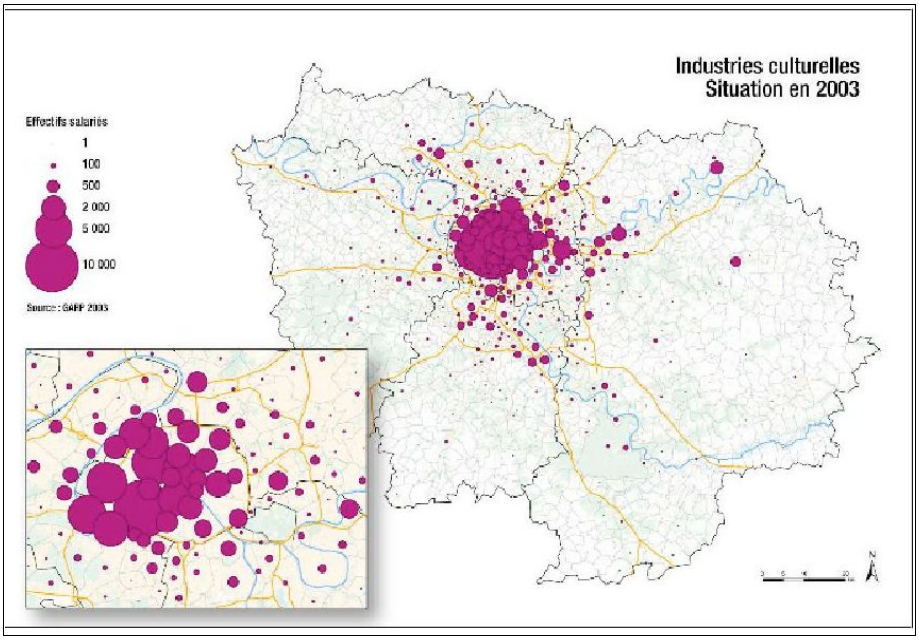
57 On compte 4, 3 Millions d'habitants pour la région métropolitaine Berlin-Brandenburg en 2010.
Le terme « Innenstadt », « ville intérieure » en allemand correspond aux espaces urbains les plus densément bâtis et les plus peuplés. Il n'existe pas de limites administratives à l'*Innenstadt* berlinoise mais elle est traditionnellement circoncise aux limites du « Ring », la ceinture de S-Bahn entourant les quartiers centraux.

58 Données pour la Région Île-de-France en 2009

59 Source: GaWC 2008. Le classement métropolitain du GaWC s'échelonne de Sufficiency à Alpha+ avec une déclinaison des trois catégories supérieures Alpha, Beta, Gamma, en sous-catégories, Alpha -, Alpha, Alpha +, Alpha ++ par exemple.

pôle « mode et design » dans les 2e et 3e arrondissements (Scott, 2000b). Au regard de l'organisation spatiale et économique de ce secteur, on peut parler dans le cas parisien de clusters où se côtoient des acteurs à la taille et au rôle différents, allant des petits producteurs aux multinationales. Ces concentrations s'expliquent par une tendance au regroupement génératrices d'économies d'agglomération dans les arrondissements centraux où l'offre commerciale est la plus diversifiée et dans les pôles spécialisés plus récents offrant des services rares. C'est le cas des médias autour de Boulogne-Billancourt ou de l'industrie cinématographique autour de la plaine Saint-Denis. Elles résultent aussi des politiques incitatives comme dans le cas des avantages fiscaux qu'offre une implantation dans les Haut-de-Seine par exemple. Elles s'expliquent enfin par l'importance des débouchés sur un marché parisien ; le budget consacré à la consommation culturelle par les ménages parisiens étant en moyenne supérieur de 4,8 points à celui des ménages du reste de la France[60].

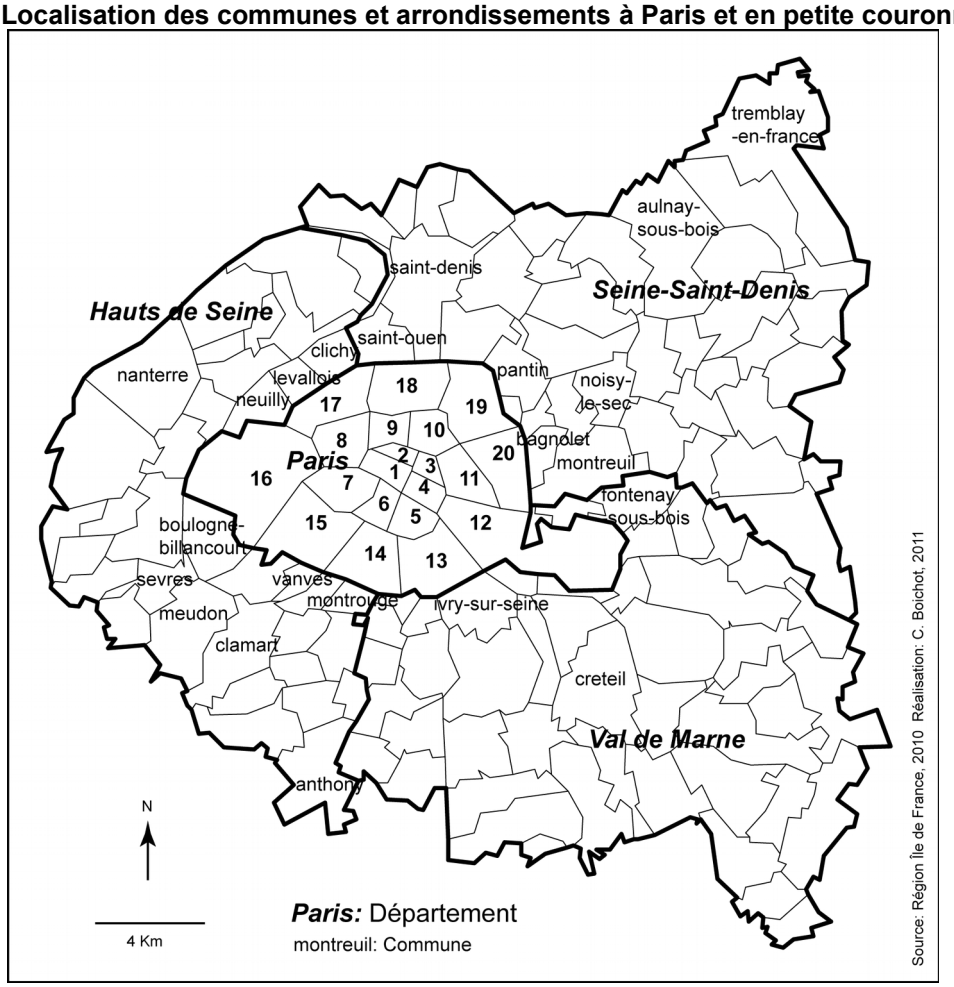
Carte 3.3: Les industries culturelles en Île-de-France



Source: Camors C., Soulard, O. (2006)

60 Source: INSEE, 2006

Carte 3.4: Localisation des communes et arrondissements à Paris et en petite couronne



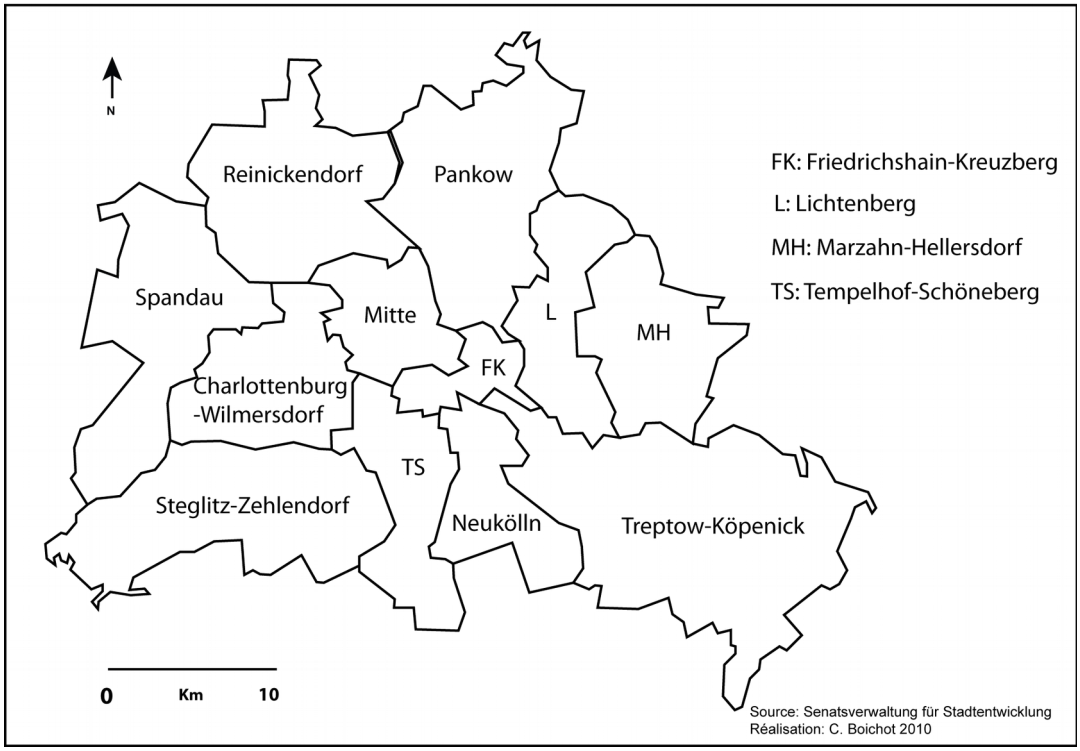
Dans le cas berlinois, on peut observer la concentration des industries culturelles sur des territoires restreints montrant une tendance à la spécialisation. À l'échelle régionale, les industries culturelles et notamment les industries des médias se concentrent dans plusieurs pôles. Un premier, central le long de la Sprée et dans les *Bezirke* de Mitte et de Friedrichshain-Kreuzberg, contribue à la spécialisation de ce qu'il est commun de désigner comme la « City-Ost », dont le nombre d'emplois dans le secteur culturel ne cesse de croître (Ebert et Kunzmann, 2007; Krätke, 2002). *A contrario*, la « City-West », située dans le *Bezirk* de Charlottenburg, reste un pôle tertiaire important et plus diversifié (Krätke, 2002) mais a tendance à décliner en tant que carrefour culturel de l'ancien Berlin Ouest (Grésillon, 2002). La « City-Ost » fait actuellement l'enjeu d'un très important projet d'aménagement des bords de la Sprée en un centre international de production médiatique, le projet « MediaSpree » (encadré 3.1). Celui-ci a pour objectif de convertir les rives de la Sprée, où subsistent encore de nombreuses parcelles non-utilisées et de dents creuses, en un centre de production médiatique, de consommation et de logement de haut standing. Le projet s'appuie sur la présence d'entreprises d'envergure internationale telles que *BASF, 02* ou *Universal* et sur d'importants investissements privés. Il suscite de très vives critiques de la part des habitants, qui ont constitué une initiative citoyenne, appelée « MediaSpree versenken » (« couler MediaSpree ») afin de dénoncer la confiscation des bords du fleuve à des fins spéculatives. La vente de terrains par la ville à des promoteurs internationaux entraînent en effet la hausse du prix de l'immobilier ce qui risque à terme de compromettre l'existence

d'un tissu dense de petits entrepreneurs culturels, du secteur de la musique entre autre, qui ont joué un rôle majeur dans la mobilisation contre ce projet (Novy et Colomb, 2012) (encadré 3.1).

Les deux autres pôles importants sont de nature différente, plus spécialisés: à l'Est de l'agglomération, autour d'Adlershof, se développe un pôle d'innovation centré sur les activités de recherche et développement, et à proximité de Potsdam, à Babelsberg, se trouve un pôle historique de production cinématographique internationale (Krätke et Borst, 2000). Comme dans le cas parisien, les concentrations marquées du centre de l'agglomération correspondent pour partie à des centralités commerciales et de services historiques plus complètes. C'est le cas de Mitte et de Prenzlauer Berg au Sud de le *Bezirk* de Pankow notamment qui ont connu une attractivité croissante depuis la chute du mur et où sont localisées une grande partie des « scènes » créatives actuelles (Lange, 2007), et du *Bezirk* de Charlottenbourg-Wilmersdorf, autour du Kurfürstendamm, qui constituent les centralités créatives et culturelles les plus établies (Ebert et Kunzmann, 2007; Grésillon, 2002). Ces deux pôles marquent la persistance de la séparation de la ville dans l'organisation de l'espace urbain berlinois, le premier correspondant au centre de l'ancien Berlin-Est, le second, à un haut lieu culturel dès la fin du XIXe siècle et le cœur de l'ancien Berlin-Ouest.

Ces quelques éléments montrent l'organisation polarisée d'un secteur qui constitue un enjeu de développement économique important dans les cas parisiens et berlinois, et un enjeu de spécialisation particulièrement fort dans le cas de Berlin.

Carte 3.5: Localisation des *Bezirke* berlinois



Encadré 2.3: Mediaspree: Projets et conflits autour de l'une des plus vastes zones d'aménagement de Berlin

Mediaspree: entreprises des médias et résidences de luxe au coeur de l'aménagement des rives de la Spree

Source: Tagesspiegel, 2008

Les projets immobiliers au sein de Mediaspree (En rouge, les projets déjà réalisés en 2012)

Immeuble à Elsenbrücke (1), MTV (2), Universal (3), Ensemble immobilier 02 (4), 02-World(4a), ensemble immobilier "Postareal" à Ostbahnhof - hotel, loisirs,entreprises créatives- (5), Parc de la Spree/East Side Gallery (6), Maison Colombus (7), forum de l'énergie (8), lofts (9), Hotel Ibis (10), Verdi (11), Docks Victoria -résidences haut standing-(12), Heeresbäckerei -lofts- (13)

***Traduction de l'affiche**: "Participe à la mobilisation citoyenne "Les rives de la Spree pour tous".*
Objectifs de la mobilisation: -Un recul de 50 mètres au minimum des nouvelles constructions par rapport à la rive
- respect de la hauteur maximale de construction berlinoise (22m)
-pas de nouveau pont routier sur la Spree
Couler Mediaspree
Jusqu'au 1er avril! Signer pour blouqer Mediaspree! Stop à la restructuration urbaine, à la hausse des loyers et aux projets immobiliers insensés! Obtenir des espaces libres! Couler Mediaspree!

"Mediaspree versenken" ("couler Mediaspree"): Une initiative citoyenne opposée au projet

Source: ms-versenken.org

Référendum du 13/08/2008 "SpreeUfer für alle"

Le 13 mai 2008, un référendum organisé par l'arrondissement de Friedrichshain-Kreuzberg donne raison aux détracteurs du vaste projet d'aménagement Mediaspree, et donne lieu à l'arrêt d'un projet de construction d'un nouveau pont routier ainsi qu'au freinage de la construction d'immeble dans la zone de Treptower Park, sur la rive gauche du fleuve. Le dédommagement aux investisseurs est estimé à plus de 160 millions d'euros, estimation que déboute l'initiative "Mediaspree versenken" en arguant que la décision du référendum est exclusivement applicable pour les réalisations futures. L'initiative existe toujours à l'heure actuelle et constitue une des instances de contestation les plus actives.

Conception-réalisation: Boichot C. 2012

1.1.2 Histoire de rayonnement

L'usage de l'expression « métropole culturelle » a permis aux historiens et géographes d'analyser le statut métropolitain des deux villes du point de vue de la création artistique et culturelle. Un détour par la généalogie de l'application de l'expression dans les cas parisiens et berlinois permet de mieux cerner la particularité des deux trajectoires métropolitaines du point de vue culturel.

1.1.2.1 Paris et Berlin : définition de deux « métropoles culturelles »

L'utilisation de l'expression « métropole culturelle » est tout d'abord elle-même ancrée dans les histoires parisiennes et berlinoises. Si l'expression est déjà utilisée de façon sporadique pour décrire la suprématie artistique d'une ville comme Salzbourg (Kerschbaumer et Amanshauser, 1988) elle apparaît dans l'historiographie des deux villes comme un concept opératoire pour décrire la cristallisation des enjeux de domination à l'heure où s'affirment les nationalismes. Paris et Berlin deviennent pour les historiens des « métropoles culturelles » (*Kulturmetropolen*) avec l'affirmation de leur domination économique et culturelle au XIXe siècle (Charle, 1998; Ziolkowski, 2002). L'expression permet à l'historien C. Charle de montrer la montée en puissance de la capitale parisienne et sa domination culturelle sur le reste du pays à partir de la fin du XIXe siècle (1998). Il propose d'ailleurs une comparaison entre les capitales française et allemande et souligne les différences de montée en puissance des deux villes, Berlin faisant figure de « parvenue » ayant acquis tardivement une position dominante dans la création culturelle, avec la croissance économique et démographique de la fin du XIXe siècle, alors que Paris serait une « héritière » dont la puissance culturelle s'appuie sur une longue tradition de domination économique et politique de la capitale française et se renforce avec la naissance d'élites intellectuelles républicaines (Charle, 1999).

Cette histoire des fondements de la domination culturelle parisienne trouve un écho dans l'ouvrage de T. Ziolkowski qui met en évidence, autour de 1810, la formation d'une esthétique berlinoise où s'affirment la représentation symbolique d'une culture allemande renouvelée et unifiée et le nationalisme croissant qui s'observe aussi dans le reste de l'Europe. À travers ce moment particulier de l'histoire de la ville, il indique les prémices de l'affirmation culturelle d'une ville qui, à cette époque, n'a pas encore rattrapé les villes européennes les plus importantes telles que Londres ou Paris. L'historien allemand K. Schüle ne reprend pas littéralement l'expression lorsqu'il évoque la « construction culturelle de la métropole française » (2003) mais la proximité sémantique comme la perspective historique adoptée autorise le rapprochement. Une autre dimension de l'expression apparaît alors, l'auteur invitant lui aussi à considérer la dimension construite de la culture métropolitaine, mais en insistant sur le rôle de la culture et des pratiques du quotidien dans cette dernière. Dans ces efforts de définition des cultures métropolitaines parisienne et berlinoise, on retrouve l'imbrication entre culture savante et culture populaire qui rappelle la polysémie du mot « culture » et la diversité des processus de sa production (chapitre 1, Grésillon, 2002).

L'expression est consacrée depuis l'ouvrage de B. Grésillon, « Berlin, Métropole culturelle » (2002), traduit également en allemand (2004), où elle devient non seulement un outil d'analyse des spécificités culturelles métropolitaines, mais où elle décrit aussi un modèle métropolitain incarné par Berlin où les fonctions culturelles définissent le statut métropolitain de la ville et assoient sa

domination. Tout l'intérêt de cette expression réside dans la prise en considération de la dimension historique de la production et du rôle de la/des culture(s) métropolitaine(s), qui n'apparaît que peu dans les analyses de géographie économique dont relève l'étude des industries culturelles.
Le rayonnement culturel de Paris et de Berlin apparaît ensuite comme le fruit à la fois du dynamisme actuel des secteurs culturels et d'une histoire politique et urbaine rapprochant parfois les deux capitales mais invitant surtout à considérer les spécificités que peut recouvrir l'acception de l'expression « métropole culturelle » dans les deux cas. Le détour par l'histoire proposé ici n'a pas pour objectif de réécrire une histoire culturelle de deux villes déjà richement développée, mais plutôt de poser quelques jalons nécessaires à la lecture de la géographie artistique actuelle à Paris et à Berlin.

1.1.2.2 Au XIXe siècle, l'affirmation de deux métropoles culturelles

Le XIXe siècle apparaît comme le moment d'affirmation des deux villes comme métropoles culturelles. Paris voit son importance culturelle pluriséculaire consolidée par le développement d'aménagements et de politiques prosélytes dans ce domaine alors que Berlin engage un tournant historique majeur et rejoint, à l'aune de ses nouvelles fonctions capitales, le rang des autres métropoles culturelles européennes comme Paris, Londres ou Vienne..
Paris s'affirme très tôt comme métropole culturelle européenne avec la fondation par exemple, dès le XIIIe siècle, d'une des premières universités européennes, la Sorbonne. L'intense vie culturelle d'une des plus grandes cours d'Europe au XVIIe et XVIIIe siècle en font plus tard la ville des Lumières. Avec la Révolution naît l'idéal de la démocratisation de la culture, et la volonté de libérer la création de l'emprise étatique, et surtout la création plastique, le théâtre étant de longue date un foyer de contestation du pouvoir en place. Dans le courant du XIXe siècle, cet idéal trouve peu à peu une partie de sa réalisation, avec la création de l'école des Beaux-Arts sous-Napoléon III par exemple, mais sans que l'ouverture de l'accès aux métiers artistiques ne remettent en cause l'hégémonie parisienne. Dans les arts plastiques, les artistes doivent se prêter au jeu des Salons et faire face à la toute puissance des critiques parisiens. Outre la présence d'institutions prestigieuses, Paris s'affirme comme l'une des centres internationaux de l'innovation artistique, qu'il s'agisse de littérature (symbolisme, Parnasse, naturalisme etc..) ou de peinture (impressionnisme, fauvisme etc..). La puissance et le rayonnement parisiens se confirment dans le courant du XIXe siècle avec le développement d'une société urbaine du spectacle qui marque fortement le paysage culturel européen en général et parisien en particulier, comme en témoignent les très nombreux théâtres et salles de spectacle qui fleurissent à cette époque dans la capitale française et confortent celle-ci dans son rôle de « mecque de l'art » (Charle, 2008) incontestée.
La centralité culturelle parisienne est renforcée par la fonction symbolique de Paris comme vitrine du pouvoir politique. La construction d'édifices culturels prestigieux comme l'*Opéra Garnier* contribue à la transformation de la ville lors des grands travaux haussmanniens, et à la volonté d'imposer l'image d'une ville riche et moderne. L'État met qui plus est en place une politique de préservation patrimoniale avec la loi de 1887 et le premier inventaire des édifices artistiques et culturels, par P. Mérimée, dont la préservation présente un « intérêt national » qui concerne tout particulièrement Paris et ses nombreux monuments et musées (Poirrier, 2000).Le rôle de l'État dans le soutien à la

culture et dans la préservation du patrimoine se dessine dès l'avènement républicain de la fin du siècle et contribue à l'assise culturelle de la capitale française.

Le XIXe siècle marque pour Berlin l'accès au rang de métropole européenne et l'affirmation d'un rayonnement culturel international. Comme le rappelle B. Grésillon, Berlin a déjà connu un âge d'or sous Frédéric II « ami de Voltaire et des arts » (2002:75), et c'est à cette époque que de grandes institutions comme l'opéra apparaissent. Mais ce sont bien les transformations politiques, urbaines et culturelles majeures du siècle industriel qui lui confèrent une place aux côtés de Paris ou de Vienne. L'université est créée en 1810 et, comme dans d'autres grandes villes d'Europe, le mouvement romantique inspire les créateurs, écrivains et intellectuels tel que les frères Humboldt, Heinrich Heine ou Hoffmann. La ville change de visage dans le courant du siècle et, de ville moyenne, devient, à l'aune du développement industriel et de la croissance démographique qui l'accompagne, la première ville d'Allemagne, avec 826000 habitants en 1871, soit plus de 5 fois plus qu'en 1800. Elle devient capitale de l'empire allemand nouvellement unifié par Bismarck en 1871. L'installation des banques après l'unification politique dont la prospérité est renforcée par les gains financiers de la guerre de 1870 font qui plus est de la ville « le premier centre financier du Reich » (Grésillon, Op. Cit. :76). Berlin connaît dans les « *Gründerjahre* », ou « temps des fondations » un boom économique sans pareil et les édiles cherchent à lui conférer une image adaptée à sa puissance économique et politique nouvelle. De grands travaux sont menés durant toute l'époque wilhelmienne: assainissement, élargissement des voies de circulation et grands boulevards, constructions aux façades richement décorées etc., dans le même courant que les opérations d'assainissement, de rationalisation et d'embellissement qui ont lieu à la même époque à Barcelone ou à Paris, à l'instigation de Cerdà et Haussman. L'activité de construction est plus forte encore à Berlin, la ville devant se doter de l'arsenal de bâtiments nécessaire à ses nouvelles fonctions de capitale.

L'essor économique entraîne un développement scientifique et culturel important qui se traduit par l'implantation de nouveaux équipements, musées et universités. C'est à la fin du XIXe siècle que naît la désormais célèbre *Museuminsel,* l'Île aux musées, avec le rassemblement de grandes collections sous la bannière nationale, dans la *Nationalgalerie* , le *Bode Museum* et le *Pergamom Museum*. La politique muséale permet à l'État de hisser la jeune capitale allemande au rang d'une ville au patrimoine très important comme Vienne ou Paris (Charle, 1999; Gaehtgens, 1992). Les arts vivants bénéficient quant à eux de la fondation du *Philharmonique* (1882) et du *Deutsches Theater,* théâtre national allemand en 1883 qui institutionnalisent musique et théâtre, deux branches artistiques déjà particulièrement dynamiques à Berlin (Grésillon, Op. Cit.). Au tournant du siècle, Berlin fait figure comme Paris de ville artistique innovante et internationale. Les courants expressionniste et sécessionniste s'y épanouissent mais, comme l'écrit B. Grésillon,

> « il manque encore à la capitale allemande [au début du XXe siècle], notamment pour faire jeu égal avec Paris, les instruments de traitement de l'innovation artistique: mécènes, marchands, salons (on dirait aujourd'hui « festivals »), et surtout marché de l'art » (Op. Cit.:85).

1.1.2.3 Au XXe siècle, grandeurs et décadence

Paris, déjà solidement installée dans son rôle de métropole culturelle, et Berlin, qui a conquis son rang au XIXe siècle voient leurs trajectoires diverger fortement avec les bouleversements du XXe siècle. Le début du siècle, la « Belle Époque », fait plutôt de Paris et de Berlin des sœurs rivalisant de dynamisme dans la création artistique. Les transformations esthétiques amorcées à la fin du XIXe siècle prennent toute leur ampleur et les mouvements contestant les normes établies une force sans précédant: cubisme, expressionisme etc. Les deux villes concentrent des figures littéraires et artistiques majeures et internationales: Braque, Picasso, Brancusi et les courants surréalistes puis Dadaïste à Paris (le mouvement Dada est né à Zürich mais connaît une très forte résonance à Paris et s'y implante très tôt); Trakl, Kokoschka, Rilke, le mouvement « die Brücke » (né à Dresde en 1905 mais dont les membres s'installent bientôt à Berlin) à Berlin pour ne citer que quelques exemples emblématiques.

L'activité artistique s'intensifie encore après le traumatisme de la Grande Guerre, et les nouvelles formes d'expression artistique particulièrement développées à Paris et à Berlin favorisent l'émergence d'un grand nombre d'œuvres critiques exprimant doute et violence, comme les œuvres d'Otto Dix. Les années 1920 marquent un moment d'intense dynamisme pour les deux villes, et de développement de formes d'art ayant pris acte des transformations techniques et sociétales.

Paris s'affirme dans les arts et les lettres à Montparnasse et Montmartre. Des artistes comme Picasso, Cocteau, Soutine ou Chagall se retrouvent à la *Closerie des Lilas*, au *Dôme* ou à la *Coupole*, au *Bateau Lavoir* ou au *Moulin de la Galette*. Son ouverture internationale et ses liens avec les États-Unis permettent le développement de nouvelles formes de musique, de danse, d'écriture, du Charleston aux écrits des figures de la « Lost Generation ». Paris conserve ainsi son rôle de catalyseur de la reconnaissance sociale, intellectuelle et artistique dans les années 1920 et s'impose comme une capitale internationale au pouvoir d'attraction fort sur les artistes occidentaux, sur les américains en premier lieu, alors que Berlin attire davantage d'abord les artistes d'autres Länder, ce qui s'explique par son statut très récent de capitale, et les artistes d'Europe médiane (Charle, 1999).

Berlin passe, au début du XXe siècle, de capitale nationale à ville internationalement reconnue du point de vue culturel. Elle s'affirme comme ville de création avant-gardiste sous la République de Weimar, notamment dans le domaine du théâtre. Berlin compte de nombreux théâtres dont plusieurs institutions comme la *Volksbühne* ou le *deutsches Theater* où se développe des formes théâtrales nouvelles, marquées par la critique sociale et politique grâce à des figures telles que Piscator ou Brecht. Les plasticiens entendent également jouer un rôle: des groupes comme « die Brücke » ont une influence majeure à Berlin, et des artistes comme Georg Grosz ou Ludwig Kirchner acquièrent une renommée internationale. C'est peut-être dans le domaine de la musique que Berlin assoit de la façon la plus stable sa renommée culturelle internationale, avec trois opéras et les faveurs des premiers programmes étatiques pour la culture, des compositeurs novateurs et éclectiques comme Kurt Weil ou Schönberg y développent leur art (Grésillon, Op. Cit.:89-90).

Enfin, à Paris comme à Berlin de nouvelles formes culturelles nées de l'ouverture de ce type de consommation à un public plus vaste et moins lettré gagnent en notoriété. Les années 1920 sont celles du développement du cinéma et de la comédie musicale, pour les deux formes les plus internationalisées de la culture dite populaire qui se généralisent à ce moment là. Berlin joue un rôle

particulier dans la production cinématographique. Elle est en effet comme la qualifie B. Grésillon « la capitale mondiale incontestée du cinéma » (Grésillon, Op. Cit.:91) avec les productions de l'*UFA-Palast* et des studios de Babelsberg aussi renommées que *Metropolis* ou l'*Ange Bleu*. Le krach boursier sonne le glas des années folles dans les deux pays et une divergence de trajectoire très marquée jusqu'à l'heure actuelle.

Paris est comme toutes les villes européennes, marquée par un repli dans le courant des années 1930 et tout au long de la seconde guerre mondiale. Ces années tiennent davantage de la diffusion de la culture populaire que de l'effervescence créative des années folles. Elles marquent le début, sous le « Front Populaire », d'une « prise en compte » de la culture par l'état (et non pas encore d'une « prise en charge ») qui cherche à mettre en place une éducation culturelle (Poirrier, 2000). C'est finalement une tentative avortée et les prérogatives d'éducation culturelle restent l'apanage des associations de sport et de jeunesse dont le nombre a augmenté de façon exponentielle depuis la Troisième République. Après l'effort du Front Populaire d'ouvrir l'horizon culturel des français, la France n'échappe pas à un repli nationaliste sur elle-même qui atteint son paroxysme avec la politique culturelle du régime de Vichy. Paris pâtit particulièrement de la méfiance étatique et de la censure. La « Révolution Nationale » favorise le régionalisme et la période est celle du début des politiques de décentralisation qui marquent l'après-guerre, notamment par le biais du théâtre et de sa diffusion en région.

À partir de 1946 se dessine une politique culturelle à la française, qui évoluera jusqu'à l'heure actuelle mais garde deux caractéristiques majeures: elle ne cesse de chercher à compenser le déséquilibre entre Paris et la Province et a pour but de préserver ce que l'on continue à appeler l'exception culturelle française dans une expression emprunte de nationalisme culturel. L'État, et Paris en tant que siège des institutions, disposent de prérogatives majeures dans le domaine culturel. Les préoccupations évoluent cependant et le rôle des collectivités locales s'en trouve renforcé avec la mise en place d'un premier Ministère de la Culture dirigé par Malraux en 1959[61]tourné vers l'accès de tous à la culture. Cela donne lieu par exemple à la construction de plusieurs Maisons de la Culture dans des villes comme Grenoble ou Saint-Étienne, jusqu'à un désengagement étatique au profit des collectivités territoriales, en passant par la généralisation dans les années 1970 du 1% artistique. L'évolution des politiques culturelles accompagne l'évolution du paysage culturel au cours du siècle et cherche à en corriger les déséquilibres. On a déjà évoqué une massification de la culture et le développement des industries culturelles, qui se renforce avec l'accès généralisé aux technologies, la diffusion du cinéma et des musiques populaires durant tout le XXe siècle. L'augmentation de la consommation culturelle ne s'accompagne pas pour autant d'une réduction de l'écart de formation visible dans les types de consommation et l'accès aux grandes œuvres reste l'apanage des classes sociales les plus aisées (Bourdieu, 1979; Bourdieu et Darbel, 1969).

Le paysage culturel français apparaît comme très différencié selon les secteurs. Les spécialisations sont ainsi moins marquées et la répartition des équipements plus homogène lorsqu'on s'intéresse aux équipements culturels généralistes comme les bibliothèques. En revanche la spécialisation parisienne est très importante dans les secteurs plus élitistes comme l'opéra ou l'art contemporain (Lucchini,

61 Pour des compléments concernant l'histoire des politiques culturelles françaises voir M.Fumaroli (1999) et P. Poirrier (2000) et dans une veine critique à visée éducative, le film « IncultureS » de F.Lepage (2006)

2002). Entre institutionnalisation et critique fervente, Paris cristallise de nombreux enjeux culturels et artistiques. La ville reste un centre de création majeur tout au long du XXe siècle et fait partie des foyers européens de la transition de l'art moderne vers l'art contemporain, abritant par exemple l'École de Paris qui, de l'entre-deux guerres aux années 1950, joue un rôle critique important dans l'évolution de la production picturale de la fin du siècle. À partir des années 1960, Paris fait toujours figure de métropole culturelle majeure mais les transformations des règles de l'art avec l'avènement de l'art contemporain la place dans une position de concurrence accrue avec d'autres métropoles comme Londres ou Vienne, et surtout avec les métropoles américaines qui ont joué un rôle prépondérant dans le tournant des arts plastiques vers l'art contemporain (Millet, 2006). La force du marché parisien et une politique culturelle soutenant la création – même si les tendances au désengagement sont de plus en plus importantes – contribuent au maintien de la capitale française comme centre de création et de diffusion innovant à l'échelle internationale. La trajectoire culturelle de la métropole parisienne est finalement relativement constante, et sa puissance très peu remise en cause au cours de l'histoire récente de Paris comme centre artistique français et international.

La trajectoire berlinoise est au contraire traversée de ruptures d'une rare violence dans l'histoire urbaine des villes européennes, qui marquent profondément sa trajectoire culturelle. Berlin subit de plein fouet les conséquences politiques de la crise économique des années 1930. Le régime nazi en fait la capitale d'un Ordre Nouveau ce qui se traduit du point de vue culturel par une destruction massive des structures et réseaux existants et par la promotion d'une culture normalisée et aseptisée de la grande Allemagne ou « Germania ». B. Grésillon résume ainsi cette phase obscure de l'histoire culturelle berlinoise:

> « Le pouvoir nazi, sur le plan culturel, s'est bien davantage attaché à détruire ce qui existait qu'à construire vraiment du neuf.[...] Vue sous cet angle, sa contribution à un projet culturel métropolitain fut quasiment ou plutôt entièrement négative. » (Op. cit.: 102)

A la fin de la guerre, la ville exsangue est séparée en quatre secteurs par les alliés. Berlin ne fait désormais plus figure de métropole mais de ville sous tutelle. Cette tutelle passe par un contrôle et un prosélytisme culturel de la part des alliés. Un accord est nécessaire pour toute nouvelle diffusion artistique et chacun cherche à diffuser sa culture à travers la littérature, le cinéma, le théâtre. Les années 1950 marquent une dynamique de reconstruction dans tous les domaines et notamment culturel, avec la réouverture d'équipements prestigieux: théâtres, opéras, cabarets ainsi qu'une université des Beaux-Arts. Notons, toujours avec B. Grésillon, que la plupart de ces équipements se trouvent dans la partie Est de la ville, dans le quartier de Mitte, qu'il s'agisse du *Berliner Ensemble*, du *Komische Oper,* de la *Volksbühne* ou des musées de l'Île aux musées. La rivalité entre Berlin-Est et Berlin-Ouest s'exprime de façon très nette dans la concurrence culturelle. Elle atteint son paroxysme dans les années 1960 et la construction du Mur en 1961 en est le symbole le plus marquant. Les liens entre les deux parties de Berlin sont rompus et Berlin-Ouest encerclée, dépend plus que jamais de l'ouverture internationale. Les deux villes ont fonction de vitrine : de la République Démocratique Allemande (RDA) pour l'une, de la République Fédérale Allemande (RFA) pour l'autre ce qui motive un effort de valorisation symbolique important. Berlin-Ouest se dote des institutions qui lui font défaut: le *Deutsche Oper* est inauguré en 1961, la *Freie Volksbühne* (nouvelle scène populaire libre, pendant de la *Volksbühne* à l'Ouest), en 1963, tout comme la prestigieuse philharmonie qui forme quelques

années plus tard avec l'édification de la *Neue Nationalgalerie* (Nouvelle galerie nationale, pendant de la *Nationalgalerie* située sur l'Île aux Musées, à l'Est) puis de la Bibliothèque Nationale le *Kulturforum*, un nouveau centre culturel pour Berlin-Ouest. D'une ville bipartite, on observe une scission de plus en plus importante vers deux villes distinctes et le dédoublement des institutions culturelles participe de cette dynamique. La culture officielle revêt un enjeu majeur pour les autorités de la RDA, Berlin devant représenter par son statut de capitale le dynamisme d'un art soviétique réaliste promu par les autorités de l'état et de Moscou. A Berlin-Ouest, il s'agit d'imposer à grand renfort de subventions nationales et internationales la culture libérale des pays capitalistes occidentaux. Les deux parties de la ville, sont également le théâtre d'une activité critique très active en réaction à l'imposition – par des moyens plus ou moins doux – d'une culture officielle et du fait de son statut particulier de « ville-front » (Grésillon, Op. Cit.: 108). Berlin-Ouest est le théâtre de revendications très virulentes de la part d'une population jeune et très critique où les jeunes gens venus de RDA et ceux qui ont rejoint Berlin pour fuir le service militaire, du fait du statut de ville démilitarisée de la ville, se joignent aux étudiants dans la contestation de mai 1968, dans celle ensuite de la politique extérieure américaine et de la guerre du Vietnam. Cette atmosphère de contestation sociale s'accompagne du développement de formes culturelles alternatives, des troupes de théâtre itinérantes à la recherche plastique de formes d'expressions artistiques renouvelées et politisées dans la lignée des actionnistes viennois.

A Berlin-Est le mouvement de contestation du régime s'exprime de façon certes plus discrète mais non moins virulente et les artistes et intellectuels y apparaissent aux premières lignes. Cette contestation s'exprime de manière intense dans les cafés, galeries indépendantes et autres lieux autogérés de Prenzlauer Berg, malgré une répression de plus en plus intense, qui sans être nécessairement violente s'applique, après de minutieux renseignements, à semer le trouble au cœur des scènes contestataires. La particularité du statut de Berlin de la fin de la guerre à la chute du Mur en 1989 a instigué de forts mouvements de contestation qui ont marqué le paysage culturel. La territorialisation de ces mouvements est, dans le cours de ces années, d'autant plus marqué que ceux-ci s'appuient sur des réseaux sociaux où la proximité jouent un rôle déterminant, ce que résume B. Grésillon lorsqu'il écrit:

> « Le décor urbain est partie prenante de la contre-culture urbaine, il l'autorise et la privilégie. [...] La liberté d'expression, aussi limitée soit-elle, passe d'abord par la lutte pour l'acquisition d'un terrain d'expression, aussi petit soit-il » (Op. Cit.: 124).

La profonde transformation esthétique qui marque les débuts de l'art contemporain a été, à Berlin plus qu'ailleurs marquée du sceau de la rupture ; les mouvements de contestation sociale et politique prenant dans le contexte urbain particulier un sens plus incarné. Les formes d'autogestion qui se développent en Europe et aux États-Unis connaissent un grand succès des deux côtés du mur et la liberté d'expression de l'Ouest facilite l'émergence de formes d'organisation nouvelles comme les *Produzentengalerien*[62], dont la première, *Großgorschen 35* est installée à Schöneberg de 1964 à 1968 (Ohff, 1985).

Les années 1980 marquent l'essoufflement progressif des mouvements contestataires à l'Est comme à l'Ouest, du fait de la division de l'opposition du côté de la RDA, et de l'isolement côté RFA. La chute du mur le 9 novembre 1989 donne un nouveau souffle à la ville, qui retrouve en 1991 le statut de capitale politique de l'Allemagne. Le dynamisme culturel des années 1990 est autant le fait d'une

62 Littéralement : « galerie de producteurs », l'expression désigne les galeries auto-gérées par les artistes.

volonté politique de reconquête symbolique de la position de métropole culturelle internationale que du dynamisme des scènes locales ancrées dans les divers *Kieze*[63] (Grésillon, Op. Cit. : 204-222) Après 1989, la réouverture ainsi que l'atmosphère particulière d'une ville symbole de la réunification allemande et de la fin du rideau de fer, retrouve petit à petit son rôle de « ville-pont » (Grésillon, Op. Cit.: 76), cette fois entre deux histoires, soviétique et libérale. Berlin attire un très grand nombre d'étrangers et parmi eux de nombreux artistes qui viennent nourrir l'effervescence festive et créatrice d'une ville à nouveau libre. Cette atmosphère participe très largement à la légende berlinoise qui perdure actuellement, même si vingt ans après, les coûts de la réunification s'avèrent très lourds et que l'enjeu réside aujourd'hui dans une transition réussie entre le temps de l'exception et celui du régulier et la mise en place d'une dynamique fonctionnant sur le temps long. Dans le domaine des arts plastiques Berlin apparaît aujourd'hui comme l'une des villes européennes les plus attractives pour les artistes, restant semble-t-il, dix ans après que B. Grésillon a écrit son essai, une métropole culturelle de création par rapport à Paris, qui apparaît comme une ville de consécration artistique (Op. Cit.:308).

La mise en regard – très résumée – des histoires culturelles parisienne et berlinoise montre que leur statut de métropoles culturelles résulte de trajectoires historiques distinctes qui portent les deux villes, pour des raisons différentes, au pinacle des villes artistiques du début du XXIe siècle. Un dernier élément de contexte permet de comprendre l'organisation actuelle du secteur culturel et la place qu'occupent les arts plastiques et la création contemporaine.

1.2 Le financement de la culture à Paris et à Berlin

Le financement du secteur culturel dépend de nombreux acteurs, privés, associatifs et publics, mais il est très souvent abordé sous l'angle des politiques culturelles. La particularité des biens culturels suppose en effet une organisation économique de ce secteur qui laisse une place importante aux pouvoirs publics. Pour autant, ces derniers ne représentent pas la seule source de financement et l'on peut mettre en avant trois origines majeures : le secteur public, le secteur privé à but lucratif et le tiers secteur. Ces trois sphères seront abordées tour à tour, en gardant à l'esprit qu'elles ne sont pas hermétiques les unes aux autres.

1.2.1 Les financements publics de la culture

La participation des organismes publics au financement de la culture joue tout d'abord un rôle important dans un secteur où la rentabilité économique n'est pas nécessairement de mise et où l'allocation de valeur symbolique ne s'accompagne pas toujours de bénéfices, comme c'est le cas du patrimoine architectural et muséal par exemple. La répartition des dépenses publiques pour la culture diffère en France et en Allemagne, ce qui résulte principalement des différences d'organisation politique entre les deux pays. Comparer les paysages culturels parisiens et berlinois invite ainsi à prêter attention aux différences existant entre une organisation relevant d'un système fédéral et octroyant l'essentiel des compétences en la matière à l'entité politique berlinoise, et une organisation centralisée, où les compétences se divisent entre un État omniprésent, une région parmi les plus

63 Le mot *Kiez* désignait à l'origine les faubourgs de pêcheurs slaves installés à proximité des villes allemandes et dérive probablement du mot slave « Chyza » désignant des abris. Il se retrouve de ce fait principalement à l'Est de l'Elbe.

puissantes du pays du point de vue économique, le département et la Ville de Paris (tableau 2.2). Les objectifs de la poursuite de politiques culturelles publiques apparaissent pourtant similaires dans leurs grands traits : elles visent toutes deux à corriger les déséquilibres dus à une moindre marchandisation du secteur culturel, à la préservation et à la valorisation du patrimoine existant et à l'encouragement de la production. Cependant, on peut observer quelques différences fondamentales.

Les dépenses publiques en matière de culture sont réparties en Allemagne entre l'État, le *Bund*, qui prend en charge les dépenses d'intérêt national (12,6% du total des dépenses culturelles publiques en 2007[64],voir tableau 2.2), les *Länder* et les communes et associations de droit public comme les syndicats intercommunaux (*Zweckverbände*), à même proportion, 44,4% chacun en 2007, mais qui traduit dans les faits un recul du budget communal et une hausse de celui des Länder d'un peu plus de 5 points entre 2006 et 2007. Le *Land* de Berlin fait partie des *Länder* allemands octroyant les budgets les plus importants au financement de la culture (155 euros par an et par habitant), ce qui représente la part du PIB la plus importante d'Allemagne, mais il arrive derrière Hambourg (192 euros par an et par habitant) et la Saxe (171 euros par an et par habitant), exception faite du budget alloué à la formation artistique où la Ville-État arrive en tête. Cette répartition des compétences est le fruit d'une redistribution post-réunification dans les *Länder* de l'ex-RDA, dont l'ancien Berlin-Est fait partie. Le système fédéraliste adopté par la RFA en matière de politique culturelle s'est en effet progressivement imposé à l'ensemble de l'Allemagne. Le *Land* de Berlin a été le laboratoire de cette réunification et les réorganisations administratives à partir de 1992 ont permis progressivement l'harmonisation de la politique culturelles au profit d'un système fédéraliste (Grésillon, 2002; Laborier, 1996).

Les découpages administratifs sont sensiblement les mêmes en France et la décentralisation tend à accorder davantage de prérogatives aux communes et aux collectivités territoriales même si celles de l'Etat central restent importantes. Le budget du Ministère de la Culture, qui comprend à la fois les services centralisés comme la gestion du patrimoine national et les services d'État déconcentrés, à l'instar des Directions Régionales des Affaires Culturelles (DRAC), représentent en 2006 près d'un tiers des dépenses publiques totales, soit trois fois plus qu'en Allemagne. Les dépenses des communes de plus de 10000 habitants et celles des Établissements Publics de Coopération Intercommunale (EPCI) représentent quant à elles, comme en Allemagne, la participation publique la plus importante, couvrant 52% du total, les dépenses départementales représentant un peu plus d'un dixième et celles des régions moitié moins.

64 Source: Destatis, 2011, *Kulturfinanzbericht 2010*

Tableau 3.2: Financement public de la culture en France et en Allemagne

France (2006)[65]	Total (en millions d'Euros)	Total (en %)	Allemagne (2007)	Total (en millions d'Euros)	Total (en %)
État (dont DRAC)	2946,8	29,5	**Bund**	1065,8	12,6
Régions	555,6	5,6	**Länder**	3633,8	44,4
Départements	1292,21	12,9			
Communes de plus de 10000 habitants	4357	43,6	**Communes/ Communautés de communes**	3759,9	43
EPCI	842	8,4			
Total	9993,6	100	**Total**	8459,5	100

Sources : Source: DEPS, 2011, Destatis, 2011

La présence de l'État dans le domaine culturel est particulièrement importante en Île-de-France, qui concentrent 11% des musées nationaux, 4 des 5 théâtres nationaux[66], un Fond Régional d'Art Contemporain (FRAC), *Le Plateau,* et les services de l'administration centrale du Ministère de la Culture comme la Délégation aux Arts Plastiques (DAP), le Centre National des Arts Plastiques (CNAP), qui gère le Fond National d'Art contemporain[67] ou encore le Département des Études, de la Prospective et des Statistiques (DEPS). Paris centralise aussi d'autres organismes dont dépend le secteur des arts visuels comme la Maison des Artistes, siège du régime de sécurité sociale des artistes plasticiens. L'importance du rôle joué par le pouvoir central constitue la différence la plus importante entre les cas parisien et berlinois. Berlin est une Ville-État dont la plus grande part du budget culturel est administrée, depuis la réunification, par le Sénat du Land de Berlin, principal interlocuteur en terme de politique culturelle (Grésillon, 2002). Plusieurs infrastructures dépendent toutefois des aides d'État à l'instar du *Staatsoper.* Les *Kulturämte* (services culturels) des différents *Bezirke* ont également des prérogatives en matières de politique culturelle, peuvent définir des priorités et font figure d'interlocuteurs privilégiés à cet échelon mais ils disposent de peu de moyens de financement directs en comparaison avec ceux du Sénat.

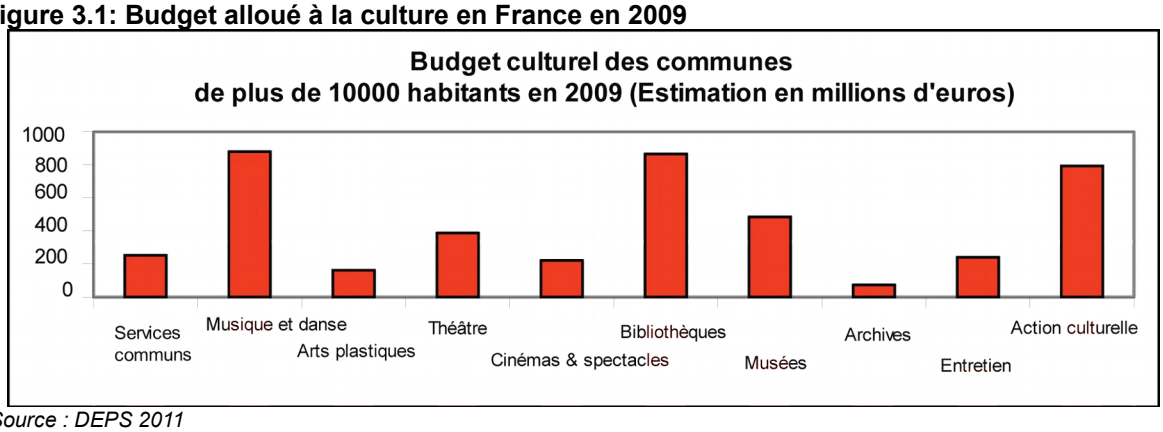
La répartition des subventions communales à la culture (figures 3.1 et 3.2) montre que les arts plastiques reçoivent moins de subventions directes que le spectacle vivant[68]. Ce constat est à relativiser dans la mesure où ni la commune ni le Land ne sont les seuls bailleurs publics. De plus, certaines aides peuvent être comprises dans le soutien aux expositions et aux musées, à l'administration, aux écoles d'arts et aux autres subventions.

Paris et Berlin font toutefois partie de deux états où les prérogatives en matière culturelle s'étendent désormais au soutien à la création, dans une logique de « révolutionnarisme culturel », selon le terme de J.C Passeron utilisé pour désigner une des fins de l'action culturelle (Passeron, 1991: 294), celle

65 Les chiffres sont ceux de 2006, année pour laquelle les estimations des dépenses communales sont les plus récentes.
66 Source : (Lacroix, 2009)
67 Le Fond National d'Art Contemporain est une collection d'œuvres contemporaine appartenant à l'État et gérée par lui. Il diffère des Fonds Régionaux d'Art Contemporain par son envergure nationale.
68 Les parts de budget par poste sont comparables dans les cas français et allemands. Les ordres de grandeur des budgets présentés varient eux du simple au triple notamment en raison de l'intégration dans le cas français des frais fixes de fonctionnement des établissements. On a toutefois choisi de faire figurer les montants en euros qui montrent les ordres de grandeurs dans lesquels s'inscrivent les budgets communaux alloués à la culture.

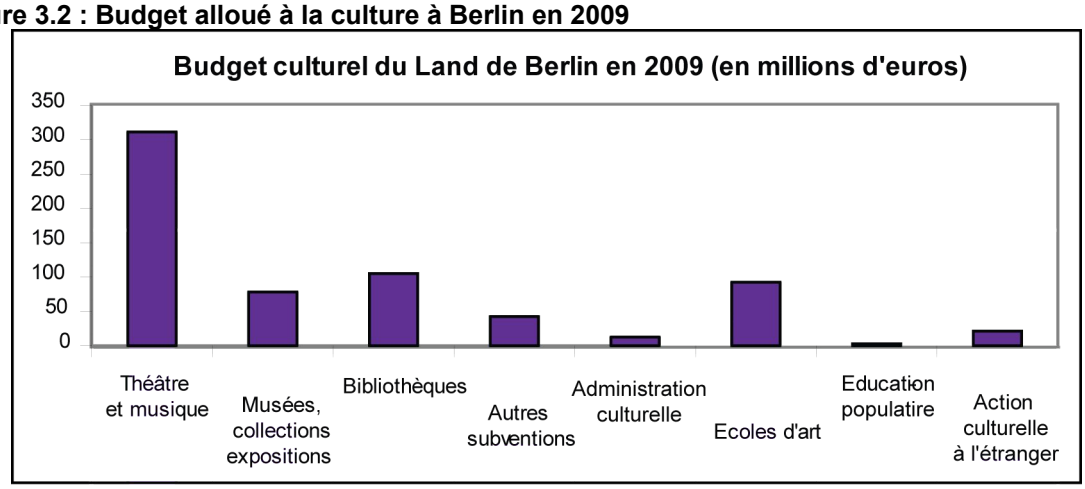
d'agir directement sur la création artistique. En France, même si les subventions restent moins importantes que dans le spectacle vivant, le soutien à la création et la relance du marché de l'art contemporain dépend largement de l'aide publique, selon le modèle partagé par de nombreux pays d' « État-providence culturel » mis en place à partir des années 1980 (Schnapper, 1996). Le montant des crédits consacrés aux arts plastiques a ainsi presque triplé entre 1981 et 1983 (Moulin, 2009a). L'exemple du soutien à la formation professionnelle des artistes illustre ce rôle des États dans le soutien à la création. Si l'on considère ainsi les budgets de la DRAC Île-de-France, qui dépend du Ministère de la Culture, et celui de la ville de Berlin, on remarque qu'un soutien important est accordé à la formation artistique supérieure à Paris (il atteint 5,5 millions d'euros en 2009) comme à Berlin, qui comptent toutes deux les écoles d'art les plus importantes de France et d'Allemagne comme l'*École Nationale Supérieure des Beaux Arts* ou l'*école nationale supérieure Louis Lumière* à Paris, l'école supérieure d'art *Weissensee* ou l'*Universität der Künste* (Udk, Université des arts) à Berlin.

Figure 3.1: Budget alloué à la culture en France en 2009



Source : DEPS 2011

Figure 3.2 : Budget alloué à la culture à Berlin en 2009



Source : Senatsverwaltung für Kulturangelegenheiten 2011

Le financement public de la culture en particulier représente un enjeu économique propre au secteur culturel mais aussi un enjeu de développement pour les villes, dans la mesure où il contribue à leur rayonnement et leur attractivité (chapitre 1). Cela se traduit dans la définition des enjeux des politiques culturelles que l'on peut résumer à deux grandes tendances à Paris comme à Berlin: la première est celle d'une protection et d'un encouragement de la création locale comme enjeu

identitaire fort, la seconde, plus récente, qui considère les activités culturelles comme un moyen de s'affirmer comme une ville créative. La première tendance se traduit dans les politiques culturelles françaises par l'idée d'une « exception culturelle » qu'il faut valoriser et protéger (Benhamou, 2004). À Berlin, la mise en œuvre actuelle de politiques favorables à l'installation et au maintient des activités culturelles traduit davantage une volonté d'utiliser l'attractivité culturelle de la ville qu'un prosélytisme à la française. La culture fait aujourd'hui partie des chevaux de bataille des politiques du Land et de la municipalité, aidés par l'État fédéral, mais manque d'autant plus de moyens que les situations de crises économiques sont récurrentes et que celle de 2008 a creusé un déficit municipal déjà colossal.

Seconde tendance: Paris et Berlin ne dérogent pas à la règle d'une collusion toujours plus importante entre les intérêts économiques et politiques dans le secteur culturel. La politique berlinoise en la matière met particulièrement bien en évidence les enjeux et les espoirs que peut porter le secteur culturel, dont les édiles font la promotion de façon intensive depuis 2005, date du premier rapport du Sénat concernant l'économie culturelle (*Kulturwirtschaft in Berlin. Entwicklung und Potenziale*, 2005). Les enjeux d'image et d'internationalisation y apparaissent centraux, comme le montre cet extrait du rapport de 2008 concernant l'économie culturelle:

> « La position de Berlin se laisse résumer ainsi:
>
> – Berlin recherche l'échange avec d'autres métropoles et coopère de façon particulièrement intensive avec le réseau de ses villes partenaires
>
> – Berlin fait partie de l'espace baltique, considéré comme spécialement dynamique et participe à nombre de projets européens
>
> – Berlin utilise sa réputation de ville créative et de métropole culturelle dans l'image économique qu'elle présente à l'étranger[69] » (*Kulturwirtschaft in Berlin. Entwicklungen und Potenziale*, 2008)

Cet extrait montre bien les enjeux politiques de la valorisation de l'économie culturelle et traduit une volonté d'affirmer une image économique positive de la ville à l'échelle internationale via le développement de ce secteur.

Les enjeux des politiques culturelles rejoignent aussi, dans le cas parisien, ceux de l'économie créative. Les discours politiques montrent la volonté de favoriser le développement des industries culturelles, mais aussi celle de faire de la ville un environnement attractif pour les créateurs, en maîtrisant notamment les prix de l'immobilier (Voir : *Paris à l'horizon 2030 : Ville musée ou Métropole créative ?*, 2010)

L'importance de la compétition internationale dans les secteurs de l'innovation et de la créativité enjoint enfin les villes à mettre en place des politiques de soutien et de développement des activités de création qui donne lieu à une stratégie à l'échelle européenne. Le soutien aux industries culturelles et créatives figure à l'agenda 2010 du Livre Vert *Libérer le potentiel des industries culturelles et créatives*.

Le financement public de la culture se fait à plusieurs échelles. Il représente un enjeu d'existence et de développement des structures et des acteurs culturels eux-mêmes, et parmi eux, des acteurs du

69 « Die Position Berlins lässt sich wie folgt zusammenfassen:
– Berlin sucht den Austausch mit anderen Metropolen und arbeitet insbesondere im Netz seiner Partnerstädte intensiv zusammen.
– Berlin ist Teil des als besonders dynamisch eingeschätzten Ostseeraums und beteiligt sich an europäischen Projekten.
– Berlin nutzt seinen Ruf als kreative Stadt und Kulturmetropole für Wirtschaftspräsentationen im Ausland. »

monde de l'art contemporain. Il est également porteur d'enjeux politiques à différentes échelles, la culture apparaissant pour des métropoles comme Paris ou Berlin comme un facteur d'attractivité de la ville. Le soutien au secteur culturel passe aussi par le soutien aux acteurs privés qui jouent un rôle prépondérant dans l'économie de ce dernier.

1.2.2 Les financements privés de la culture

La culture, et notamment les arts plastiques, dépendent ensuite largement des fonds privés. Les pouvoirs publics ne sont en effet pas les premiers bailleurs du secteur culturel, mais la consommation des ménages, les entreprises et le mécénat privés jouent un rôle majeur dans ce dernier (Lucchini, 2002) même s'il est compliqué d'en présenter les chiffres pour une Région ou un Land comme l'Île-de-France ou le Land de Berlin. La consommation des ménages reste ainsi de loin la source de financement principale du secteur culturel. En 2009 les français ont dépensé 98,9 milliards d'euros pour les loisirs et la culture, soit près de 7% de leur budget, l'agglomération parisienne arrivant en tête, avec une dépense moyenne de 111 euros annuels par ménage pour une moyenne nationale de 46,8 euros[70]. L'activité des entreprises culturelles privées génère elle aussi une part importante du budget culturel. Pour exemple, la publicité a rapporté 8,1 milliards d'euros en 2009 aux grands médias. Le mécénat culturel d'entreprise, davantage développé en France que dans d'autres pays occidentaux, encouragé par l'État, représente également une source de financement importante (380 millions d'euros en 2010[71]) quoiqu'en baisse depuis depuis 2010, dépassé désormais par le mécénat social et sportif. L'office statistique allemand estime pour sa part que pour un budget total destiné aux infrastructures culturelles de 5,2 milliards d'euros en 2007, les financements privés couvraient 20% du budget de la culture, soit plus d'un milliard d'euros, ces chiffres ne prenant pas en compte les industries culturelles telles que le cinéma ou la musique où les sources de financements sont principalement privées. Parmi les sources privées, le marché de l'art international joue un rôle primordial dans le financements des arts plastiques, secteur dont la particularité est de lier étroitement régulation par le marché et par les politiques publiques (Moulin, 2009b). Il est difficile d'évaluer les ressources provenant du marché dans la mesure où celui-ci regroupe ce qu'on définit comme le marché primaire, « celui à la source duquel se trouve l'artiste » (Moulin, Op. Cit. : 35), le marché secondaire, celui des reventes et qui peut concerner des œuvres de différentes époques. Les ventes d'art contemporain ne représentent ainsi en France que 10% du total des ventes publiques d'art[72]. Le volume d'affaires des ventes d'œuvres d'art contemporaines est évalué par *Artprice* à 954 millions de dollars en 2010, contre 1,35 millions en 2008, et montre une reprise spectaculaire des ventes après la crise économique de 2008. Ces gains rétribuent un système international d'artistes, d'entrepreneurs et d'intermédiaires mais ils ne profitent pas à l'ensemble des acteurs de la création plastique. Le financement de la création requiert, lorsque celle-ci n'est pas ou peu intégrée au marché et ne bénéficie pas de subventions, d'autres formes de ressources.

1.2.3 Les ressources du tiers secteur

Les ressources du tiers secteur[73] constituent une dernière source de financement du secteur culturel,

70 Source: INSEE, 2011, DEPS, 2011 *Chiffres clés de la Culture 2010*
71 Source: Répertoire du mécénat d'entreprise 2011
72 Source : Artprice, 2010
73 « Selon la vision anglo-saxonne, le tiers secteur constitué d'organismes sans but lucratif, est voué à pallier les défaillances

particulièrement difficile à évaluer dans la mesure où ces ressources ne correspondent pas toujours à des échanges monétaires et où elles sont souvent associées aux ressources privées et publiques que l'on vient de décrire. La combinaison des ressources est en effet une stratégie très courante dans un secteur où le financement pose un problème de rentabilité (Benhamou, 1996). Le financement de nombreuses organisations culturelles provient ainsi, dans les arts visuels comme dans les arts vivants, de l'association de différentes ressources, celles des aides et des subventions, celles des échanges marchands et celles des ressources non lucratives que représentent par exemple le bénévolat ou le principe associatif. La multiplication des initiatives émanant de la société civile pour assurer l'existence des structures culturelles retient par ailleurs l'attention. On serait ainsi entré selon les mots de P. Foulquié (directeur de la Friche de la Belle de Mai à Marseille), repris par A. Lipietz :

> « dans la " *troisième période de la politique culturelle* ", où la société civile (les citoyens, les producteurs artistiques) s'organise comme émettrice et consommatrice collective d'œuvres et d'activités culturelles. » (1999:18).

Il existe peu de sources permettant d'appréhender l'importance de ces initiatives à Paris ou à Berlin et il faut, pour saisir au moins un ordre de grandeur, croiser les sources émanant des acteurs eux-mêmes[74]. L'*Arbeitsgemeinschaft Deutscher Kunstvereine* (ADKV, « Communauté des associations artistiques allemandes ») recense quant à elle les associations allemandes et vise à mutualiser les ressources et à permettre l'implication des citoyens. Elle compte 270 structures et 120000 membres individuels en Allemagne, dont 8 associations berlinoises. En France, la Fédération des Réseaux et Associations d'Artistes Plasticiens (FRAAP), qui compte 169 structures membres en 2006[75], montre dans le rapport publié cette année-là que l'Île-de-France compte à elle seule 40% des adhérents, et qu'un quart est basé à Paris même. Le rapport présente aussi la pluralité des sources de financement, 23% seulement provenant des ressources propres, le reste provenant des collectivités territoriales ou des aides à l'emploi. Les répondants à l'enquête déclarent un budget total de 3,1 millions d'euros, bien loin derrière les budgets publics observés précédemment, même si ce chiffre ne concerne que 95 structures. Les ressources auxquelles il est possible d'avoir accès donnent finalement peu de renseignements concernant le volume budgétaire des organisations à but non lucratif, mais le développement de centres de ressources comme le Centre National d'Appui et de Ressource pour la culture (CNAR) en France, l'ADKV, des réseaux et centres de ressources comme le réseau *Tram Île-de-France* ou *Aponia*, pour Paris, la *Bundesverband Bildender KünstlerInnen* (« Syndicat des artistes plasticiens », BBK) ou la *Verein Berliner Künstler* (« Association des Artistes Berlinois », VBK) pour Berlin, illustrent l'importance de ces formes d'organisation, qui se développent d'autant plus que les subventions publiques ont tendance à se réduire de plus en plus depuis la crise économique de 2008.

Le financement de la culture en général et des arts plastiques en particulier est le fait d'acteurs publics, privés et du tiers secteur. Cette pluralité d'acteurs met en évidence un système complexe qui se traduit par une multiplicité des échelles d'action, de l'auto-organisation d'une structure à l'échelle locale à l'organisation internationale du marché de l'art.

---

de l'État et du marché.» Les « nouvelles théories économiques » (Azam, 2003:156).

74 Une étude est cependant en projet au Sénat de Berlin pour recenser les très nombreux *Kunsträume*, littéralement espaces artistiques, qui sont des structures le plus souvent de très petite taille à vocation mixte de production et de diffusion en autosuffisance. Enquête menée actuellement par l'association berlinoise des *Kunsträume* .
Url: http://www.projektraeume-berlin.net/

75 Source: FRAAP, 2006

La production artistique parisienne et berlinoise s'inscrit dans l'ensemble plus vaste de la production culturelle et contribue à en qualifier les dynamiques urbaines. Elle dépend largement de la trajectoire des villes dans ce secteur particulier et des conditions de financement particulières du secteur culturel. Cette présentation détaillée des contextes de la production culturelle à Paris et à Berlin m'a permis de mettre en évidence des contextes urbains, économiques et historiques particuliers aux deux villes, mais dont les dynamiques se croisent et se répondent. C'est sur la base de la compréhension des contextes de la création artistique à Paris et à Berlin que j'ai conçu le recensement des lieux d'art contemporain présenté ci-après.

2 Les lieux de l'art contemporain au défi d'un recensement

Une entrée par les lieux de l'art contemporain nous permet, on l'a vu dans le chapitre 2, d'aborder une pluralité d'enjeux urbains liés à l'implantation d'une galerie, d'un musée, d'une statue dans l'espace public etc. L'histoire et les acteurs de ces lieux témoignent des dynamiques d'implantation et des logiques de spécialisation qui participent à l'organisation spatiale de ces lieux dans la ville. Par ailleurs, les lieux de l'art peuvent être considérés comme des interfaces entre différentes échelles d'échanges artistiques entre les acteurs d'un système globalisé, mais qui fonctionne aussi sur la base de réseaux locaux, nationaux, régionaux. Les informations liées aux lieux de l'art contemporain, à leurs acteurs, à leurs dynamiques apportent en ce sens des éléments pour comprendre l'organisation urbaine des systèmes artistiques. L'objectif de saisir cette organisation et de comparer les configurations parisienne et berlinoise a nécessité de rassembler une information disparate relative aux multiples acteurs et lieux de l'art contemporain, et de compléter celle-ci par des indicateurs relatifs aux échanges artistiques dans une base de données originale sur laquelle se fonde l'analyse menée dans cette thèse.

2.1 Des sources disponibles à une base de données originale

La création d'une base de données rassemblant des informations sur les lieux d'exposition d'art contemporain à Paris et à Berlin répond au besoin de disposer d'un outil adapté à la prise en compte simultanée de types de lieux d'art différents et des événements qui y sont organisés. La portée de cette base de données réside tout à la fois dans les informations factuelles qu'elle contient et dans l'outil qu'elle représente, adaptable à une actualisation des données comme à des applications dans d'autres disciplines. C'est aussi pour que cet outil puisse être adapté, réutilisé que je propose ici une description détaillée de son élaboration : du choix de construire cet outil d'analyse aux sources et modalités de recensement.

2.1.1 Pourquoi créer une base de données ?

L'entrée retenue pour construire cette base de données est une entrée par les lieux, privilégiée également par les travaux de géographes s'intéressant à l'organisation urbaine des lieux artistiques (Gilabert, 2004; Grésillon, 2002; Lucchini, 2002). L'analyse des sources existantes montre leur disparité et la nécessité de croiser les informations, mais aussi des indicateurs rarement mobilisés.

L'activité des scènes artistiques contemporaines se matérialise à Paris et à Berlin dans des lieux d'art autour desquels gravitent des acteurs nombreux, aux pratiques variées. Parmi ces lieux, les lieux d'exposition ont une fonction d'interface particulière, sociale d'une part, entre professionnels de l'art contemporain, spécialistes, amateurs... mais aussi géographique, puisque c'est là où convergent un temps les mouvements de ces différents acteurs, des publics aux artistes en passant par les commissaires d'exposition et les œuvres d'art elles-mêmes. Parler de lieu d'exposition fait appel à des représentations classiques de ce dernier comme le musée où la galerie d'art. L'expression prend un sens bien plus large si l'on considère la variété des formes de monstration de l'art contemporain allant de l'exposition sur cimaises à la performance, et si l'on considère tous les lieux, spécialisés ou non, où l'on montre l'art contemporain à l'heure actuelle. Il peut tout aussi bien s'agir d'un lieu pérenne ayant pignon sur rue ou bien de lieux éphémères réinvestis le temps d'un festival. Lorsque l'on parle de lieux d'exposition, il faut donc entendre l'ensemble des lieux organisant, même de façon ponctuelle, des expositions ou tout autre événement ayant la même fonction de présentation des œuvres, ce qui suppose de prendre en considération simultanément une grande variété de lieux.

Il n'existe cependant pas de base de données existante qui permette de considérer les lieux d'exposition dans leur ensemble. Les lieux d'exposition sont en effet très divers et leurs modes de référencement le sont tout autant. La disparité des sources statistiques relatives aux lieux d'art contemporain est illustrée dans le tableau 3.3, qui synthétise les différentes sources existantes et les types de lieux qu'elles renseignent. Il montre une information segmentée entre les différentes institutions tutélaires qui rend indispensable le croisement des sources. Par ailleurs, de nombreux lieux artistiques comme les ateliers ou les lieux « off » (Vivant et Charmes, 2008) n'apparaissent pas dans les sources officielles ou sont peu visibles du fait de leur création récente, de l'hybridité de leurs activités qui rend plus difficile leur identification, de la nature de leurs acteurs qui se tiennent en marge des circuits officiels ou du fait qu'ils n'ont pas, en dehors d'un événement particulier, de qualité artistique prédéfinie. Un des objectifs de l'élaboration d'une base de données est donc, dans un premier temps, de rassembler une information disparate, de l'homogénéiser, pour permettre une analyse d'ensemble et comparée des caractéristiques des lieux et des acteurs à Paris et à Berlin.

Tableau 3.2 : Principales sources d'informations statistiques relatives aux lieux d'art à Paris et à Berlin

Sources				Galeries et autres lieux marchands	Musées et centres d'art	Ateliers et autres lieux de production
Nationales	France	Ministère de la culture et de la communication	DEPS	X	X	
			DRAC		X	
			CNAP	X	X	X
		Maison des Artistes				X
	Bund	Kulturportal			X	
		BBK				X
régionales	Île de France	Conseil Général d'Île-de-France			X	
		IAURIF		X		
	Land de Berlin	Direction des affaires culturelles du land de Berlin[76]		X		X
Municipales	Ville de Paris : direction des affaires culturelles				X	X
	Communes de petite couronne			X	X	X
	Services culturels des Bezirke				X	X

Le choix des lieux d'exposition comme éléments centraux d'une géographie de l'art contemporain repose sur l'hypothèse qu'ils constituent des indicateurs de centralité artistique et urbaine prépondérants tant par leur organisation spatiale dans la ville que par les mouvements qui les caractérisent. La dimension événementielle qui caractérise ces lieux apparaît ainsi comme une dimension essentielle de leur attractivité qui entraîne des mouvements des publics, des organisateurs, des œuvres et des artistes. Si l'importance de la dimension événementielle dans l'attractivité touristique des lieux et dans les projets urbains est soulignée par les géographes depuis quelques années (Di Méo, 2001, 2005; Duhamel et Knafou, 2007; Gravari-Barbas et Jacquot, 2007), la dimension éphémère des événements rend toutefois leur mesure complexe (Elissalde et al., 2011). La richesse de l'information géographique que l'on peut saisir à travers cette dimension – la provenance des publics, des artistes, l'échelle de rayonnement des événements – est qui plus est rarement exploitée (Veschambre, 1998). La dimension événementielle peut se révéler riche d'enseignements, autant du point de vue des temporalités dans lesquelles s'inscrivent les acteurs de l'art, que du point de vue de l'insertion dans des réseaux d'échanges artistiques qu'elle peut mettre en avant (Veschambre, Op. Cit.).

Il peut s'agir d'échanges à différentes échelles et ceux-ci sont très peu renseignés par des sources statistiques. Les sources statistiques concernant la mobilité des artistes sont élaborées dans le cadre de projets spécifiques et il n'existe pas de données prenant en compte l'ensemble des pratiques de

76 Senatskanzlei kulturelle Angelegenheiten

mobilités artistiques, tous secteurs confondus, à l'échelle métropolitaine, ni même à l'échelle nationale. Le développement d'aide à la mobilité artistique en France, en Allemagne et au niveau européen par le biais de projets comme les *Pépinières Européennes de Jeunes Artistes* ou *Apolonia* met en évidence l'importance de ce type de mobilités, dont de récentes études, comme celle réalisée dans le cadre du projet européen « Artists' moving and learning » (Amilhat-Szary *et al.*, 2010), soulignent la spécificité. Les études existantes concernent cependant essentiellement les arts du spectacle, même si les arts visuels tendent à être dans les études récentes davantage pris en compte (Polacek, 2007; Staines, 2007).

L'indicateur statistique le mieux renseigné à l'heure actuelle pour saisir les échanges artistiques est celui des échanges, des ventes et des prêts d'œuvres mais là encore les données sont éparses et souvent le fait d'une institution ou d'un domaine artistique particulier. Les sources statistiques officielles internationales, européennes et nationales consultées[77] publient des données concernant les échanges marchands de biens culturels – dont les œuvres d'arts visuels – mais celles-ci présentent un niveau d'agrégation trop important pour permettre de caractériser la position de Paris et de Berlin dans ces échanges. Un second objectif de l'élaboration d'une base de données est ainsi de prendre en considération les information liées à l'activité événementielle.
Quelles sources mobiliser dès lors pour tenir compte, à l'échelle des métropoles parisienne et berlinoise, de lieux aux degrés de visibilité très variables et des événements qui y sont organisés ?

2.1.2 Les sources mobilisées

Pour obtenir une information homogène concernant les lieux d'exposition, il a fallu croiser différentes sources et deux directions d'investigation, l'une relative aux lieux en eux-mêmes, par le biais d'annuaires de galeries par exemple, l'autre relative aux expositions, pour appréhender la dimension événementielle à travers les agendas de la presse spécialisée par exemple (tableau 3.3).

Les métropoles constituent des entités urbaines qui peuvent dépasser les seules limites administratives des villes. Pour identifier les lieux à cette échelle, un préalable consiste ainsi à mettre en évidence les différents découpages administratifs qui permettent de considérer l'ensemble des lieux localisés dans les deux agglomérations, entendues au sens morphologique. Dans le cas de Berlin, le Land englobe l'agglomération métropolitaine (carte 3.5) et mener une enquête à cette échelle et dans les découpages plus fins qu'elle comprend permet de considérer les lieux d'art berlinois de manière englobante. Par contre, pour Paris, plusieurs choix étaient possibles pour tenir compte de l'ensemble des lieux d'art contemporain que compte l'agglomération. Celle-ci dépasse en effet largement les seules limites de Paris *intramuros.* La Région Île-de-France ne correspond cependant pas non plus aux limites de l'agglomération. Le choix a été fait de limiter l'inventaire à Paris et à la petite couronne (carte 3.4), ce qui ne comprend pas l'ensemble de l'agglomération parisienne au sens morphologique du terme mais qui permet de recenser la très grande majorité des équipements[78].

77 Pour davantage de détails concernant les volumes d'échanges voir (*Cultural Statistics*, 2011, *International flows of selected cultural goods and services, defining and capturing the flows of global cultural trade,1994-2003*, 2007, *Les échanges culturels de la France*, 2007)

78 L'annuaire du CNAP répertorie 35 lieux d'art contemporain dans les trois départements de Grande Couronne, comme l'*École Supérieure des Beaux Arts de Cergy*, le centre d'art *Micro-onde* ou encore le *Centre National de l'Estampe et de*

L'inexistence de sources homogènes en France ou en Allemagne a nécessité ensuite de croiser l'information relative aux différents types de lieux qu'il s'agisse de lieux de diffusion marchands comme les galeries, de lieux non-marchands comme les musées ou certaines structures du tiers secteur, de lieux de formation comme les écoles supérieures d'art et les lieux mixtes où les fonctions de création et de diffusion se côtoient à l'instar des *Produzentengalerien*, des centres d'arts ou des associations françaises comme *Mains d'Oeuvres.* Les programmes d'exposition nous ont enfin permis de collecter une information relative aux artistes exposés et à la durée des événements.

2.1.2.1 Recensement des lieux

La diversité des lieux implique une diversité des sources d'information qui leurs sont relatives. Pour balayer l'ensemble des sources disponibles, j'ai utilisé la grille de lecture qui distingue entre des lieux strictement dédiés à la diffusion, des lieux de formation et des lieux de création (chapitre 2) ainsi que la distinction entre lieux publics, privés et du tiers secteur. Cela m'a permis de déterminer les sources qui permettent de dresser un panorama complet des lieux de diffusion de l'art contemporain à Paris et à Berlin (tableau 3.3).

Certaines sources comme le Centre National des Arts Plastiques (CNAP), établissement public fondé en 1982, sous tutelle du Ministère de la Culture et de la Communication, ont vocation à recenser l'ensemble des structures existantes et constituent une source d'information majeure dans le cas parisien, très largement mobilisée et ordonnée pour la rendre exploitable statistiquement[79]. L'information que fournit l'annuaire de l'art contemporain du CNAP est en effet très complète, mais les critères de sélection diffèrent de ceux définis dans le cadre de ce recensement. Le secteur d'activité, surtout, est plus vaste et intègre le design, l'édition ou encore la mode. Parmi les 836 adresses recensées pour Paris, une sélection a donc été opérée pour ne retenir que les lieux de diffusion et de formation professionnelle organisant au moins ponctuellement des expositions. Le même type d'annuaire existe pour le cas berlinois mais résultant d'initiatives privées. Le réseau international d'art contemporain *Artslant* répertorie ainsi, comme le magazine virtuel *Art-in-Berlin*, des informations relatives aux différents types de lieux d'exposition.

Les annuaires et la presse spécialisée complètent l'information relative aux galeries. Ceux que l'on a été amené à mobiliser de manière privilégiée sont le *Bill'art*, annuaire des galeries françaises qui date de 2006[80] et *Berlin Contemporary,* l'équivalent berlinois pour 2008 et 2009.

Les lieux d'exposition publics ou bénéficiant de financement publics figurent également dans l'annuaire de l'art contemporain du CNAP ou dans les catalogues comme *Artslant* ou *Art-in-Berlin* mais sont aussi répertoriés par les différentes institutions de tutelle et par les services culturels régionaux et municipaux. Enfin, les données concernant les lieux du tiers secteur restent de loin les moins accessibles, relevant d'une multitude d'acteurs là encore peu coordonnés entre eux, comme

l'Art Imprimé (CNEAI), pour un total de 1041 lieux dans l'ensemble de l'Île-de-France. La densité la plus importante étant observable à Paris, puis en petite couronne, nous nous en sommes tenus à ces limites géographiques dans le recensement.

79 Des démarches ont été entreprises auprès du CNAP pour connaître les conditions d'exploitation de la ressource que constitue l'annuaire. Il en est résulté que l'ensemble des données disponibles résultant d'une inscription en ligne par les structures elles-mêmes, il n'existait pas d'information plus détaillée, ni directement exploitable statistiquement.

80 Le Bill'art est l'une des sources les plus complètes concernant les galeries de Paris et de petite couronne. Il a paru de 1999 jusqu'au décès de son éditeur, O. Billard en 2006.

cela a été évoqué à travers la question de l'accès à une information concernant le volume budgétaire de ce secteur. Les fédérations comme la FRAAP et l'ADKV permettent de cibler les structures associatives, qui elles-mêmes peuvent ensuite devenir, par « effet boule de neige » des sources d'informations concernant des structures similaires à l'instar de la NBK à Berlin ou du réseau *TRAM Île-de-France*[81] ou *TransEurop'Halles* à Paris. Ce type de lieux est toutefois de loin le plus difficile à cerner et se prête peu à l'analyse statistique. Nous avons tenté d'en tenir compte de la façon la plus complète possible, et l'information recueillie doit ici, plus que pour d'autres types de lieux, être complétée par un travail d'enquête sur le terrain.

Les sources concernant les lieux permettent dans certains cas d'avoir accès à leur programmation mais une entrée par événements est également nécessaire pour recenser les expositions.

2.1.3 Recensement des expositions

L'analyse des événements a été menée sur les lieux présentant une exposition au moment du recensement, c'est-à-dire au mois de janvier 2010. L'instantané des activités d'expositions parisiennes et berlinoises ainsi créé est représentatif de l'activité d'exposition et d'événements de cette période de l'année. Le choix d'un mois plutôt creux dans le calendrier de grandes manifestations artistiques comme les foires internationales donne l'image de l'activité parisienne et berlinoise lorsque celle-ci est à un niveau relativement faible, que l'on peut considérer comme une constante minimum tout au long de l'année. Ce choix permet d'éviter l'effet de masse généré par le grand nombre d'acteurs présents lors d'événements comme la *FIAC* à Paris ou *Artforum* à Berlin, deux foires internationales d'art contemporain, ou lors de festivals comme *48Stunden Neukölln* ou les *Portes Ouvertes des Ateliers de Belleville*. Une analyse statistique longitudinale sur une année des expositions serait intéressante à mener ultérieurement car elle mettrait en lumière les variations dans le temps des concentrations, des polarisations générées par les expositions, par les grands événements, comme la *FIAC*, *Berlin Preview* et *Artforum* ou encore le *Festival Européen de la Photographie*. Le choix de mener l'analyse sur un mois représente cependant un compromis satisfaisant quant à la faisabilité du recensement et aux possibilités de généralisation qu'il offre.

Pour identifier les expositions, plusieurs sources ont été là aussi mobilisées (tableau 3.3). Il existe dans de nombreux magazines et sur des portails internet spécialisés dans l'art contemporain une rubrique « expositions et événements » qui offre une vue d'ensemble des événements durant la période choisie, janvier 2010 dans notre cas. En plus des sources déjà citées, les ressources de la presse spécialisée ont aussi été particulièrement utiles. *Artpress*, *Art21*, *Art'Chunk* constituent des ressources spécialisées dans le cas parisien, le *Pariscope* ou *Télérama* proposant une documentation locale riche. Dans le cas de Berlin *Monopol* et *Art* pour la presse spécialisée, *Zitty* et *Tipp* pour la presse locale ont été les principales sources d'information. Certains canaux diffusent enfin des informations concernant les événements culturels alternatifs comme *Indymedia* pour Paris ou *Stressfaktor* à Berlin.

Les sources relatives aux lieux et celles relatives aux événements sont complémentaires et

81 Le réseau *TRAM Île-de-France* est un réseau régional de 31 lieux de production et de diffusion d'art contemporain en Île-de-France. Voir le détail : http://www.tram-idf.fr

fréquemment disponibles par le biais des mêmes intermédiaires. Chercher des informations rapportant aux lieux et aux expositions de façon simultanée permet qui plus est de compléter et de contrôler la validité des repérages effectués pour une ou l'autre entrée. Elles sont éparses et rassembler l'information relève de la gageure comme le montre cette énumération quelque peu fastidieuse. Au final, croiser les sources permet d'établir un répertoire homogène et complet des lieux d'art à Paris et à Berlin et de leurs activités.

Tableau 3.3: Principales sources d'informations utilisées

Sources				Lieux	Événements
Paris	Annuaires et réseaux		CNAP	X	X
			Bill'Art	X	
			Musées municipaux de la Ville de Paris	X	
			MUSEOFILE (DRAC, Ministère de la Culture et de la Communication)	X	
			Artfactories	X	
	Associations		FRAAP	X	
			Transeurop'halles	X	
			TRAM	X	X
	Presse	spécialisée	Artpress	X	X
			Art21	X	X
			Art'Chunk	X	X
			Indymedia	X	X
		locale	Télérama (sortir-Paris)	X	X
			Pariscope	X	X
Berlin	Annuaires et réseaux		Artslant	X	X
			Art-in-Berlin	X	X
			BBK	X	
			Berlin contemporary	X	
			Berlinerpool	X	
			Museumsportal Berlin	X	X
			Staatliche Museen zu berlin. Preussiger Kulturbesitz		
	Associations		ADKV	X	
			NBK	X	
	Presse	spécialisée	Monopol	X	X
			Art	X	X
			Stressfaktor	X	X
		locale	Tipp	X	X
			Zitty	X	X

2.1.4 Organisation de la base de données

L'ensemble des informations recueillies est pris en compte dans la base de données dans une organisation en deux tables. La première rassemble les informations liées aux lieux et permet de qualifier la diversité des structures en fonction de leur taille, date d'implantation, types d'acteurs etc. La seconde regroupe les informations liées aux expositions et permet de qualifier la durée et la fréquence des événements ainsi que les origines des artistes exposés. Les deux extraits de base de

données montrés ci-après illustrent le référencement du centre d'art berlinois *Auto Center* et d'une exposition « Waking the dead », qui y a lieu en janvier 2010 (tableaux 3.4 et 3.5). Le lieu a été identifié grâce au réseau *Berlinerpool*. Le site internet du lieu a ensuite permis de recueillir les informations relatives à sa date d'implantation, aux activités, à la taille de la structure. On peut lire dans l'extrait de la table (tableau 3.4) qu'*Auto Center* est un lieu d'art contemporain non marchand, privé et faisant partie des structures de moins de dix employés. Il a été fondé en 2001 par les artistes Joep van Liefland et Maik Schierloh et les événements qui y sont organisés durent en général moins de deux mois (tableau 3.4, classe CT/MT). L'exposition a été identifiée par le biais du site internet *Artslant*. Les treize artistes présentés ont été identifiés grâce aux informations présentes dans les archives en ligne d'*Auto Center.* Les informations concernant leurs origines et villes actuelles de résidence ont été répertoriées par le biais de leurs sites personnels ou grâce aux informations fournies par les galeries qui représentent les artistes. Toutes ces informations sont répertoriées dans la table « exposition » (tableau 3.5) où l'on peut voir que « Waking the dead » a duré quinze jours, regroupant des artistes allemands pour la moitié d'entre eux, américains, grecs ou ukrainiens et vivant pour la majorité aujourd'hui à Berlin, à l'exception de deux, qui vivent à Düsseldorf.

Il résulte de la collecte et du tri de ces informations[82] une base de données exploitable à une échelle très fine qui permet d'extraire et de croiser les informations nécessaires en fonction des objectifs définis, par exemple analyser les spécialisations fonctionnelles, les durées d'implantation ou encore le type de liens artistiques établis selon les artistes exposés.

Tableau 3.4 : Extrait de la table « Lieux » pour Berlin

Code lieu	Nom_expo	Lat	Lng	fonction	nature	activité	acteur	taille	fond	Tempo
G_001_B	ira Ikeda Galle	52,53173	13,41192	DIFF	M	EXPO-VENTE	PRIV	1_10	2001	MT
G_002_B	Alexander Ochs gallery	52,525556	13,401132	DIFF	M	EXPO-VENTE	PRIV	1_10	1997	MT
G_003_B	sen's Contem	52,529042	13,371348	DIFF	M	EXPO-VENTE	PRIV	1_10	2005	MT
G_004_B	ndt and Partn	52,529042	13,371348	DIFF	M	EXPO-VENTE	PRIV	1_10	2001	MT
G_005_B	artMbassy	52,5213	13,4021	DIFF	M	EXPO-VENTE	PRIV	1_10	2005	CT/MT
G_006_B	Aurel Scheible	52,509887	13,292277	DIFF	M	EXPO-VENTE	PRIV	1_10	2006	MT
G_007_B	Auto Center	52,5213392	13,4679937	DIFF	NM	EXPO	PRIV	1_10	2001	CT/MT

Source : Base de données de l'auteure. Détail cf. tableau 3.3

Tableau 3.5 : Extrait de la table « Exposition » pour Berlin

Code_expo	Nom_expo	Code_lieu	Nom_lieu	duree	nbArtistes	NAT	RES
101	AKING THE DE	G_007_B	AUTO CENTER	0,5	13	ALLEMAGNE	BERLIN
101	AKING THE DE	G_007_B	AUTO CENTER	0,5	13	USA	BERLIN
101	AKING THE DE	G_007_B	AUTO CENTER	0,5	13	ALLEMAGNE	DÜSSELDORF
101	AKING THE DE	G_007_B	AUTO CENTER	0,5	13	ALLEMAGNE	BERLIN
101	AKING THE DE	G_007_B	AUTO CENTER	0,5	13	USA	BERLIN
101	AKING THE DE	G_007_B	AUTO CENTER	0,5	13	USA	BERLIN
101	AKING THE DE	G_007_B	AUTO CENTER	0,5	13	UKRAINE	BERLIN
101	AKING THE DE	G_007_B	AUTO CENTER	0,5	13	USA	BERLIN
101	AKING THE DE	G_007_B	AUTO CENTER	0,5	13	ALLEMAGNE	DÜSSELDORF
101	AKING THE DE	G_007_B	AUTO CENTER	0,5	13	ALLEMAGNE	BERLIN
101	AKING THE DE	G_007_B	AUTO CENTER	0,5	13	ALLEMAGNE	BERLIN
101	AKING THE DE	G_007_B	AUTO CENTER	0,5	13	GRECE	BERLIN
101	AKING THE DE	G_007_B	AUTO CENTER	0,5	13	ALLEMAGNE	BERLIN

Source : Base de données de l'auteure. Détail cf. tableau 3.3

82 Séverine Marguin a effectué le recensement berlinois dans le même temps où j'ai relevé les données parisiennes, assistée de Clarisse François. Merci à elles deux pour leur aide précieuse dans un travail long et minutieux.

2.2 Des variables pour qualifier les lieux et les expositions d'art contemporain

745 lieux ont été répertoriés au total à Paris et à Berlin. Ils sont qualifiés par une série de variables relatives aux types de structures, aux fonctions et aux temporalités qui qualifient les lieux et relatives aux temporalités des expositions et aux connexions artistiques que donnent à voir l'origine et la provenance des artistes exposés. Ces variables sont ici présentées une à une afin d'en préciser à chaque fois les modalités de définition et les objectifs.

2.2.1 Diversité des structures

Les lieux d'exposition peuvent être de nature et de taille très variable, des grands musées comme le *Palais de Tokyo* à Paris aux plus petites galeries comme *PM-Galerie* à Berlin. La définition du statut, marchand ou non marchand est un élément fondamental pour comprendre le type de structure que l'on considère. La taille de la structure et des expositions est un second élément de différenciation fondamentale des lieux artistiques entre eux.

La nature de l'activité permet tout d'abord de distinguer les lieux marchands et les lieux non-marchands. Certains lieux exposent en effet des œuvres d'art pour les vendre, ce qui est le cas des galeries. D'autres n'ont pas cette fonction première, à l'instar des musées et des centres d'art, qui ont pour but de permettre au public l'accès à des œuvres dont le gigantisme ou les exigences d'installation nécessitent des espaces et des moyens importants, ou qui, simplement, se prêtent mal à un usage privé, à l'instar de l'installation sonore « the Murder of Crows » de J. Cardiff et G. Bures Miller présentée à la *Hamburger Bahnhof* à Berlin (figure 3.3).

La frontière entre marchand et non marchand peut être difficile à fixer lorsqu'il s'agit de lieux du tiers secteur surtout, mais aussi lorsqu'un atelier individuel est répertorié, où s'effectuent parfois des ventes directes entre l'artiste et un acheteur. Dans ces deux cas, il a été attribué un statut non-marchand. La vente d'œuvres ne représentant pas l'activité principale. On peut se demander si l'organisation des lieux traduit des effets frontières, ou des zones de démarcation floues reflétant les difficultés de catégorisation rencontrées lors du recensement.

La répartition entre lieux marchands et non-marchands est sensiblement identique à Paris et à Berlin (tableau 3.6), avec presque deux tiers des lieux recensés comme lieux marchands, un peu plus du tiers comme lieux non-marchands. Ces derniers comptent à la fois les lieux publics comme certains musées et des structures de petite taille appartenant au tiers secteur.

Figure 3.3 Installation « The murder of crows », Hamburger Bahnhof

Crédit : R. März, 2008

Tableau 3.6 : Nature de l'activité

Nature de l'activité	Paris		Berlin	
	Nombre de lieux	% du total	Nombre de lieux	% du total
Marchande	204	60	249	61
Non-marchande	136	40	149	39
Total	338	100	407	100

Source : Base de données de l'auteure. Détail cf. tableau 3.3

L'ordre de grandeur de la structure a ensuite été évalué par rapport au nombre de membres des équipes organisatrices et par rapport à la taille des expositions.

La taille des structures a été classée en trois catégories en fonction du nombre des personnes gérantes : petites, moyennes et grandes structures, les petites structures comptant de un à dix membres, les moyennes de dix à vingt, les grandes de vingt à cinquante et les très grandes plus de cinquante membres. Ces seuils permettent de souligner que la plupart des lieux d'exposition sont des lieux gérés par des équipes peu nombreuses. Plus des trois-quart des lieux référencés comptent en effet moins de dix personnes. Cela ne permet cependant pas de distinguer les lieux en fonction de leur surface ou de leur capacité d'accueil, qui peuvent varier d'une structure à l'autre. Le *KW* et le collectif *Intransitos* à Berlin correspondent par exemple tous deux à de petites structures, mais la première accueille un public important, alors que la seconde n'accueille qu'un public limité. Ce classement fait ressortir quelques structures de grande taille, qui correspondent aux associations d'ateliers individuels, aux co-working spaces[83] et aux très grandes structures comme le *Louvre* à Paris. Les structures de taille moyenne correspondent enfin aux musées et aux centres d'art.

83 Co-working space est un mot anglais qui se diffuse de plus en plus dans les milieux artistiques et créatifs pour désigner des lieux de travail partagés et flexibles, le plus souvent sous forme de location d'un espace de répétition, d'une table de travail, d'une place d'atelier.

Tableau 3.7 : Taille des structures

Taille (en nombre de personnes)	Paris		Berlin	
	Nombre de lieux	% du total	Nombre de lieux	% du total
1 à 10	259	77	344	85
10 à 20	24	7	31	8
20 à 50	13	4	14	3
>50	13	4	10	2
Non renseigné	29	9	8	2
Total	338	100	407	100

Source : Base de données de l'auteure. Détail cf. tableau 3.3

Le nombre d'artistes par exposition permet ensuite d'évaluer l'ampleur des événements organisés. Il varie de 1 à 566 (tableau 3.8). Des événements rassemblant un très grand nombre d'artistes sont rares et sont le fait de quelques grandes expositions, comme l'exposition « Zeigen » à la *Temporäre Kunsthalle* de Berlin (encadré 3.2). Quelques événements rassemblent plus d'une centaine d'artistes, comme l'exposition « Elles@centrepompidou » ou le « Salon de Charenton ». Il s'agit soit d'expositions organisées au sein de grandes structures de l'art contemporain, à l'instar du *Centre George Pompidou*, soit d'événements temporaires comme des foires ou des salons qui rassemblent sur des temps courts un grand nombre d'acteurs. Dans les trois cas où le nombre d'artistes dépassait 100 artistes, les expositions ont été répertoriées afin de souligner l'existence d'événements de cette ampleur mais le nombre d'artistes n'a pas été comptabilisé, l'ensemble des participants n'ayant pu être identifié. Le total des 1877 artistes exposés dans les 666 expositions référencées est donc à comprendre indépendamment de ces trois cas particuliers.

Le nombre moyen d'artistes est alors d'un peu moins de trois par exposition. Une exposition, « Christmas Palm » organisée au *Freies Museum* à Berlin a regroupé 64 artistes, l'exposition « Observer la ville », à la *Villa des tourelles* à Nanterre a quant à elle rassemblé 32 artistes. La plupart des expositions sont cependant de petite taille et plus des deux tiers des expositions référencées sont des expositions individuelles.

Tableau 3.8 : Taille des expositions

	Berlin	Paris	Total
Nombre d'expositions référencées	336	330	666
Part d'expositions individuelles	65%	71%	68%
Nombre minimum d'artistes	1	1	1
1er quartile	1	1	1
Médiane	1	1	1
3e quartile	3	2	2
Nombre maximum d'artistes	64	32	64
Moyenne	3,3	2,3	2,8
Nombre total d'artistes (sans les extrêmes)	1108	769	1877

Source : Base de données de l'auteure. Détail cf. tableau 3.3

Encadré 3.2 : « Zeigen, ein Audiotour durch Berlin » Temporäre Kunsthalle, Berlin

Crédits : J. Ziehe, 2009

Cette exposition, organisée par l'artiste et curatrice Karin Sander avait pour objectif de montrer le visage de la création plastique contemporaine berlinoise et de souligner l'importance de la présence artistique à Berlin. Elle a mobilisé 566 artistes qu'elle a invités à présenter une œuvre sonore illustrant leur travail actuel. Le spectateur évolue dans un espace d'exposition entièrement blanc dans lequel il peut écouter l'œuvre des artistes dont le nom est inscrit au mur à l'aide d'un audioguide. La participation artistique massive ne s'impose finalement pas de façon formelle au regard du spectateur comme dans la plupart des expositions mais par le biais d'un parcours auditif.

2.2.2 Diversité des fonctions

Les expositions et événements artistiques peuvent être organisés dans divers types de lieux, des musées, des galeries mais aussi des écoles d'art, des ateliers d'artistes etc. Ces différents lieux en plus d'être des lieux d'exposition au moment où nous les avons inventoriés, peuvent dans le même temps être le théâtre d'autres activités liées à l'art contemporain comme la création, pour un atelier d'artiste, l'information des publics dans le cas d'un lieu qui soit également centre de ressources ou la formation professionnelle pour une école d'art. Nous avons cherché à rendre compte de la diversité de ces activités à travers d'abord la fonction principale des lieux qui permet de définir leur rôle dans un système artistique, et de leurs diverses activités ensuite, qui mettent en évidence des profils de lieux plus ou moins spécialisés.

La fonction a été résumée à trois catégories principales : la diffusion, la formation et la création. Il s'agit par là de caractériser l'activité dominante du lieu référencé, sachant que celles-ci peuvent être associées et que la caractéristique de certains lieux réside justement dans une fonction mixte alliant par exemple diffusion et création (tableau 3.9). La diffusion est, en toute logique, l'activité dominante des lieux d'exposition (77% du total des lieux recensés à Paris, 84% à Berlin), mais elle est aussi, dans certains cas le fait de lieux qui sont avant tout des lieux de création ou de formation.

La formation artistique professionnelle concerne essentiellement les écoles supérieures d'art. Parmi les lieux de formations, 14 universités et écoles supérieures d'art privées, comme *Camondo* ou dépendant du Ministère de la Culture comme l'*École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris (ENSBA)* ont été référencées pour Paris, 8 à Berlin comme la *Weissensee Kunsthochschule* ou l'*Universität der Künste (UdK)*. Il s'agit des lieux de formations professionnelle qui organisent régulièrement des événements artistiques. La formation artistique n'est pour autant pas l'apanage des seules écoles spécialisées et certains lieux d'expositions, centres d'art ou résidences d'artistes proposent également des activités de formation comme la *Cité Universitaire Internationale (CUI)*, *le Plateau* à Paris, *Raw Tempel* (qui a la particularité d'allier formation, création et diffusion) ou la *Berlinische Galerie* à Berlin. La création caractérise enfin des lieux d'exposition dont l'activité est également marquée par la création artistique professionnelle comme les ateliers individuels ou les centres d'art. La fonction de création a été assignée à 41 lieux d'exposition à Berlin, 63 lieux à Paris.

Tableau 3.9: Fonction des lieux recensés

Fonction	Paris		Berlin	
	Nombre de lieux	% du total	Nombre de lieux	% du total
Diffusion	259	77	341	84
Formation	14	4	8	2
Création	28	8	18	4
Mixte	54	11	40	10
Dont diffusion et création	39	9	22	5
Dont diffusion et formation	10	2	17	4
Dont Diffusion, création et Formation	5	1	1	1
Total	338	100	407	100

Source : Base de données de l'auteure. Détail cf. tableau 3.3

Les variables qualifiant le type d'activités sont liées à la fonction attribuée au lieu, tout en apportant des éléments de compréhension des formes d'association des différentes activités des lieux d'art (tableau 3.10). Les activités des lieux d'exposition ont été résumées à quatre activités majeures: l'exposition, terme sous lequel on regroupe les expositions en tant que telles et certains événements comme des performances ou des projections de films artistiques qui relèvent de la même logique de présentation d'œuvre, la vente d'œuvres d'art, la formation professionnelle, et l'information des publics et des artistes. L'activité d'exposition fait logiquement partie des activités principales de tous les lieux. Elle représente l'activité principale de 20% des lieux recensés[84] dont les musées comme la *Hamburger Bahnhof* à Berlin ou le *Jeu de Paume* à Paris. Elle est aussi fréquemment associée à d'autres activités et en premier lieu à la vente. 180 lieux d'exposition répertoriés sont à Paris aussi des lieux de vente, 252 à Berlin, parmi eux, des galeries d'envergure internationale ou plus modeste. Il faut par ailleurs noter qu'un certain nombre de lieux de vente d'art ne figurent pas dans cette base de données et notamment les maisons de ventes. Celles-ci n'organisent pas d'expositions à proprement parler ce qui explique qu'elles ne soient pas intégrés au recensement. On peut toutefois indiquer, malgré la difficulté du recueil d'informations statistiques les concernant (Moulin, 2009a) quelques chiffres donnés par *Artnet*[85], qui répertorie 74 maisons de ventes aux enchères à

84 On parle d'activité principale car de nombreuses autres activités de conservation et d'archivage sont menées dans les lieux destinés à l'exposition sans vente.

85 Site d'information de référence concernant le marché de l'art. *Artnet* propose des bases de données des prix du marchés,

Paris, 9 à Berlin, qui donnent une idée de l'importance de l'activité spécifiquement marchande et de la place relative des deux villes dans ce secteur.

L'activité de formation caractérise 25 lieux à Berlin et 28 à Paris. Au-delà des lieux dédiés principalement à la formation artistique, plusieurs lieux proposent ateliers, stages et rencontres artistiques qui permettent au public ou aux artistes d'acquérir des connaissances, comme la *Haus der Kulturen der Welt*, qui organise des ateliers réguliers et des workshops avec des artistes internationaux, ou le *Cube* à Issy-les-Moulineaux qui propose régulièrement des stages et des ateliers de création numérique.

La formation rejoint l'information des publics et des artistes dans la ressource qu'elle représente. Cette dernière peut prendre plusieurs formes. Les plus fréquentes sont la mise à disposition de ressources juridiques, thématiques, institutionnelles etc. pour les professionnels, comme dans le cas de *Mains-d'œuvres* à Paris ou de l'*ACUD Galerie* à Berlin. L'information peut aussi avoir pour objectif la promotion des artistes et des échanges internationaux. C'est le cas notamment dans les espaces d'exposition organisés au sein des centres culturels étrangers comme l'*Institut Cervantès* à Berlin ou l'*Institut Hongrois* de Paris. L'association d'activités variées confère aux lieux un profil particulier. Certains lieux se démarquent particulièrement, investis à la fois par des activités de vente de formation et de création comme la galerie *Imago Fotokunst* à Berlin ou le *Point Éphémère* à Paris.

Résumer les différentes activités proposées dans les lieux d'exposition simplifie nécessairement celles-ci. Les associations qui sont relevées ici sont les plus fréquentes et couvrent une grande diversité d'activités même dans le cadre de catégories aisément identifiables.Les galeries marchandes présentent par exemple toutes un profil d'activités similaire, mais selon la politique de chacune, de promotion d'artistes émergents, de spécialisation dans des courants artistiques précis etc., les modalités de présentation et de vente d'œuvres seront très différentes.

Tableau 3.10: Activités des lieux recensés

Activité	Paris		Berlin	
	Nombre de lieux	% du total	Nombre de lieux	% du total
Exposition	65	20	87	21
Exposition et vente	180	53	252	62
Exposition et création	55	16	38	9
Exposition, vente et création	2	1	1	1
Exposition et information	7	2	4	1
Exposition et formation	15	4	17	4
Exposition, formation et information	9	3	7	1
Exposition, formation, création	5	1	1	1
Total	338	100	407	100

Source : Base de données de l'auteure. Détail cf. tableau 3.3

Le type d'acteurs qui régissent les lieux d'art recensés permet ensuite de qualifier le secteur dont relève ces lieux. Les acteurs ont été répartis en trois catégories : les acteurs privés, les acteurs publics et les acteurs du tiers secteur. Les lieux ont été comptabilisés comme appartenant à l'une ou l'autre des catégories en fonction du type d'acteur dominant dans la structure.

un répertoire des maisons de vente et des listes d'artistes les plus recherchés. : www.artnet.com

Les lieux d'exposition privés sont majoritaires et représentent dans les deux cas les deux tiers des lieux recensés. On observe par contre une différence importante dans la répartition entre lieux marqués par la présence d'acteurs publics et lieux du tiers secteur. Les lieux d'exposition financés par des acteurs publics sont 2,5 fois plus nombreux à Paris qu'à Berlin, ce qui peut s'expliquer par des modes de financement de la culture différents entre la France et l'Allemagne, comme on l'a montré précédemment. Les lieux du tiers secteur comprennent les lieux associatifs ainsi que toutes les structures organisées collectivement dans un but non-lucratif. Certaines associations comme *Mains-d'œuvres* à Paris sont de taille importante, d'autres structures sont plus petites comme *Arttransponder* à Berlin. 82% des lieux du tiers secteur répertoriés à Berlin correspondent de petites structures, alors qu'à Paris, cela ne concerne qu'un tiers des lieux, près de la moitié comptant entre 10 et 50 personnes.

Tableau 3.11 : Type d'acteurs des lieux recensés

Type d'acteur	Paris		Berlin	
	Nombre de lieux	% du total	Nombre de lieux	% du total
Privé	228	67,2	269	65,9
Public	65	19,2	33	8,1
Tiers secteur	46	13,6	106	26
Total	338	100	407	100

Source : Base de données de l'auteure. Détail cf. tableau 3.3

2.2.3 Diversité des temporalités

La visibilité des lieux, les dynamiques urbaines dans lesquels ils s'inscrivent dépend des temporalités, historiques et événementielles qui les caractérisent. Pour prendre la dimension temporelle en considération, la longévité des lieux a été qualifiée ainsi que la durée des événements.

La date de création des lieux permet tout d'abord de différencier les lieux en fonction de leur caractère plus ou moins récent et de mettre en regard histoire des lieux et histoire des espaces urbains. Pour prendre en compte cette dimension, nous avons relevé systématiquement les dates de création des lieux d'exposition. A partir de cette information, les lieux ont été classés en fonction de leur longévité, des lieux très récents aux lieux les plus anciens. Les lieux ont été répartis en cinq classes dont les seuils ont été fixés à un, trois, dix et vingt ans (encadré 2.3). La méthode de discrétisation détaillée dans l'encadré met en évidence les différentes étapes de définition de ces bornes, de la construction des classes à la classification finale.

Si on observe les résultats de la classification (tableau 3.12), on s'aperçoit que les lieux d'exposition créés depuis moins de dix ans représentent près des deux tiers des lieux recensés à Berlin, moins de la moitié à Paris. Le nombre de lieux créés depuis 20 à 50 ans est en revanche nettement supérieur à Paris. Ces résultats mettent en évidence à la fois le dynamisme actuel de Berlin et la stabilité de Paris sur la scène de l'art contemporain mais aussi des phases pour chaque ville de son activité artistique. La multiplication des lieux d'exposition à Berlin depuis une dizaine d'années traduit l'installation progressive des acteurs du marché de l'art dans la jeune capitale allemande où le nombre d'artistes va croissant et où l'espace disponible à la suite de la chute du Mur en 1989 est bien plus important

que dans d'autres villes allemandes et européennes. On peut également faire l'hypothèse d'un renforcement de la place de Berlin comme capitale culturelle par la diversification de ses fonctions : de ville de création jusque dans les années 2000 (Grésillon, 2002), le nombre croissant de lieux d'exposition peut aussi traduire son passage vers un centre de diffusion artistique plus affirmé, rattrapant progressivement d'autres métropoles culturelles telles que Paris ou Londres. L'importance des lieux d'exposition relativement anciens à Paris – plus du tiers des lieux recensés existe depuis plus de 20 ans – montre que la puissance actuelle de Paris du point de vue artistique s'appuie sur une tradition plus longue de développement des lieux d'exposition d'art contemporain. Cette puissance reste d'actualité et la scène parisienne continue à se développer, en témoigne les quelques 40% des lieux recensés qui datent de moins de dix ans. La scène artistique parisienne a en effet connu un renouveau important après que de jeunes galeries et des lieux d'exposition novateurs comme les galeries de la rue Louise Weiss ou *Béton Salon*, qui participent du renouveau de la vaste zone de projet urbain Paris Rive Gauche, se sont développés depuis la fin des années 1990 et ont pris le relais des pionniers des années 1960 et 1970. La date de création des lieux et le regroupement de ceux-ci en fonction de leur ancienneté permet de saisir des tendances historiques de développement de la scène contemporaine. La durée des événements artistiques offre un indicateur des temporalités présentes dans lesquelles s'inscrivent les lieux par le biais des expositions qui sont organisées.

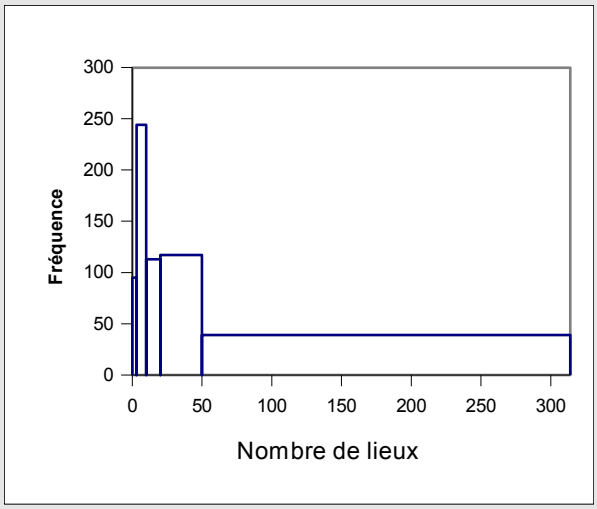
Encadré 2.3 : Discrétisation de la variable « Longévité »

Les seuils d'une classe permettant de résumer l'ancienneté des lieux d'art ont été définis à partir des informations statistiques et de connaissances empiriques. L'observation des quartiles permet dans un premier temps de saisir les bornes « naturelles » des distributions parisienne et berlinoise et de les comparer. On peut voir que les trois premiers quartiles berlinois sont inférieurs aux valeurs parisiennes, ce qui traduit des lieux en moyenne un peu plus récents à Berlin qu'à Paris. Sur l'ensemble de la distribution, on retrouve un premier quartile à trois ans d'existence, borne qui permet de tenir compte de lieux très récents. Les seuils mentionnés sont ensuite dix et vingt ans, qui correspondent presque exactement aux bornes de la médiane et du troisième quartile de la distribution de l'ensemble (tableau a). Deux bornes ont enfin été ajoutées à dix et cinquante ans, qui permettent d'affiner le résumé statistique et constituent des seuils historiques importants : 1990 est en Allemagne l'année de la réunification, et 1959, celui de la naissance du Ministère de la Culture en France, qui marque une date importante dans l'organisation des politiques culturelles européennes. Les bornes interclasses fixées à trois, dix, vingt et cinquante ans rendent toutefois le poids des classes inégal et il en résulte une classe des lieux ayant entre trois et dix ans d'ancienneté plus importante que les quatre autres. On observe en effet des distributions nettement dissymétriques à gauche (graphique a), ce qui traduit une concentration des lieux d'exposition les plus récents et une dispersion des lieux les plus anciens aussi bien à Paris qu'à Berlin. Cette répartition inégale traduit une réalité de la distribution mais aussi de la nature même des individus statistiques pris en compte, les lieux d'art contemporain ayant connu une croissance importante au cours des vingt dernières années et le turn-over étant dans ce secteur particulièrement important.

Tableau a. Dates de création des lieux d'exposition

	Longévité (en nombre d'années) Berlin	Longévité (en nombre d'années) Paris	Longévité (en nombre d'années) ensemble
Minimum	0	0	0
1er quartile	3	5	3
Médiane	5	12	8
3ème quartile	14	24	20
Maximum	314	217	314
Moyenne	14,8	20,2	17,3
Écart-type	31,2	26	29
Nombre de lieux renseignés	326	281	608
Nombre de lieux non renseignées	81	60	140

Graphique a. Distribution des lieux selon la variable « Longévité »



Source : Base de données de l'auteure. Détail cf. tableau 3.3

Tableau 3.12 : Longévité des lieux

Longévité des lieux	Paris		Berlin	
	Nombre de lieux	**%** (sans les lieux non renseignés)	**Nombre de lieux**	**%** (sans les lieux non renseignés)
0-3 ans	28	10	63	20
3>10 ans	91	33	152	47
10>20 ans	61	22	52	16
20>50 ans	74	27	39	12
<50 ans	23	8	16	5
Non renseignés	61	0	85	0
Total	338	100	407	100

Source : Base de données de l'auteure. Détail cf. tableau 3.3

La durée des expositions a ensuite été utilisée pour saisir le type d'événements organisés et donner une indication des temporalités dans lesquelles les lieux s'inscrivent par ce biais. La durée d'exposition varie en effet selon le type d'événements organisés et influe sur la visibilité des lieux.

Comme dans le cas de la longévité des lieux, les durées d'exposition ont été réparties en différentes classes. Une méthode similaire a conduit à déterminer les bornes des classes de durée, à partir de 615 lieux pour lesquels une durée moyenne d'exposition en janvier 2010 a été calculée (tableau 3.13). La première classe correspond aux lieux organisant, en moyenne, des expositions d'une durée inférieure à deux mois, inscrits dans des temporalités à court terme. La seconde classe qualifie les lieux organisant des expositions durant de deux à six mois caractérisés par une temporalité à moyen terme, la troisième qualifie les lieux organisant des événements longs et la dernière ceux dont les événements sont de durée variable. La répartition des lieux en fonction de la temporalité des événements montre que presque tous les lieux d'exposition d'art contemporain organisent des événements d'une durée inférieure à six mois (tableau 3.13). Si la durée moyenne des expositions est légèrement supérieure à Berlin par rapport à Paris (1,8 mois pour 1,6 mois), la durée des expositions est plutôt courte et souligne la rotation importante de ces dernières dans les lieux parisiens et berlinois. L'événementiel joue un rôle important dans l'attractivité des lieux d'art contemporain où la concurrence est d'autant plus importante que la densité dans une ville est forte. Certains lieux organisent des expositions plus longues et il s'agit surtout des musées et des institutions importantes. Des lieux comme les écoles d'art ou les ateliers d'artistes enfin, qui organisent des événements de manière irrégulière et de durée variable, font partie des lieux dont on a qualifié la durée moyenne d'exposition de variable.

Tableau 3.13 :Durée moyenne des expositions

Temporalité des événements	Paris		Berlin	
	Nombre de lieux	**%** (sans les lieux non renseignés)	**Nombre de lieux**	**%** (sans les lieux non renseignés)
<2 mois	131	46	130	34
2>6mois	131	46	210	54
>6mois	6	2	15	4
Durée variable	16	6	33	8
Non renseigné	54	0	19	0
Total	338	100	407	100

Source : Base de données de l'auteure. Détail cf. tableau 3.3

Les différentes variables que l'on vient de définir permettent de caractériser la nature et les activités des lieux d'exposition d'art contemporain. Associées, elles définissent le profil d'un lieu en fonction de sa spécialisation que l'on étudiera de manière synthétique dans le chapitre suivant. Un second type de variables a ensuite été défini avec pour objectif de mettre en évidence les réseaux géographiques dans lesquels les lieux recensés se trouvent intégrés.

2.3 Des variables pour qualifier les réseaux artistiques

Le système de l'art contemporain tel qu'il existe actuellement est fortement internationalisé. Si cette caractéristique est reconnue et fréquemment soulignée comme un élément constitutif de la structure du marché de l'art contemporain (Moulin, 2009a; Quemin, 2002), comme un élément de la dynamique de création et de l'identité culturelle des métropoles qui sont, ou ont été, des métropoles artistiques comme Paris, Berlin, Athènes ou Florence (Hannerz, 1996; Nippe, 2011), les liens internationaux ou interurbains tissés par les échanges artistiques restent toutefois très peu étudiés par les géographes (Veschambre, 1998). L'internationalisation croissante du marché de l'art conduit même certains observateurs à faire l'hypothèse d'une déterritorialisation de la création et de la diffusion artistique qui trouveraient à se rencontrer dans une « capitale mondiale de l'art, hors-sol, déterritorialisée » (Wolf, 2007:649). La concentration des acteurs et des lieux dans de grands centres urbains ou au cours d'événements fédérateurs comme la Biennale de Venise et l'attention accordée à l'origine et aux lieux de vie des artistes invitent pourtant à relativiser une dématérialisation concomitante de la globalisation, et tendent au contraire à renforcer l'importance de l'ancrage géographique de l'art (While, 2003). Foires, grands musées, foyers de création se concentrent ainsi depuis la Renaissance dans des foyers culturels urbains de Florence à New-York. Les cimaises des expositions affichent quant à elles de façon presque systématique, en plus des instances de prêt des œuvres, de leurs dates de réalisation, l'origine et le lieu de résidence des artistes comme autant de jalons du parcours de l'artiste, considérés par les commissaires comme indispensables à la compréhension de son œuvre. L'expression désormais consacrée « Vit et travaille à » interroge le géographe sur les logiques d'ancrage ainsi que l'écrit V. Veschambre :

> « Que l'on puisse ainsi résumer un artiste et son œuvre par quelques lieux ne peut qu'interpeller le géographe et le conforter dans sa lecture des groupes et des pratiques

sociales » (Op. Cit.:16)

Concentration des hauts-lieux de l'art contemporain et des artistes, mobilités internationales ou interrégionales interrogent les ancrages géographiques de l'art mais aussi les hiérarchies urbaines internationales. Dans la lignées des travaux de V. Veschambre, nous avons cherché à poursuivre un travail sur les concentrations artistiques et à le développer en utilisant un matériau riche d'information géographique pour tenter de mieux cerner et comprendre les liens géographiques tissés dans deux grandes capitales artistiques, Paris et Berlin. Pour mettre en évidence les réseaux artistiques dans lesquels s'inscrivent ces deux villes, plusieurs variables ont été définies, à partir des liens tissés entre les structures recensées et de ceux observés dans les expositions présentées en janvier 2010 dans les lieux recensés.

2.3.1 Les filiales artistiques

Un premier type de liens géographiques a été mis en évidence en relevant les autres espaces d'exposition des structures recensées. Certains lieux d'art ont en effet des filiales dans la même ville ou dans une autre ville et relever ces dernières met en évidence une partie des réseaux dans lesquels Berlin et Paris s'inscrivent en tant que capitales artistiques. La plupart des lieux disposant de filiales qui ont pu être relevés sont des galeries d'art à l'instar de la galerie *Marian Goodman* à Paris, implantée également à New-York, ou de *Sprüth-Magers*, qui a des filiales à Berlin, Londres et Cologne. L'ouverture de plusieurs filiales répond à des stratégies marchandes de proximité aux acheteurs et aux artistes. Dans le cas allemand, il peut par exemple être intéressant de disposer d'un lieu à Cologne, centre reconnu du marché de l'art contemporain où se trouvent de nombreux collectionneurs importants et d'un lieu à Berlin, place marchande en plein essor et haut lieu de la création. Le cas de lieux du tiers secteur ou de musées disposant de filiales existe également, comme dans le cas de l'organisation *Artneuland*, qui dispose d'une filiale à Berlin et d'une à Tel-Aviv ou de l'exemple bien connu des musées *Guggenheim* présents à Venise, Bilbao, Berlin et Abu-Dahbi.

Le nombre de lieux recensés disposant de filiales est bien plus important à Berlin qu'à Paris (tableau 3.14), ce qui peut s'expliquer par le fait que Paris est une place du marché de l'art plus puissante que Berlin, où les stratégies de filiation sont différentes, plus concentrées sur les galeries les plus internationales. On remarque par ailleurs que la proportion de lieux disposant de plusieurs espaces dans la même ville est plus importante à Paris qu'à Berlin. La position parisienne de ces lieux s'en trouve renforcée et la polarisation artistique parisienne également alors que dans le cas berlinois, le nombre important de lieux d'exposition liés à d'autres villes allemandes laisse entrevoir une structure nationale des villes artistiques davantage polycentrique et une attractivité récente de la capitale allemande où de grandes galeries des centres marchands de Cologne ou Düsseldorf viennent s'installer.

Cette variable permet surtout de situer les lieux marchands et prend seulement en compte une des formes de mise en réseau artistique.

Tableau 3.14 : Les filiales des lieux d'exposition

Nombre de filiales		Paris		Berlin	
		Nombre de filiales	%	Nombre de filiales	%
Dans la même ville		13	42	5	6
Dans une autre ville	internationale	12	39	59	68
	nationale	6	19	22	26
	Total autre ville	18	58	81	94
Total		31	100	86	100

Source : Base de données de l'auteure. Détail cf. tableau 3.3

2.3.2 Les artistes exposés : résidences et nationalités

Un second type de mise en réseau a été pris en compte à partir des informations liées à l'ancrage géographique des artistes exposés. Les lieux de résidence et la nationalité des artistes constituent en effet des indicateurs intéressants pour montrer les pays et les villes de création en lien avec Paris et avec Berlin, et pour interroger la dimension internationale de ces liens ainsi que celle de la trajectoire des artistes. Les liens qui sont observables sont spécifiques aux expositions du mois de janvier 2010 dans les deux villes. Au total, 666 expositions ont été référencées, 336 à Berlin et 330 à Paris, ainsi que 1877 artistes exposés. Le nombre important d'expositions et d'artistes répertoriés autorise à utiliser ces informations comme des éléments de compréhension des réseaux artistiques tissés autour des deux villes. Les liens explorés sont ici ceux que permettent d'appréhender la présence d'un artiste dans une exposition. Ils montrent la visibilité des artistes sur la scène parisienne et berlinoise, dont il est possible d'interroger les facteurs relationnels, géographiques.

Chaque ligne correspond à un lien établi au sein d'une exposition par la présence d'un artiste. Une exposition telle que celle de la *Galerie 208 Chicheportiche* qui présente trois artistes ukrainiens, Anton Solomoukha, Oleg Tistol et Ilya Chichkan, du 17 décembre 2009 au 25 janvier 2010, compte ainsi trois lignes, qui correspondent chacune à un lien établi à partir de la galerie parisienne avec l'Ukraine pour ce qui est de la nationalité des artistes, et avec leur trois villes de résidence respectives, Paris, Berlin et Kiev. À travers la présentation des œuvres de ces artistes se tissent des liens qui ne peuvent certes pas être interprétés comme les pratiques effectives de mobilité des artistes vers Paris et vers le lieu d'exposition, mais qui constituent des indicateurs de circulation au sein des milieux artistiques, et en montrent certains canaux.

Le mode de recensement peut impliquer une sur-représentation des artistes les plus reconnus à Paris et à Berlin, dans la mesure où plusieurs œuvres d'un même artiste peuvent être présentées simultanément dans différents lieux d'exposition. Le cas est peu fréquent, mais il convient d'en tenir compte dans l'analyse. Cholet apparaît par exemple quatre fois dans le recensement parisien et une fois pour Berlin. Cette fréquence est due à la présence de l'artiste français François Morellet dont des œuvres sont présentes simultanément au *Louvre*, à *Onestarpress*, à la galerie *Bugada et Cargnel* et au *Plateau* à Paris ; à la *Fondation Daimler Chrysler* à Berlin. Au contraire, les liens concomitants de Paris et de Berlin vers Topanga Canyon aux États-Unis sont le fait de deux artistes différents, Chris

Burden, exposés à la galerie *Almine Rech* à Paris et Nick Brandt exposé à *Camera Work* à Berlin. La fréquence d'occurrence des villes ou des nationalités doit ainsi être considérée comme un indicateur de visibilité et d'intensité des échanges entre foyers artistiques et donne un aperçu des potentiels de mobilité des artistes. Les réseaux existant offrent des possibilités d'échange, des moyens de connaissance et de diffusion, et ils augmentent « le potentiel de mobilité propre à chaque acteur » (Kaufmann, 2001 : 172).

A l'instar des données utilisées par V. Veschambre, le pays d'origine et la/les ville(s) de résidence des artistes ont été répertoriés sur l'ensemble des expositions de janvier 2010 à Paris et à Berlin. Les mêmes indicateurs répondent alors à un objectif sensiblement différent, celui de comprendre les réseaux artistiques dans lesquelles s'inscrivent Paris et Berlin, les circulations qui contribuent à en faire des pôles reconnus de l'art contemporain.

La variable pays d'origine a été renseignée à partir des indications concernant soit le lieu de naissance, fréquemment mentionné dans les biographies des artistes avec l'expression « Né à...Vit et travaille à », soit la nationalité de l'artiste. Elle traduit un ancrage national qui jalonne ou a jalonné le parcours de l'artiste et est présentée comme son origine. Elle montre le mouvement effectué pour accéder à la reconnaissance artistique à Paris et à Berlin et permet de mettre en évidence ce que l'on peut appeler les canaux de la promotion artistique liés à ces deux métropoles.

À Paris comme à Berlin, plus des deux tiers des artistes exposés sont d'origine européenne (Tableau 15). Parmi ces artistes, la moitié est française dans le cas parisien, et un peu moins de la moitié allemande dans le cas de Berlin. Cela montre qu'une majorité des artistes vient de pays proches, de l'Europe de l'Ouest, ce qui confirme le poids des pays occidentaux dans le domaine de l'art contemporain (Veschambre, 1998). L'importance des artistes nationaux à Paris et à Berlin met ensuite en évidence l'importance des canaux de diffusion nationaux, même dans un secteur particulièrement marqué par l'internationalisation. La dimension internationale des scènes parisiennes et berlinoises apparaît toutefois nettement puisque plus de la moitié des artistes exposés est internationale. Berlin présente toutefois une part légèrement plus importante d'artistes internationaux que Paris, qui continue à attirer de nombreux artistes français. Ce constat vient contredire la tendance remarquée par V. Veschambre selon laquelle en 1996 « La communauté artistique [allemande] est essentiellement nationale » (Op. Cit. : 19). Ces remarques permettent de saisir les grands traits de la répartition des artistes exposés par nationalité. On verra cette répartition dans le détail dans les chapitres suivants pour questionner l'existence de liens privilégiés vers la France ou l'Allemagne et observer en détail la présence ou l'absence de certaines régions du monde comme origine des artistes exposés à Paris ou Berlin.

Tableau 3.15 : Répartition des artistes par nationalité

Nationalité des artistes	Paris		Berlin	
	Nombre d'artistes	%	Nombre d'artistes	%
Identique au pays d'exposition	382	50	499	45
Union Européenne	149	19	289	26
Extra-européenne	239	31	320	29
Total	769	100	1108	100

Source : Base de données de l'auteure. Détail cf. tableau 3.3

Les villes de résidence actuelles des artistes ont ensuite été répertoriées. Elles montrent deux choses : d'abord les lieux de création artistique actuels dans le monde, ensuite les canaux de diffusion liés à Paris et Berlin. Les informations relatives à cette variable sont aisément accessibles dans la mesure où la mention « vit et travaille » figure presque systématiquement dans la présentation des œuvres et de l'artiste. Cette formulation confond de manière intéressante lieux de résidence et lieux de travail et montre une perception du travail artistique où les deux seraient intimement mêlés. On ne peut toutefois pas à travers cet indicateur saisir l'ensemble du parcours résidentiel d'un artiste, ni même ses pratiques résidentielles et professionnelles actuelles dans le détail. On peut cependant à travers ces informations interroger les liens interurbains tissés en terme de diffusion artistique, ce qui offre une vision intéressante et originale de la position de Paris et de Berlin dans le système de l'art contemporain, mais aussi les relations entre le lieu de résidence et les possibilités de diffusion pour des artistes exposés. Le nombre de liens observés ici est supérieur au nombre d'artistes dans la mesure où le total des liens comprend également les bi- voire les tri-résidences. Dans le cas parisien, on voit que près des deux tiers des lieux de résidence des artistes sont extérieurs à Paris (tableau 3.16) alors que les artistes exposés à Berlin, même s'ils sont plus nombreux à être d'origine étrangère, résident davantage à Berlin. La part moins importante de résidences parisiennes comparée à Berlin souligne le rôle de diffusion majeur de Paris alors que Berlin apparaît autant comme une ville où l'on crée que comme une ville où l'on expose.

Les filiales indiquent des liens établis au niveau des lieux d'exposition. Les pays d'origine et les villes de résidence actuelles des artistes exposés mettent quant à eux en évidence des canaux de promotion et de diffusion des artistes. On peut à partir de ces trois variables mettre en évidence les réseaux de l'art contemporain qui connectent Berlin et Paris à d'autres pays du monde et à d'autres villes. L'analyse détaillée de ces données a pour objectif d'évaluer la dimension internationale de la scène artistique contemporaine dans ces deux villes et de saisir la position de ces deux métropoles culturelles dans les réseaux internationaux et interurbains.

Tableau 3.16 : Les villes de résidences des artistes

Ville de résidence	Paris				Berlin			
	Nombre de villes	% ville	Nombre de liens	% liens	Nombre de villes	% ville	Nombre de liens	% liens
Identique à la ville d'exposition	1	0,4	320	38	1	0,6	598	52
Même pays, différente de la ville d'exposition	107	47,2	198	24	43	25,4	140	12
Ville étrangère	119	52,4	322	38	125	74	405	36
Total	227	100	840	100	169	100	1143	100

Au final, la base de données que j'ai élaborée compte 338 lieux à Paris et 407 à Berlin. 666 expositions ont été référencées, qui étaient présentées au mois de janvier 2010 dans les deux villes. Cela permet la prise en compte de 1877 artistes exposés dans les deux villes[86] et de 1983 lieux de résidence des artistes exposés. Les lieux sont définis par différentes variables permettant de saisir toute la diversité des structures référencées et de mettre en évidence leur rôle dans le système artistique. La dimension événementielle, jusqu'alors peu prise en compte dans les analyses des lieux artistiques à l'échelle métropolitaine représente un volet important des informations regroupées dans la base de données. En prenant en compte non seulement les lieux d'art contemporain, mais aussi les expositions et les événements qui y sont organisés, des indicateurs de temporalité ont pu être intégrés à la base de données. L'organisation géographique des lieux d'art contemporain dans les espaces urbains parisiens et berlinois peut ainsi être comprise en prenant en compte à la fois une dimension fonctionnelle, celle des acteurs et des activités des lieux d'exposition, et une dimension temporelle, celle de l'histoire de l'implantation des lieux et celle de leur visibilité à travers les événements organisés.

Les informations recueillies concernant les villes et les pays intégrés aux réseaux artistiques parisiens et berlinois, par le biais des liens établis entre structures et par le biais des artistes présentés, permettent de comprendre l'organisation géographique de l'art contemporain à différentes échelles : celle des lieux et de l'espace urbain mais aussi celle des réseaux internationaux.

Les particularités de chacune des variables constituant la base de données ont été présentées une à une et sont récapitulées dans le tableau qui suit (tableau 3.17). Analysées simultanément, celles-ci permettront d'interroger les logiques de concentration, de spécialisation, de mise en réseau des lieux et des acteurs de l'art contemporain parisiens et berlinois.

86 Certains artistes sont référencés plusieurs fois, mais présents dans des expositions différentes. Le lien individuel reste donc conservé.

Tableau 3.17: Variables retenues pour qualifier les lieux et les réseaux artistiques

Tables de la base de données	Variables	
Table « Lieux »	**Localisation**	Coordonnées géographiques
	Fonction principale	Formation
		Création
		Diffusion
	Statut	Marchande
		Non-marchande
	Activités	Exposition
		Vente
		Formation
		Information
	Taille de la structure	1 à 10 personnes
		10 à 20 personnes
		20 à 50 personnes
		> 50 personnes
	Type d'acteurs	Privé
		public
		associatif
	Longévité des lieux	Date de création
		0 à 3 ans
		3 à 10 ans
		10 à 20 ans
		20 à 50 ans
		> 50 ans
Table « Expositions »	**Temporalité des événements**	Durée en mois de l'exposition recensée
		Durée moyenne <2 mois
		Durée moyenne entre 2 et 6 mois
		Durée moyenne > 6 mois
	Liens tissés par les artistes	Pays d'origine
		Ville de résidence
	Liens inter-lieux	Filiales

3 Des lieux d'exposition aux noyaux artistiques

Les lieux d'art contemporain répertoriés sont répartis dans l'espace urbain de façon parfois concentrée, comme pour les galeries du Marais, parfois dispersée, comme pour la *Haus am Waldsee* dans le *Bezirk* occidental de Zehlendorf à Berlin. La répartition des lieux d'art répond-t-elle à des logiques similaires à Paris et à Berlin ? L'analyse des localisations des lieux d'exposition répertoriés permet d'observer les grandes tendances de la répartition des lieux dans deux espaces urbains et de comparer celles-ci en terme de formes de la répartition, de densité etc.

Pour dépasser la répartition ponctuelle des lieux d'art et montrer leur organisation à l'échelle des métropoles parisienne et berlinoise, une échelle d'analyse intermédiaire a été définie. Des noyaux artistiques, c'est à dire des regroupements plus ou moins denses de lieux d'art contemporain que l'on peut observer à une échelle fine, ont été défini par le biais de méthodes statistiques présentées dans cette partie. L'objectif de ces regroupements est de saisir les logiques de concentration, de spécialisation ou au contraire l'extension du tissu des lieux d'art dans les deux espaces urbains mis en regard tout en s'affranchissant de maillages existants sensiblement différents dans les deux cas.

3.1 La répartition des lieux d'exposition dans l'espace urbain parisien et berlinois

Une première étape de l'analyse visant à mettre en évidence l'organisation des lieux artistiques a consisté à mettre en perspective la localisation ponctuelle des lieux et leur regroupement à l'échelon des communes et des arrondissements, afin d'obtenir une première vision d'ensemble de leur répartition.

3.1.1 À Paris, une organisation centre / périphérie marquée

La répartition des lieux d'exposition parisiens à l'échelon des communes et arrondissements montre tout d'abord qu'ils sont très largement concentrés dans le centre de l'agglomération (carte 3.7). Un certain nombre de lieux est toutefois situé dans des communes de la petite couronne comme le *Mac Val* à Vitry-Sur-Seine ou l'A*rthotèque de Saint-Cloud* (carte 3.7). La densité des lieux d'exposition allant décroissant à mesure que l'on s'éloigne du centre de l'agglomération, celle-ci reproduit dans son ensemble un modèle classique d'organisation urbaine opposant centre et périphérie. Observer en détail les densités et les localisations des lieux d'art dans le centre parisien, puis en périphérie proche permet d'ores et déjà de cerner plusieurs pôles artistiques dans l'agglomération parisienne et de mettre en avant des premiers éléments d'explication de leur localisation.

L'observation de la carte des densités (carte 3.6.) met en évidence une opposition nette entre des arrondissements et communes dont la densité de lieux d'exposition dépasse les deux lieux au kilomètre carré, principalement des arrondissements centraux, et les arrondissements et communes périphériques où la densité est moindre. Le 3e et le 6e arrondissement, situés dans le centre ancien dense de Paris présentent une densité exceptionnelle allant de plus de douze lieux d'exposition à soixante lieux par kilomètre carré. La densité des lieux artistiques correspond dans le cas de ces

arrondissements aux zones où l'offre touristique et commerciale compte parmi les plus importantes de l'agglomération (Berroir, et al., 2007; Duhamel et Knafou, 2007). Les concentrations que l'on y observe correspondent à des regroupements de galeries d'art contemporain dans les 3e, 4e et 6e arrondissements ainsi que de musées, c'est-à-dire d'une offre de biens et de services rares par rapport à l'ensemble des activités urbaines dont la concentration très importante permet de réaliser des économies d'agglomération. On voit d'ores et déjà que cette concentration répond aux principes de concentration des biens et des services rares dans les centres urbains les plus importants observés par les géographes dès le début du vingtième siècle à l'échelle intra et inter-urbaine (Christaller, 1933; Hotelling, 1929). L'hypothèse selon laquelle des activités de niveau égal se regroupent dans des centres de niveau équivalent fonctionne ainsi lorsque l'on considère les fonctions culturelles et artistiques dans le cas parisien. Les concentrations que l'on observe peuvent également répondre à une stratégie de rapprochement entre des acteurs-ressource, facteur de concentration majeur dans le cas des activités culturelles, comme l'ont montré les travaux présentés précédemment (chapitre 1).

Une analyse plus fine des localisations invite cependant à nuancer l'observation d'un pôle central unique et uniformément dense. En observant cette répartition en détail (carte 3.7), on remarque en effet au sein même de la zone centrale de l'agglomération plusieurs concentrations de lieux d'exposition. On en observe empiriquement trois dans les arrondissements où l'offre est la plus dense : la première correspond au quartier du Marais, où deux pôles peuvent être mis en évidence, et la seconde à Saint Germain des Prés. Les contextes urbains et l'histoire de l'implantation des galeries y diffèrent sensiblement. La concentration la plus importante correspond au Marais, où les galeries, comme d'autres commerces spécialisés, les commerces gays par exemple, se sont implantées à partir des années 1980. Ces commerces ont profité de prix du foncier encore attractifs dans une zone centrale de la capitale rénovée dès les années 1960 et la loi Malraux de protection du Marais en tant que patrimoine urbain (Giraud, 2009; Leroy, 2005). L'installation de ces lieux d'art, concomitante de celle d'autres commerces spécialisés, a ainsi accompagné la transformation du quartier du Marais et son embourgeoisement (Carpenter et Lees, 1995; Giraud, Op. Cit.). Au sein même de cette zone où le tissu de galeries est très dense, on observe deux pôles distincts, le premier, à l'Est du quartier du Marais regroupe une quarantaine de galeries autour de la place de Thorigny. Les dates d'implantation varient, mais beaucoup se sont installées dans les années 1990 et au début des années 2000. Toutes situées dans le 3e arrondissement, à l'exception de la galerie *Magda Danysz*, dans le 11e arrondissement, rue Amelot, ces galeries jouent de leur proximité pour organiser des événements communs, notamment les vernissages dont il est possible d'obtenir un calendrier détaillé en se rendant sur place. Une trentaine de galeries ainsi que le *Centre Georges Pompidou* se regroupent ensuite à l'Ouest du Marais, à cheval entre les 3e et 4e arrondissements, aux alentours de Beaubourg (carte 3.7). Dans cette partie du Marais, l'implantation est dans l'ensemble plus ancienne, datant de la fin des années 1970 et du début des années 1980. Ces deux regroupements de galeries, situés de part et d'autre de la rue des archives sont fréquemment désignés dans les revues et calendriers d'art comme les galeries du Haut-Marais, ce dernier étant considéré comme le centre névralgique de l'art contemporain français, de par la très grande concentration d'acteurs majeurs du marché de l'art.

Situés à proximité, mais sur la rive gauche de la Seine, une trentaine de lieux d'exposition, là encore principalement des galeries, se regroupent dans le quartier de Saint Germain des Prés, faisant de quelques rues proches de la Seine un autre pôle artistique parisien majeur. Les galeries d'art contemporain, installées pour certaines, comme la galerie *Lara Vinci* depuis les années 1970, pour d'autres comme *Kamel Mennour* beaucoup plus récemment (2007), côtoient des galeries d'art et de design moderne ainsi que des lieux de formation prestigieux comme l'*École Nationale Supérieure des Beaux-Arts*. Le pôle artistique qui en résulte n'apparaît pas seulement spécialisé dans l'art contemporain mais aussi dans d'autres formes d'art, et différentes fonctions, de médiation et de formation artistiques s'y mêlent.

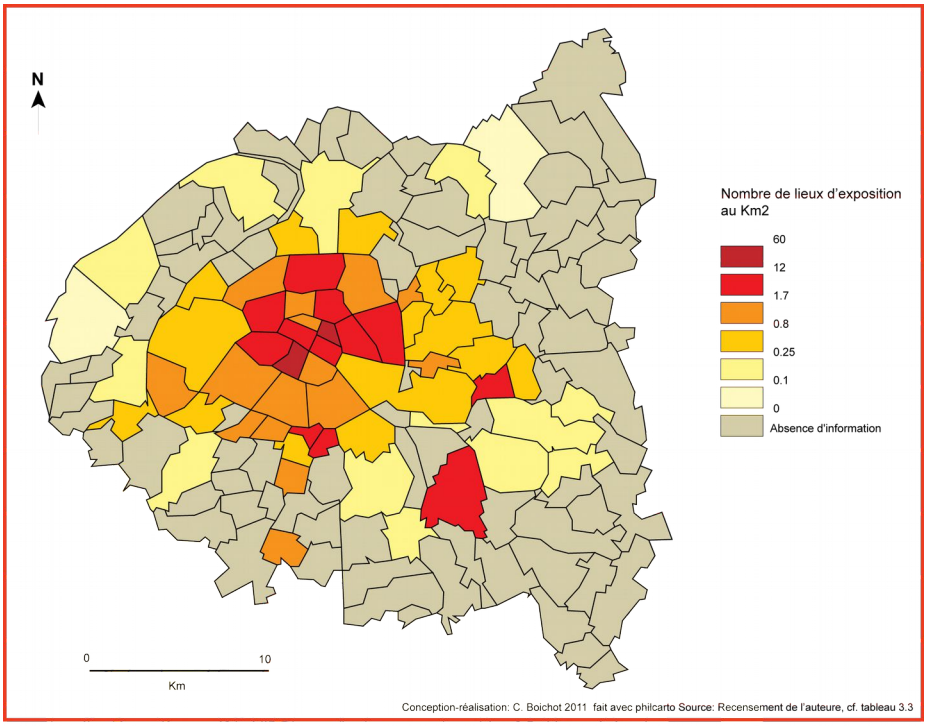
D'autres arrondissements de Paris *intramuros* connaissent également une forte densité de lieux d'exposition. Les densités peuvent aller, dans les 7e, 8e, 18e, 10e, 11e et 20e arrondissements, de 1,7 à 12 lieux par kilomètre carré. La concentration des lieux dans ces arrondissements apparaît moins forte que dans le Marais ou le 6e arrondissement, mais on peut tout de même observer des regroupement de galeries dans le 18e, dans le 20e ou dans le 13e arrondissement qui soulignent l'importance des logiques de concentration dans le cas des lieux d'art marchands. Les densités importantes que l'on observe dans ces arrondissements peuvent montrer une diffusion à partir des pôles les plus importants comme elles peuvent résulter de stratégies d'implantation plus directement liées au contexte urbain de ces quartiers. Les galeries du 10e et du 11e arrondissement sont par exemple de jeunes galeries qui profitent de la proximité du Marais. Celles du 13e arrondissement, autour de la rue Louise Weiss s'en sont volontairement démarquées dans les années 1990 profitant de l'opportunité du réaménagement du quartier dans le cadre du projet Paris Rive Gauche. En analysant les différents contextes urbains d'implantation des lieux d'exposition, on peut ainsi faire l'hypothèse de stratégies différentes : la première dans des quartiers aisés de la capitale (7e et 8e arrondissements), à l'habitat ancien et bourgeois (Clerval, 2008; Pinçon et Pinçon-Charlot, 2004; Preteceille, 1995) témoignant d'un rapprochement par rapport aux consommateurs potentiels de biens rares et coûteux. La seconde, comme dans le 13e arrondissement, est directement liée à une redistribution de l'espace urbain disponible pour l'implantation de nouvelles activités dans le cadre d'un projet d'aménagement. La dernière se rapproche de la seconde en ce qu'elle tire parti de rentes de localisation permises par un faible coût d'accès à la ressource foncière tout en étant davantage liée à la proximité d'un public potentiel. La localisation des galeries dans les arrondissements du Nord et de l'Est parisien (10e, 11e, 18e et 20e arrondissements) traditionnellement plus populaires, mais dont l'embourgeoisement à des stades plus ou moins avancés est avéré (Clerval, Op. Cit.), correspondrait ainsi plutôt à une stratégie de minimisation des coûts d'implantation, tout en offrant une proximité avec le Marais et son intense activité artistique, et avec une clientèle potentielle moins aisée que dans les quartiers de l'Ouest parisien mais au capital et aux pratiques culturelles favorables à la fréquentation des lieux d'art contemporain.

Les densités moindres dans les zones périphériques montrent enfin une concentration des lieux moins importante, sauf dans le cas de Créteil, et de Nogent-sur-Marne, communes de petite couronne qui présentent une densité de lieux d'exposition supérieure à deux lieux au kilomètre carré. Cette densité particulière est due à l'importante concentration autour de quelques rues, de

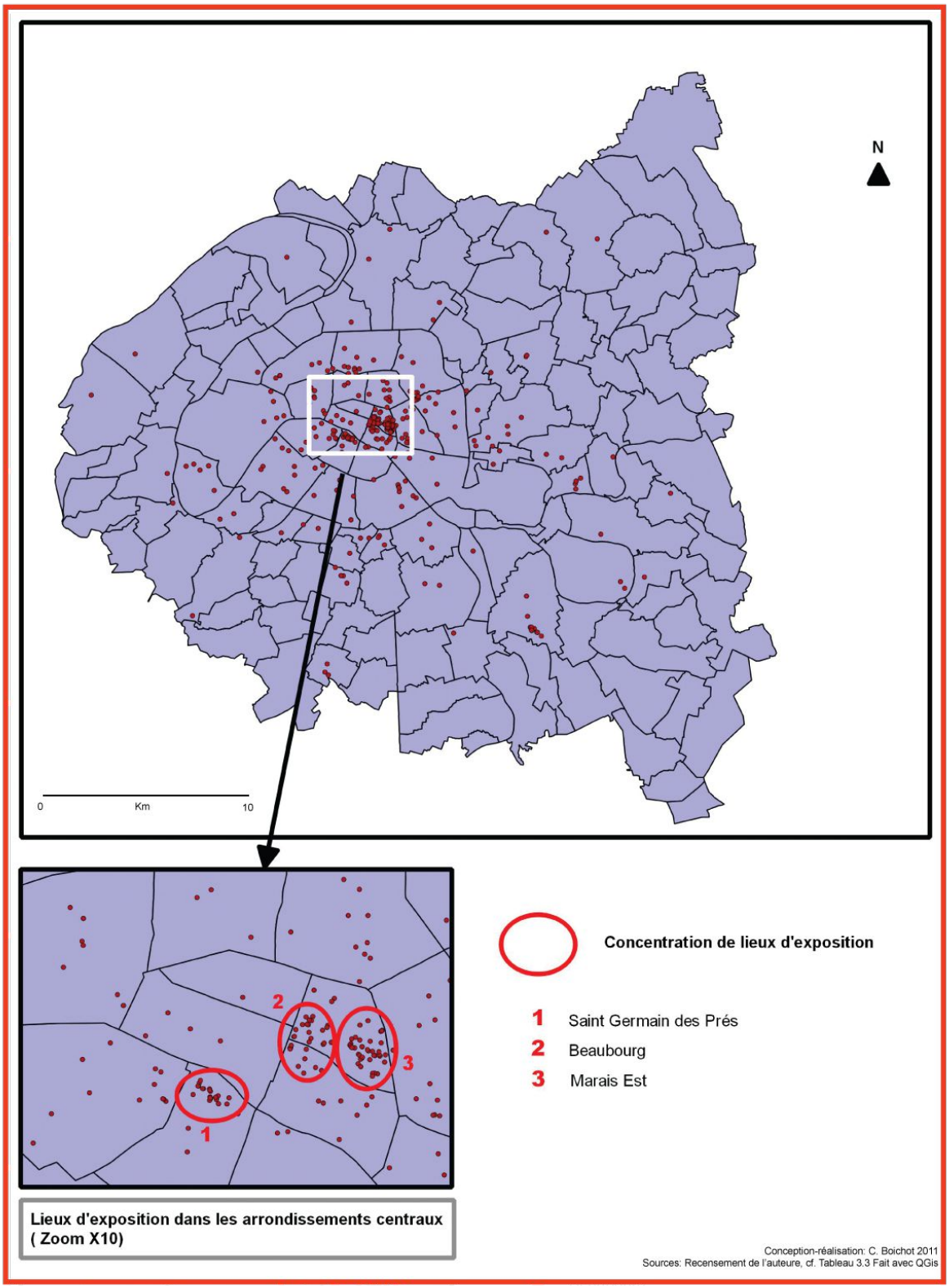
l'esplanade des Abymes et de la rue de Falkirk de plusieurs lieux artistiques, des ateliers ouverts au moment du recensement et des lieux associatifs, qui explique la forte densité de Créteil en lieux d'art contemporain. À Nogent, cette densité importante s'explique par la proximité de lieux d'art contemporain comme le *Carré des Coignards*, la *Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques*, la *Maison d'art Bernard Anthonioz* ainsi que les ateliers du *Hameau des artistes* et de la *Cité Maurice Guy-Loë* créés à l'initiative de la fondation. Les densités moindres observables dans les autres quartiers et communes périphériques ne signifient pour autant pas qu'il y ait absence de logiques d'agglomération. On observe par exemple cinq lieux, un musée et quatre centres d'art dans un rayon d'un peu moins d'un kilomètre entre Gentilly et le Kremlin-Bicêtre. Ces moindres densités sont également le fait d'un plus grand nombre de lieux isolés, comme le *Mac/Val* à Vitry-sur-Seine ou *Mains-d'œuvres* à Saint-Ouen. La localisation de ces lieux, plus isolés et plus éloignés du centre met en évidence une attractivité qui repose sur des facteurs différents. Une moindre densité permet en effet moins d'économies d'agglomération et le contexte périurbain est généralement moins touristique. Des coûts du foncier moins importants que dans le centre de l'agglomération permettent la réalisation de projets de grande envergure à l'instar du *Mac/Val* ou d'initiatives aux moyens plus limités comme *Mains d'oeuvres* à Saint-Ouen ou *les Salaisons* à Romainville.

Cette première contextualisation permet, à la lumière des travaux existants et de la répartition des lieux, de mettre en lumière certains facteurs explicatifs de la localisation des lieux d'art contemporain. Elle montre aussi, à travers l'observation empirique de concentrations à une échelle fine, qu'il peut être intéressant d'interroger les logiques d'organisation à l'échelle de noyaux, plus que des lieux pris isolément. Un constat similaire peut être établi à la lumière de la répartition des lieux artistiques berlinois.

Carte 3.6 :La densité des lieux d'art contemporain à Paris



Carte 3.7 : Localisation des lieux d'exposition recensés à Paris en 2010



3.1.2 À Berlin, un ou des centres ?

Les lieux d'exposition d'art contemporain apparaissent comme à Paris, largement concentrés dans la zone centrale de l'agglomération (cartes 3.8 et 3.9). Si la concentration dans la zone centrale est plus importante qu'en périphérie, la tension entre concentration et dispersion ne met toutefois pas en

évidence une organisation centre-périphérie aussi marquée que dans le cas parisien, mais plutôt une organisation multipolaire que montre d'emblée la carte des densités (carte 3.8). Les zones où les concentrations sont les plus fortes sont situées dans le centre, à Mitte, mais aussi dans les *Bezirke* de Charlottenburg, à l'Ouest, de Kreuzberg, au centre-Est, et de Wedding au Nord. Les densités apparaissent légèrement plus fortes à Berlin qu'à Paris. En appliquant la même méthode de discrétisation qui s'appuie sur les cinq percentiles extrêmes et sur les quartiles, on observe en effet que la classe qui comprend les arrondissements les plus denses compte de 20 à 67 lieux au kilomètre carré dans le cas de Berlin, alors que les 5% des arrondissements parisiens les plus denses comptent de 12 à 60 lieux au kilomètre carré. Lorsque les deux classes autour de la moyenne comptent des arrondissements aux densités allant de 0,5 à 4,4 lieux au kilomètre carré, la moyenne étant de 1,6 à Berlin, elles vont de 0,25 à 1,7 lieux au kilomètre carré à Paris, la moyenne parisienne de 0,8 étant inférieure de moitié à la moyenne berlinoise. Dans certains *statistische Gebiete,* maillage statistique officiel qui permet d'obtenir un degré de détail comparable à celui offert par les arrondissements parisiens[87], la densité peut aller de 20 à 67 lieux au kilomètre carré, dans deux arrondissements du Nord de Mitte (à la limite des *Bezirke* de Wedding au Nord-Est et de Pankow, au Nord-Ouest) et du Nord de Kreuzberg (à la limite de Mitte). Ces deux noyaux les plus denses correspondent comme à Paris à des centralités urbaines commerciales et patrimoniales. La distinction entre les parties Est et Ouest de la ville est encore en partie lisible à travers l'existence de densités très fortes à Mitte, ancien centre de Berlin-Est et Kreuzberg ancien *Bezirk* de l'Ouest ainsi qu'à travers les densités fortes à Charlottenburg. Le gradient de densité de lieux d'exposition diminue de façon continue depuis les centres les plus denses, qui correspondent aux anciens centres de Berlin Est, pour Mitte, et de Berlin-Ouest, pour Charlottenburg, ainsi qu'à des centralités urbaines et culturelles qui s'affirment, comme autour de la Potsdamerplatz (Grésillon, 2002). Ce gradient semble montrer, lorsqu'on observe les densités à l'échelle des *statistische Gebiete*, plus qu'une fracture entre des pôle distincts, une continuité dans le centre de Berlin qu'assure l'existence de lieux d'exposition le long des grands axes reliant l'Est et l'Ouest comme la Kantstrasse ou Oranienstrasse et le Nord et le Sud comme la Potsdamerstrasse ou Friedrichstrasse.

Le centre le plus dense que l'on observe au Nord de Mitte (carte 3.8) correspond aux fortes densités de lieux d'exposition de la Spandauer Vorstadt, qui dépassent 67 lieux au kilomètre carré, où les galeries sont très concentrées autour de quelques rues comme la Auguststrasse, Brunnenstrasse ou Linienstrasse (Carte 3.9). Comme dans le cas parisien, cette concentration peut être comprise au regard de la forte spécialisation des galeries d'art contemporain. Celles-ci se sont installées à Mitte depuis le début des années 1990, comme la galerie *Deschler* dans la Auguststrasse ou plus récemment, depuis le début des années 2000, comme le *MMX Open Art Venue,* installé en 2010 dans la même rue. Elles ont largement contribué au renouveau du quartier, profitant des opportunités immobilières de l'Est pour s'installer dans les quartiers centraux marqués par une activité culturelle et contestataire importante avant la chute du mur (Grésillon, Op. Cit.). Le quartier fait désormais figure de quartier touristique dont le processus d'embourgeoisement est presque totalement abouti (Krajewski, 2004). Des densités fortes sont également observables du Nord de Mitte à Prenzlauer

87 La superficie moyenne des *statistische Gebiete* est de 4,6 km2, celle des communes et arrondissements de Paris et de petite couronne de 5,3 Km2

Berg, c'est-à dire dans un ensemble de quartiers qui a connu une gentrification forte et où la présence d'autres activités créatives est avérée, comme dans la Kastanienallee, qui relie la Spandauer Vorstadt et Prenzlauer Berg (Lange, 2007).

Les quartiers de l'ancien Berlin Ouest, de Charlottenburg à Kreuzberg connaissent également des concentrations fortes de lieux d'exposition. Leur implantation, qui s'est faite à des moments différents de l'histoire de Berlin, n'obéit dans ces deux quartiers toutefois pas exactement aux mêmes logiques. Les lieux d'exposition installés dans les *Bezirke* centraux de l'Ouest allant de Charlottenburg à Kreuzberg marquent la persistance d'une organisation duale qui s'est renforcée avec la séparation de la ville après-guerre. On y observe, au regard de la localisation des lieux (carte 3.9), comme à Paris, plusieurs noyaux. Le premier et le plus important se situe entre le Tiergarten et Zoologischergarten, des grands axes Est/Ouest de Charlottenburg : le Kurfürstendamm, « champs Elysées » de Berlin-Ouest et Kantstrasse, autour de Savignyplatz et dans les rues voisines. De nombreuses galeries y sont installées, certaines depuis les années 1960 comme la galerie *Brockstedt*, d'autres plus récemment comme la galerie *Iris Schuhmacher,* depuis 2007. Les galeries de Charlottenburg ont, pour un grand nombre d'entre elles, pignon sur rue et font partie des acteurs importants du marché de l'art contemporain berlinois, même si ce noyau peut être considéré comme en perte d'activité par rapport aux galeries de Mitte (Grésillon, Op. Cit.). On compte également plusieurs musées installés autour du Château de Charlottenburg, plus au Nord. Cette petite concentration de musées et des ateliers du *Haus K19* marque un pôle culturel patrimonial et artistique autour du château. Elle explique la densité moyenne que l'on observe au Nord de Charlottenburg, en orange sur la carte 3.8.

Un second groupe d'une vingtaine de lieux d'art, moins important, apparaît dans le quartier du Tiergarten, à la limite entre Schöneberg, Kreuzberg et Charlottenburg. Il correspond à un ensemble de galeries installées dans les années 2000, le long de l'axe de la Potsdamerstrasse ainsi que d'un musée datant du début du vingtième siècle, le *Freies Museum*. Il est situé dans le prolongement de la Potsdamerplatz, de ses musées comme la *Neue National Galerie*, et des autres établissements culturels berlinois majeurs tels que la *Staatsbibliothek*, bibliothèque nationale, et la *Philarmonie*. Ce pôle de taille secondaire fait la jonction entre Charlottenburg, pôle culturel ancien de l'Ouest et Kreuzberg.

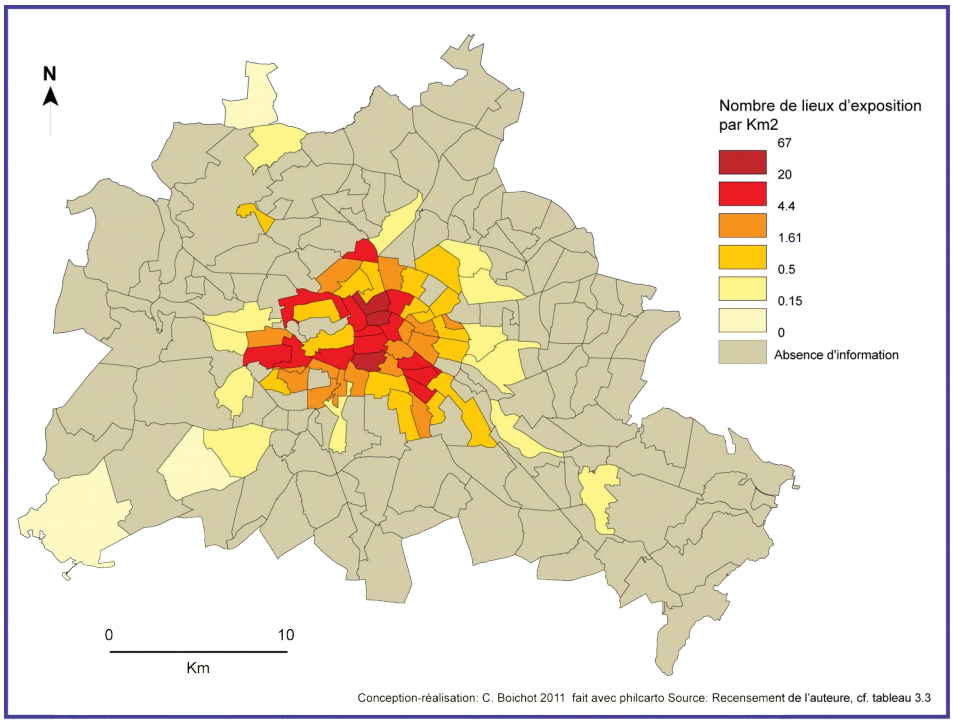
L'axe de la Yorckstrasse et les rues situées autour de Kleistpark, à la limite entre Schöneberg et Kreuzberg a vu de nombreux artistes s'installer et des initiatives pionnières comme celle de la *Produzentengalerie GrossGörschen 35* s'y développer (Ohff, 1985). Foyers de culture contestataire à l'Ouest, Schöneberg (et notamment les secteurs de Nollendorfplatz et Kleistpark) et Kreuzberg se sont affirmés à la fin du vingtième siècle comme des centres culturels majeurs (Grésillon, Op. Cit.). L'installation de galeries le long du Landwehrkanal, au Nord-Ouest de Kreuzberg et jusqu'aux limites du *Bezirk* avec celui de Mitte, dans la Friedrichstrasse, traduit l'émergence d'une centralité culturelle à proximité des centres plus établis, comme Unter den Linden. Les galeries installées dans ce secteur le sont pour certaines depuis la fin des années 1990. Depuis le début des années 2000 l'arrivée de nouveaux galeristes comme Jan Wentrup (2004) est patente et contribue à l'attractivité de ce secteur. Ce dynamisme renforce la position de Kreuzberg comme pendant légitime et dense de son voisin de l'Est. C'est en effet dans la partie Nord-Ouest de Kreuzberg, à la limite de Mitte que l'on trouve le second pôle d'exposition d'art contemporain le plus dense après la Spandauer Vorstadt où la densité

est de 21 lieux en moyenne au kilomètre carré. Situé à proximité d'un quartier marqué par la présence des grands groupes de presse et d'édition berlinois tels que celui d'A. Springer, les galeries et les centres d'art situés dans ce secteur contribuent à en faire l'un des centres médiatique et culturel majeur de la ville.

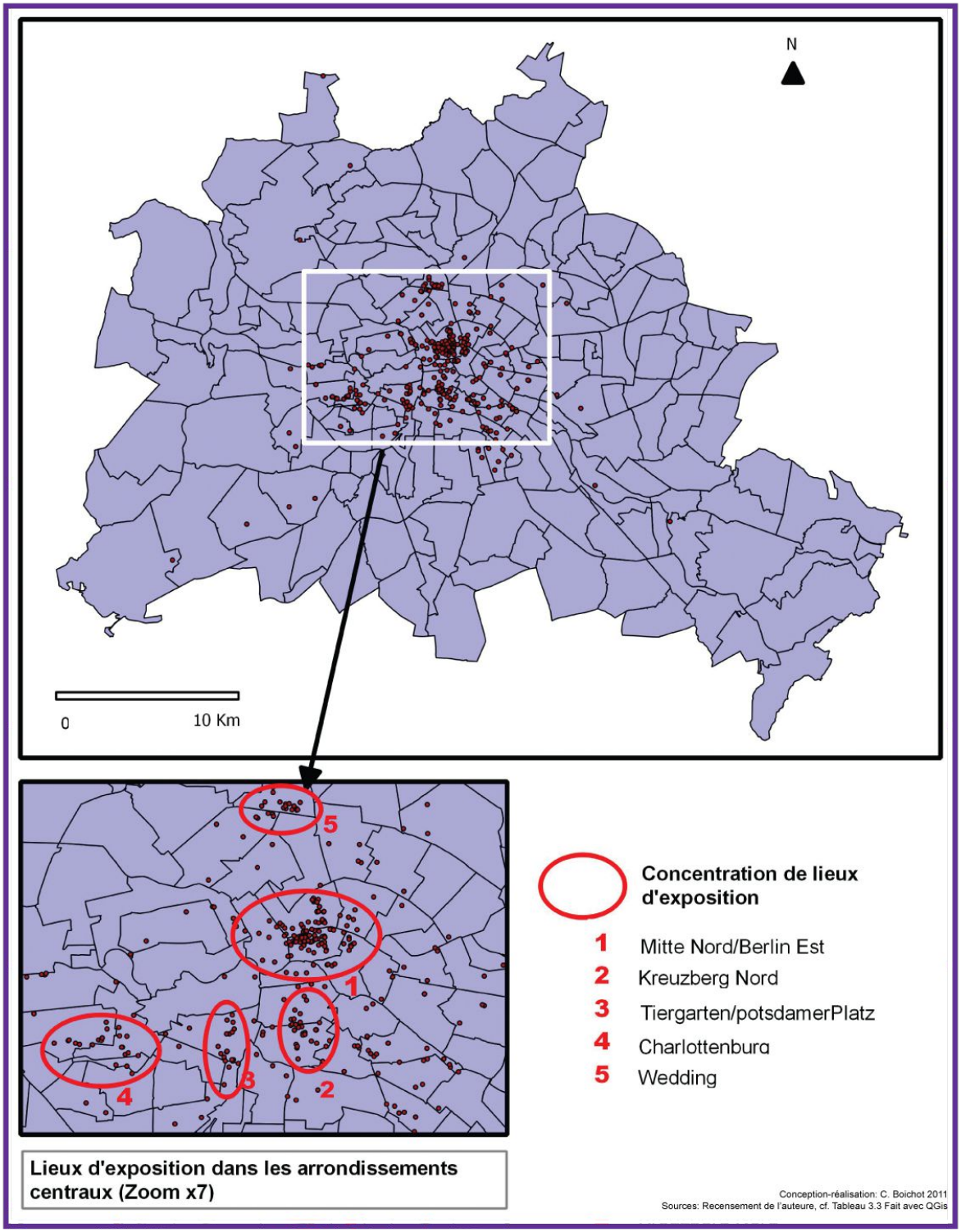
Un axe Ouest/Est, de Kochstrasse à Oranienstrasse relie ensuite l'Ouest et l'Est de Kreuzberg. Les fortes densités que l'on observe de l'Est de Kreuzberg au Nord de Neukölln correspondent en réalité à deux noyaux séparés par le canal. Le premier, le plus au Nord, est situé dans la continuité de l'axe de la Sprée et d'Oranienstrasse, jusqu'à Schlesisches Tor, où de nombreux lieux d'art contemporain de différente nature côtoient d'autres acteurs de l'économie culturelle berlinoise (Krätke, 2002). Un second petit pôle se dessine à la limite de Kreuzberg et de Neukölln, s'étendant de part et d'autre du canal, dans le Reuterkiez surtout, pour Neukölln et au Sud du Görlitzerpark, côté Kreuzberg.

Comme dans le cas parisien, la répartition des lieux d'art contemporain obéit dans le cas de Berlin à des logiques de concentration dans les centres culturels établis, comme à Mitte et Charlottenburg, dans des pôles récents qui s'affirment, comme à Kreuzberg et dans des pôles que l'on voit émerger depuis moins de dix ans en périphérie proche des *Bezirke* centraux comme à Wedding ou Neukölln. L'observation des densités montre les directions de la diffusion des lieux d'art et leur localisation permet d'ores et déjà de saisir certaines dynamiques d'implantation. Dans le cas parisien comme dans le cas berlinois, l'observation de la répartition ponctuelle des lieux ainsi que celle des densités donne une première vision d'ensemble d'une répartition avant tout centrale des lieux d'art. On voit aussi, grâce à ces premières observations, apparaître des logiques de concentrations qui invitent à analyser les ensembles de lieux qui se dégagent, pour en interroger les dynamiques communes et les éventuelles interactions entre ces différentes concentrations. C'est en ce sens qu'il nous a semblé nécessaire de mener une analyse à l'échelle plus fine des noyaux artistiques. La définition de ces noyaux à partir d'une analyse de la distance des lieux entre eux permet de mener une analyse à l'échelle mésogéographique des pôles urbains.

Carte 3.8 : La densité des lieux d'art contemporain à Berlin



Carte 3.9 : Localisation des lieux d'exposition recensés à Berlin en 2010



3.2 Définir des noyaux artistiques

Pour appréhender les spécialisations fonctionnelles et les dynamiques de l'organisation des lieux de l'art contemporain entre polarisation et dispersion, une échelle d'analyse mésogéographique apparaît nécessaire. L'utilisation des maillages statistiques préexistants se révèle peu opérante dans le cadre d'une comparaison de concentrations intra-urbaines qui se définissent à un échelon inférieur à celui de l'arrondissement. Quel échelon permet de rendre compte de la structure des lieux artistiques dans l'espace urbain ? La définition et l'identification de noyaux de lieux peu distants fait l'enjeu de cette partie.

3.2.1 Le choix d'une méthode basée sur l'analyse des proximités et des concentrations

Pour définir des noyaux artistiques à l'échelle de l'agglomération, une méthode basée sur l'analyse de la distance des lieux entre eux a été utilisée. Il s'agit d'une application à l'échelle intra-urbaine de la méthode du plus proche voisin. Elle permet de répondre à un double objectif de comparaison entre Paris et Berlin d'abord, ce qui suppose une échelle d'analyse comparable ; de définition de centralités à l'échelle intra-urbaine ensuite, selon une méthode statistique utilisant des algorithmes de scan spatial qui permettent de réinterroger les concentrations en milieu urbain dense, à l'instar des concentrations commerciales (Delage et Fleury, 2011; Openshaw, et al., 1987)

L'analyse de voisinage que nous avons menée s'appuie sur une méthodologie d'analyse automatisée de semis de points géoréférencés développée dans les années 1980 sous le nom de Geographical Analysis Machine (GAM) (Openshaw et Al., Op. Cit.). L'objectif de cette méthode est de permettre la compréhension de schémas de répartition de points à une échelle fine sans qu'aucune connaissance préalable de la région de localisation ne soit nécessaire. L'échelle d'analyse que permet ce type de méthode est intéressante dans le cas de l'analyse des localisations des lieux artistiques car elle permet de montrer des logiques de concentration ou de dispersion indépendamment de maillages prédéfinis (Pumain et Saint-Julien, 1997). Cette méthode a été retenue car elle permet de réaliser une comparaison entre Paris et Berlin en dépassant les différences des maillages existants, et en définissant un nouveau maillage adapté à la configuration du semis des lieux artistiques et adapté à la comparaison. La plupart des travaux qui se sont intéressés à la concentration de la production culturelle et des activités artistiques utilisent, pour mettre en évidence la concentration des lieux et des acteurs, les maillages territoriaux existants ou une représentation basée sur les semis de points (Krätke, 2002, 2011; Scott, 2000b). Ces méthodes rendent cependant difficile une analyse comparée à l'échelle intermédiaire des centralités urbaines. L'utilisation des maillages territoriaux les plus fins se révèle également peu adaptée. Selon que l'on utilise l'un ou l'autre de ces maillages, la finesse d'analyse et l'échelle des centres mis en évidence varie ainsi fortement.

L'échelle statistique la plus fine – celle de l'IRIS[88] à Paris, du LOR[89] à Berlin – ne permet pas de considérer des noyaux de lieux artistiques. La maille de l'IRIS apparaît par exemple, dans le cas

88 Ilots Regroupés pour l'Information Statistique, l'IRIS est l'unité de base en matière de diffusion de données infra-communales. Source : INSEE, 2011

89 *Lebensweltlich Orientierte Räume,* que l'ont peu plus ou moins traduire par « espaces des pratiques quotidiennes» est la base de la diffusion de l'information statistique infra-communale dans le Land de Berlin. Source : Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Umwelt, 2011

parisien trop petite pour saisir davantage que les regroupements des zones très denses du Marais et fournit des informations sur une très petite portion des IRIS d'Île-de-France. La maille de l'arrondissement pour Paris *intramuros,* son équivalent, le *statistisches Gebiet* berlinois et celle de la commune pour la petite couronne permettent de caractériser l'ensemble de l'agglomération. Utilisée par T. Gilabert (Gilabert, 2004) lorsqu'il montre la concentration des galeries d'art dans l'espace parisien, cette maille ne permet cependant pas de distinguer entre des pôles plus petits au sein d'un même arrondissement et lisse la répartition irrégulière des lieux sans tenir compte des importantes variations de distance entre ces derniers au sein d'un même arrondissement.

Le maillage géographique des arrondissements et communes ne correspond enfin pas nécessairement à la réalité des concentrations de lieux d'art comme dans le cas de la concentration de galerie dans le Marais, à cheval sur le 3e, le 4e et le 11e arrondissement ou dans celui des lieux du Nord de Kreuzberg, à cheval sur deux arrondissements statistiques.

L'application d'une méthode de scan spatial recherchant les possibilités d'agrégation de points géoréférencés permet, pour des données ponctuelles du type de celles que l'on a référencées dans le cas de Paris et de Berlin, de tester statistiquement les observations empiriques de concentrations mises en évidence par l'analyse des semis de points. La méthode retenue est une application de la méthode dite du voisin le plus proche qui convient bien à l'analyse des concentrations dans des espaces urbains denses (Delage et Fleury, Op. Cit.). Il s'agit d'une classification spatiale hiérarchique où les points sont agrégés successivement après une analyse de la distance de ceux-ci les uns aux autres (*simple linkage*) Le principe de cette recherche consiste, à partir des lieux les plus proches, à recalculer des agrégats résumant au mieux cette proximité. Deux lieux a et b proches spatialement sont ainsi agrégés dans un cluster dont les coordonnées X et Y sont celles du barycentre du vecteur, ou lien, « ab ». Le cluster remplace ces deux points dans les itérations suivantes. Cette méthode, en redéfinissant des unités spatiales, les agrégats de lieux à la base de la définition de polarités artistiques, permet de s'affranchir de la contrainte des maillages préexistants et de dépasser en partie la difficulté de la comparaison de deux contextes urbains différents.

Pour tester la structure des semis de points parisiens et berlinois et définir des concentrations permettant une analyse à l'échelle des noyaux artistiques, nous avons utilisé le logiciel de statistique spatiale *CrimeStat*[90], qui permet de réaliser un grand nombre d'explorations statistiques des formes de répartitions spatiales, et notamment une analyse des plus proches voisins par le biais de l'outil « *hot spot analysis* ». L'avantage de *CrimeStat* est d'offrir la possibilité à l'utilisateur de définir lui-même les paramètres de la recherche d'agrégats, ce qui permet d'intégrer à l'exploration statistique des connaissances empiriques concernant la région où sont localisés les points et concernant les formes du semis.

90 CrimeStat III est un logiciel de statistique spatiale en accès libre développé par Ned Levine et associés dans le cadre d'un programme de recherche visant à fournir un outil d'analyse géographique des localisations de crimes.
Ned Levine (2010). *CrimeStat*: A Spatial Statistics Program for the Analysis of Crime Incident Locations (v 3.3). Ned Levine et Associates, Houston, TX, and the National Institute of Justice, Washington, DC. July.

3.2.2 De la variation des paramètres

Deux critères paramétrables entrent en jeu dans la définition des noyaux par la méthode du voisin le plus proche, celui de la taille des concentrations des lieux artistiques en fonction du nombre de lieux qu'elles regroupent et celui de la distance maximum au-delà de laquelle les lieux ne sont plus agrégés. Une série de tests a été réalisée afin de définir des nombres de lieux optimaux et des seuils de distance adaptés pour Paris et pour Berlin.

Le premier critère testé a été celui du nombre de lieux par agrégats. La densité des lieux artistiques contribue à la définition d'un pôle artistique. On a toutefois pu observer que les densités varient d'une part fortement entre différentes zones des agglomérations parisiennes et berlinoises et d'autre part, que la densité pouvait ne pas être un facteur déterminant dans la définition de l'attractivité d'un espace urbain du point de vue artistique, si celui-ci est par exemple marqué par la localisation d'un seul lieu dont l'attractivité est forte tel que le *Mac/Val* à Vitry-sur-Seine. Nous avons tenu compte du cas des lieux isolés en les intégrant à l'analyse après que des agrégats aient été définis, afin d'étudier les spécialisations fonctionnelles de l'ensemble des pôles.

Le seuil d'agrégation a été défini à partir du seuil des densités supérieures à la moyenne à Paris (1,7 lieu au kilomètre carré) et à Berlin (4,4 lieux au kilomètre carré), ainsi qu'à partir des observations empiriques et statistiques. On a fait varier le critère d'agrégation de deux lieux, seuil minimum de regroupement, à cinq lieux, ce qui correspond, pour un kilomètre carré à un seuil légèrement supérieur au seuil de forte densité observé dans les deux villes. D'un seuil minimum à deux lieux résulte un plus grand nombre de noyaux d'une plus grande diversité (tableau 3.18). Si l'on fixe le rayon de recherche à 500m, 26 agrégats sont définis à Paris, 36 à Berlin comptant dans les deux villes en moyenne 9 lieux, alors qu'on n'en trouvera que 20 à Paris et 26 à Berlin en fixant le seuil à 3 lieux et 11 à Paris, 15 à Berlin en le fixant à 5. Les densités moyennes au kilomètre carré, indice de concentration, diminuent en fonction du nombre de lieux minimum par centre et à mesure qu'augmente le rayon de recherche. Elles sont très fortes lorsque le rayon de recherche est inférieur à 500 mètres et que le seuil d'agrégation est fixé à 4 ou 5 lieux, mais le nombre de noyaux est alors réduit, ce qui correspond à la répartition des lieux d'exposition, où les importantes concentrations sur de petits périmètres sont peu nombreuses à Paris comme à Berlin.

On constate ensuite que l'écart-type des densités moyennes de lieux au kilomètre carré par noyau tend à diminuer lorsqu'on dépasse un rayon de recherche de 700 mètres à Paris comme à Berlin (tableau 3.19). À Berlin, l'écart est minimum lorsque le seuil d'agrégation est fixé à deux lieux. Si les noyaux définis sont moins différents en termes de densité, l'information est alors dispersée dans un plus grand nombre de petits regroupements lorsque l'on fixe le seuil à deux lieux. À Berlin, 34 noyaux sont définis lorsque, avec un rayon de recherche de 700 mètres, le seuil est de deux lieux, alors qu'on en compte 25 lorsque le seuil est fixé à 3 lieux. À Paris, les écarts-types diminuent à partir d'un seuil de trois lieux et un rayon de recherche de 700 mètres. Les écarts-types les moins importants apparaissent lorsqu'on fixe un seuil de regroupement à 3 lieux dans un rayon de 700 ou 750 mètres ou 4 lieux dans un rayon d'un kilomètre. Le nombre de noyaux défini reste lui relativement stable pour un même nombre de lieux minimum par agrégat, autour de 20 lorsque l'on fixe le seuil à 3 lieux. Le nombre de lieux pris en compte varie par contre fortement en fonction de la distance minimum. Après

avoir testé plusieurs configurations possibles, le seuil d'agrégation a été fixé à 3 lieux pour Paris comme pour Berlin, afin de montrer la diversité des formes de regroupement dans l'espace urbain et de tenir compte des concentrations de petite taille dans les espaces denses comme dans les espaces où les lieux d'art contemporain sont moins nombreux.

Le choix du rayon de recherche définit ensuite l'étendue des noyaux. De petits rayons de recherche permettent de souligner l'importance de noyaux de petite envergure dans l'espace urbain et de distinguer, dans les zones les plus denses notamment, un ensemble de concentrations distinctes autour de quelques rues comme à Mitte où dans le Marais. Un pas de distance inférieur à 700 mètres ne permet par contre pas de prendre en compte des lieux plus éloignés dont l'observation montre les interrelations et la proximité, même si elle se définit à une échelle légèrement plus petite. Pour montrer les polarités artistiques à une échelle fine tout en tenant compte de la diversité des situations selon la localisation dans l'espace urbain, nous avons confronté résumés statistiques et observations empiriques dans les deux villes. Le résumé des matrices de distance donne une idée des ordres de grandeur des distances des lieux les uns aux autres à Paris et à Berlin (tableau 3.19). On voit que les distances entre deux lieux sont en moyenne inférieures à Berlin, la distance moyenne entre deux lieux étant de 4 kilomètres, alors qu'elle dépasse 6 kilomètres à Paris, ce qui traduit une plus forte concentration des lieux à Berlin. Les écarts très importants entre les distances saisies deux à deux rendent toutefois cet indicateur difficilement utilisable pour autre chose que pour donner une idée des ordres de grandeurs. La distance minimum moyenne renseigne sur la proximité moyenne des lieux les uns aux autres. Les lieux les plus proches sont ainsi distants d'environ 300 mètres en moyenne dans les deux villes. Les lieux les plus éloignés sont distants d'environ 30 kilomètres dans les deux villes. Malgré une densité urbaine en générale plus forte à Paris qu'à Berlin, la densité et la concentration des lieux artistiques est légèrement supérieure à Berlin et les ordres de grandeurs des distances entre lieux artistiques apparaissent comparables.

Plusieurs essais ont été réalisés à la suite de ces observations statistiques pour choisir le rayon de distance permettant de mettre en évidence des pôles artistiques à l'échelle intra-urbaine (tableau 3.18, figure 3.4). Dans le cas parisien comme dans le cas berlinois, plus le rayon de recherche est petit, plus la taille des noyaux définis est petite. Le nombre de noyaux ne diminue par contre pas de façon régulière selon le rayon de recherche défini et on remarque qu'il varie moins rapidement à Paris qu'à Berlin (figure 3.4), ce qui peut s'expliquer par le fait des densités moyennes moins importantes à Paris qu'à Berlin. A Paris, le nombre de noyaux se stabilise à 20 lorsque le rayon varie entre 500 mètres et 750 mètres. La répartition de ces derniers n'est toutefois pas la même selon le pas de distance retenu. Un rayon de recherche réduit permet de saisir un degré de détail plus important dans les zones les plus denses. Avec un rayon de recherche fixé à 500 mètres, 20 noyaux sont définis dont 5 dans les communes de petite couronne et 5 dans les 3e et 4e arrondissements. Avec un rayon de 750 mètres, 20 noyaux sont également définis, mais seulement 2 dans les 3e et 4e arrondissements et 6 en petite couronne. À Berlin, avec une taille minimum de 3 lieux, un rayon de recherche de 500 mètres permet de prendre en considération une proportion plus importante de lieux qu'à Paris (74% à Berlin, 62% à Paris avec les mêmes seuils), ce qui montre encore une fois une concentration plus forte des lieux d'art. Le nombre de noyaux oscille entre 25 et 30 entre 250 et 750 mètres de rayon

d'agrégation, puis diminue fortement une fois le seuil de 750 mètres dépassé. Le nombre de lieux par noyaux est également relativement stable, autour d'une dizaine de lieux à Paris comme à Berlin lorsque le rayon de recherche varie entre 500 et 750 mètres. Les variations de densité mettent en évidence les différences de concentrations entre les noyaux définis suivant le rayon de recherche. Si les lieux sont agrégés dans un rayon inférieur à 500 mètres, la concentration qui en résulte dans les noyaux est très forte et les noyaux ainsi définis sont avant tout ceux que l'on peut observer dans les zones les plus denses des deux agglomérations. Si l'on retient un pas de distance supérieur, la concentration au sein des noyaux définis est moins importante mais la superficie de ceux-ci l'est davantage et permet de mieux saisir la diversité des cas de figure entre les concentrations les plus denses de Mitte à Berlin ou du Marais à Paris et les concentrations existantes moins denses des zones centrales ou péricentrales comme à Kreuzberg, dans le cas berlinois ou Bastille dans le cas parisien.

Tableau 3.18: Variation des paramètres d'agrégation

Rayon de recherche	Seuil d'agrégation	Paris					Berlin				
		Nombre de noyau	Nombre de lieux pris en compte	Nombre moyen de lieux par noyau	Densité /km2 par noyau	Écart-type densité	Nombre de noyau	Nombre de lieux pris en compte	Nombre moyen de lieux par noyau	Densité /km2 par noyau	Écart-type densité
250	2	23	170	7	300	365	42	328	6	261	750
250	3	16	150	9	308	287	30	232	7	434	868
250	4	11	132	12	418	283	19	190	10	566	1062
250	5	8	118	16	444	225	14	166	12	643	1226
500	2	26	226	9	111	291	36	327	9	119	287
500	3	20	209	10	66	91	26	300	12	87	108
500	4	15	191	13	82	101	20	280	14	94	117
500	5	11	174	16	103	110	15	259	17	116	128
700	2	31	259	8	44	63	34	350	10	39	62
700	3	20	232	12	39	44	25	328	13	48	70
700	4	16	216	14	45	48	22	317	14	54	73
700	5	13	202	16	51	52	16	292	18	68	81
750	2	31	260	8	31	62	37	367	9	40	62
750	3	20	234	12	37	44	28	345	12	46	69
750	4	15	215	14	45	49	21	321	15	60	75
750	5	12	201	17	51	53	15	295	20	72	81
1000	2	30	289	9	28	54	30	371	13	37	86
1000	3	24	274	11	33	59	20	344	18	52	104
1000	4	18	255	14	28	43	16	339	21	61	112
1000	5	14	236	17	30	48	15	335	22	63	115

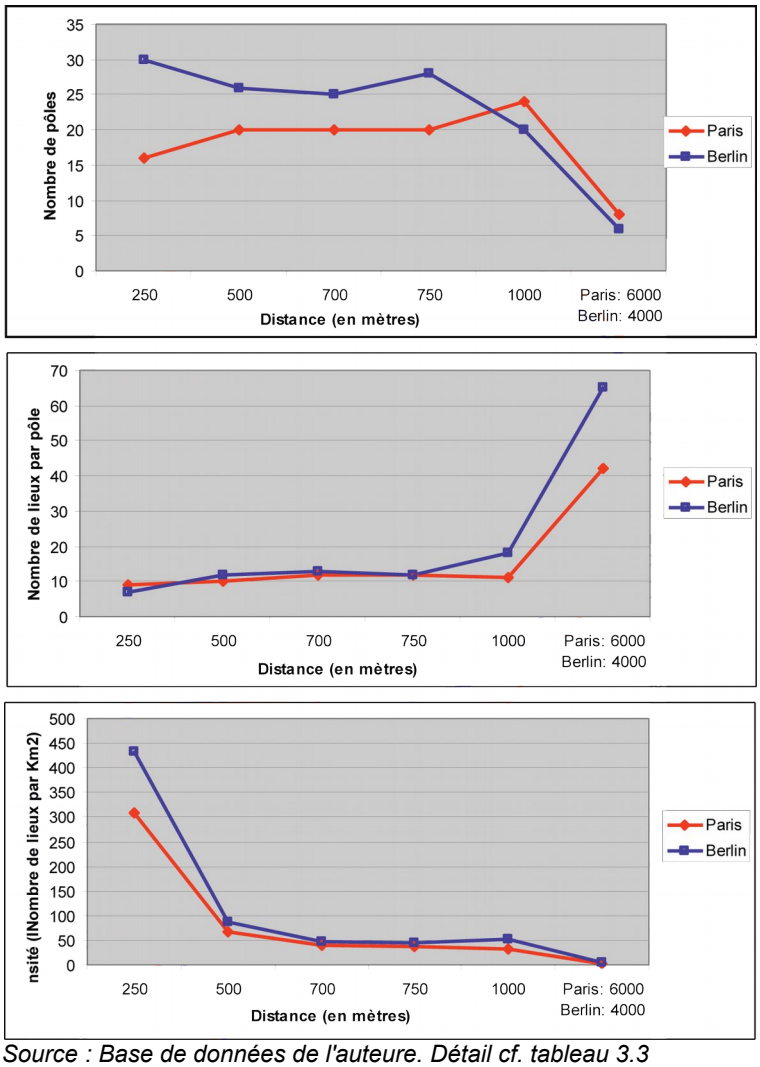
Tableau 3.19 : Résumé des matrices de distance des lieux deux à deux

	Paris			Berlin		
	Distance moyenne (en mètres)	Distance maximum (en mètres)	Distance minimum (en mètres)	Distance moyenne (en mètres)	Distance maximum (en mètres)	Distance minimum (en mètres)
Moyenne	6146	17600	352	4254	19258	278
Maximum	14949	28140	4369	17800	30358	5039
Minimum	3980	14197	2	2856	16453	8

Lecture du tableau 3.19 : La matrice résumée des distances fournit un tableau des distances moyennes, maximums et minimums lieu par lieu. Le tableau 3.19 présente le résumé de la matrice et se lit de la manière suivante : « la distance minimum séparant un lieu des autres lieux artistiques est en moyenne à Paris de 352 mètres. Elle atteint au minimum 2 mètres et au maximum 4 kilomètres »

Source : Base de données de l'auteure. Détail cf. tableau 3.3

Figure 3.4 : Variations du rayon de recherche et définition des noyaux



Source : Base de données de l'auteure. Détail cf. tableau 3.3

Les pas de distance compris entre 500 et 1000 mètres permettent de saisir des concentrations à une échelle fine et les variations de pas entre ces seuils modifient peu les caractéristiques des noyaux définis dans les deux villes, ce que montre la stabilité des courbes dans cet intervalle. L'échelle

d'observation, lorsqu'on se situe entre ces seuils, reste la même. Le degré de concentration, la forme des noyaux et leur étendue varient quant à eux en fonction du rayon de recherche choisi. Les tests effectués sur différentes zones des agglomérations parisienne et berlinoise nous ont permis de définir pour chacune des villes le pas de distance le mieux à même de rendre de compte des concentrations observées empiriquement (figures 3.5 et 3.6). L'objectif est de permettre une lecture de la répartition des lieux d'art qui rend compte des différents degrés de concentration dans l'ensemble des agglomérations parisienne et berlinoise et permet d'analyser les caractéristiques des différents regroupements en terme de nature et de fonctions des lieux. Pour ce faire, nous avons cherché à prendre en compte aussi bien des regroupements de petite taille comme à Neukölln à Berlin, ou à Créteil, à Paris, que des concentrations importantes et déjà bien identifiées comme celles de du Marais à Paris ou de la Spandauer Vorstadt à Berlin. En faisant varier le rayon de recherche entre 500 et 1000 mètres, qui correspondent à des distances courtes au regard des distances inter-lieux, on met en évidence un nombre important de petites concentrations dont les formes évoluent en opérant des variations minimes. Certaines configurations résultant de la classification spatiale hiérarchique des lieux rendent mieux compte que d'autres de la réalité de la structure des lieux artistiques d'une part, de l'organisation des espaces urbains d'autre part.

A Berlin, les trois zones test de Mitte, Kreuzberg et Neukölln sont situées dans trois quartiers où l'implantation artistique présente des caractéristiques différentes : très dense à Mitte, elle l'est moins à Kreuzberg et à Neukölln où elle est souvent restreinte à certains petits quartiers qu'il est intéressant de marquer pour saisir les discontinuités de l'implantation des lieux d'art (figure 3.5). Un seuil de 500 mètres conduit à définir de petits noyaux multiples et denses, ce qui permet d'opérer des distinctions très fines, à l'échelle de quelques rues. Un seuil de 500 mètres permet par exemple de distinguer, à Mitte, les galeries situées à l'Ouest de la Friedrichstrasse et à celles situées à l'Est. Il ne permet par contre pas de prendre en compte des ensembles de lieux plus récents mais moins denses comme à Neukölln. Un seuil de 700 mètres convient pour observer des concentrations à une échelle fine tout en offrant un degré de généralisation suffisant pour regrouper les lieux d'art de micro-quartiers voisins et de définir une échelle d'analyse intermédiaire entre le *Kiez* et l'arrondissement, comme dans le cas de Neukölln, où le Reuterkiez et le SchillerKiez se trouvent regroupés et où un autre regroupement apparaît plus au Sud, alors que si on fixe le rayon de recherche à 500 mètres, les deux *Kieze* sont distingués, mais les lieux proches du Ring n'apparaissent plus regroupés. Si on augmente le pas de distance de 50 mètres, des limites existant dans l'espace urbain comme le Landwehrkanal, qui constitue un axe et une frontière urbaine naturelle entre Kreuzberg et Mitte tendent à être moins visibles du fait que les noyaux définis sont contigus. Les noyaux définis lorsqu'on fixe le seuil à trois lieux d'art contemporain et le rayon de recherche à 700 mètres permet à Berlin de définir des noyaux de petite taille où la concentration est importante et de rendre compte des distances et des proximités au sein des différents contextes urbains d'implantation.

Dans le cas parisien, les trois zones test correspondent à des espaces urbains et à des contextes d'implantation des activités artistiques différents : la zone dense du centre parisien où se regroupent un grand nombre de petites structures, Montreuil, commune limitrophe de Paris où plusieurs lieux d'exposition de nature différentes sont installés sur une étendue plus importante que dans le centre

parisien et qu'il est intéressant de considérer conjointement, et enfin le Sud parisien, où on observe des regroupements de lieux artistiques sur plusieurs communes, comme entre le Kremlin-Bicêtre et Gentilly, ainsi que de petites concentrations de galeries comme à Cachan. Un pas de distance de 500 mètres conduit à mettre en évidence les très fortes concentrations du centre et quelques petites concentrations dans le centre de communes de petite couronne comme à Boulogne Billancourt. Dans le centre, un pas de distance peu élevé permet un degré de détail important et on peut par exemple, en fixant le rayon de recherche à 500 mètres, traiter les concentrations de galeries autour de Beaubourg et autour de la Place de Thorigny séparément. Malgré un degré de détail élevé, certains regroupements ne reflètent pas la réalité de l'existence de limites physiques dans l'espace urbain comme la Seine dans le cas du regroupement du *Musée de l'Orangerie* avec les galeries de la rue du Bac. Dans le cas de Montreuil, où plusieurs lieux d'exposition sont implantés et où quatre sont regroupés dans un rayon de moins d'un kilomètre du Bas Montreuil à la Croix de Chavaux, un rayon de recherche de 500 mètres ne met en évidence aucun regroupement alors que si on utilise un pas de distance plus important, on peut saisir une concentration de lieux d'exposition significative en pratique. Un rayon de recherche de 1000 mètres permet de saisir des regroupements moins denses de la périphérie mais conduit, comme on peut le voir pour l'exemple du Marais, à des contiguïtés voire des chevauchements qui altèrent les possibilités de distinguer entre les différents pôles que l'on observe empiriquement. Le choix d'un rayon statistique de recherche de 750 mètres, très proche finalement de celui de Berlin, permet à Paris de définir de nouvelles entités spatiales à partir des regroupements de lieux en prenant en compte un grand nombre de lieux dans ces noyaux et de mettre en évidence des concentrations de lieux sur de petits périmètres là aussi importantes. 70% des lieux d'exposition recensés appartiennent à l'un de ces noyaux. Les autres lieux, plus isolés sont pris en considération individuellement.

Un rayon de recherche fixé à 700 mètres à Berlin et à 750 mètres à Paris se révèle satisfaisant pour mettre en évidence des concentrations de lieux d'art à une échelle fine qui permet de montrer de petits « quartiers » artistiques de dimension variable. Ces noyaux, de nature, d'étendue, de densité différentes constituent une échelle d'analyse pertinente pour interroger les spécialisations fonctionnelles et les dynamiques des lieux artistiques en tenant compte de l'importance des logiques de concentrations de ces derniers et de valider l'observation empirique de l'existence de pôles artistiques à Paris et à Berlin. Il est indispensable, pour interpréter les formes et la localisation des noyaux ainsi définis, de comprendre ce découpage spécifique aux lieux d'art en regard des contextes urbains des deux villes.

Figure 3.5 : Variations du rayon de recherche dans trois zones test à Berlin

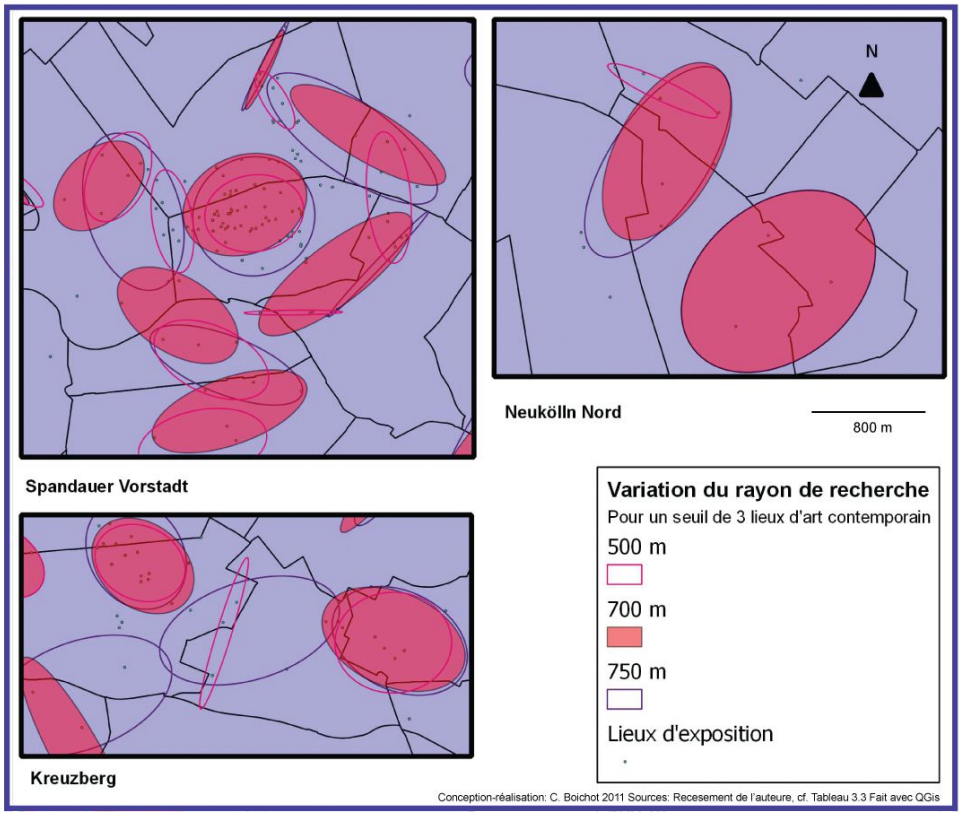
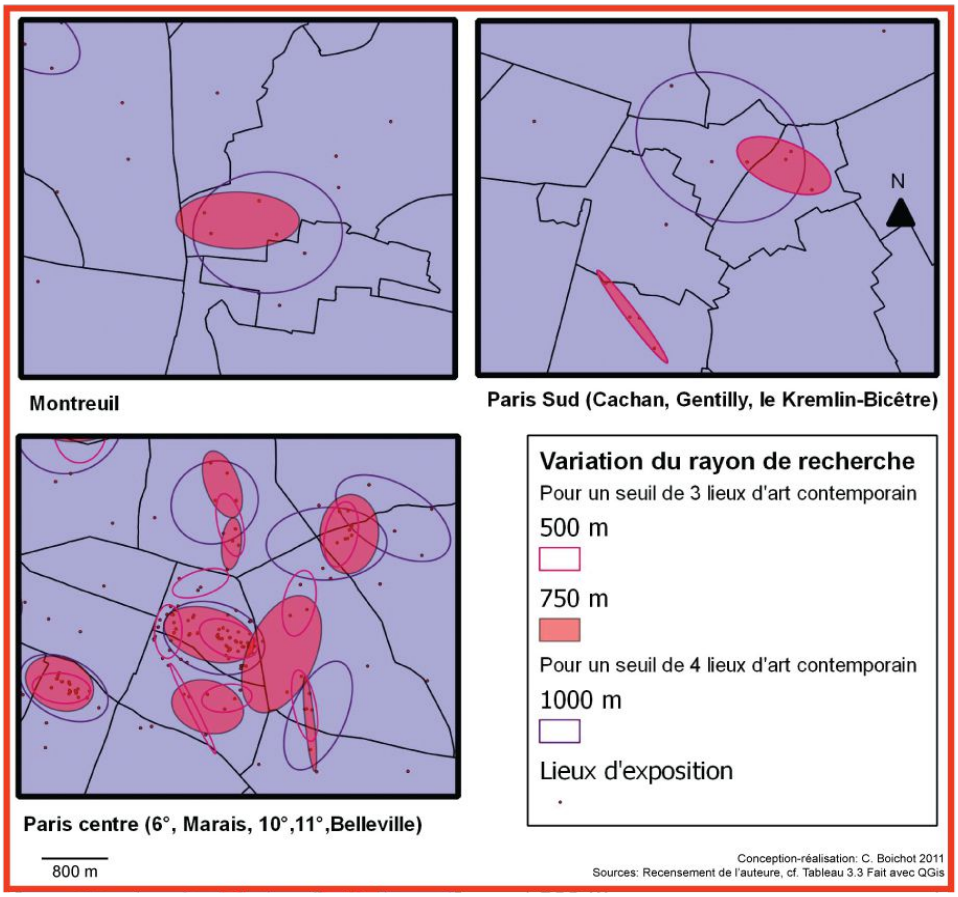


Figure 3.6 : Variations du rayon de recherche dans trois zones test à Paris



3.2.3 Les noyaux artistiques à Paris et à Berlin

Les noyaux définis à Berlin et à Paris constituent une nouvelle échelle d'analyse des lieux d'art contemporains. L'information répartie sur 407 lieux à Berlin, 338 à Paris, est ventilée sur 25 noyaux et 79 lieux isolés à Berlin, 20 noyaux et 105 lieux à Paris (cartes 3.9 et 3.10). L'information ponctuelle disponible dans la base de données ainsi réagrégée permet de comprendre l'organisation des lieux artistiques à une échelle mésogéographique. Les noyaux définis intègrent la très grande majorité des lieux d'art contemporain (70% à Paris, 81% à Berlin, cf tableau 3.20), ce qui montre que la plupart des lieux considérés sont concernés par des logiques de concentration. Les lieux que l'analyse des proximités n'agrège pas au sein de noyaux sont considérés isolément dans l'analyse statistique. Au total 104 pôles – lieux isolés et noyaux compris – sont ainsi définis pour le cas berlinois et 125 pour le cas parisien. Pour contextualiser l'analyse des spécialisations et des dynamiques que l'on observe dans ces pôles (chapitre 4), ce chapitre méthodologique se termine par une description et une mise en contexte des nouvelles entités définies dans l'espace urbain parisien et berlinois.

Tableau 3.20 : Lieux isolés et noyaux à Paris et à Berlin

	Paris		Berlin	
	En nombre de lieux	En %	En nombre de lieux	En %
Lieux pris en compte dans les noyaux	233	69	328	81
Lieux pris en compte isolément	105	31	79	19
Total	338	100	407	100

Source : Base de données de l'auteure. Détail cf. tableau 3.3

Le nombre de noyaux légèrement supérieur dans le cas berlinois tient au fait de la plus grande étendue de Berlin par rapport à Paris ainsi qu'à sa structure urbaine plus polycentrique. Si les distances inter-lieux témoignent d'une logique de concentration un peu plus forte à Berlin qu'à Paris (tableau 3.19), des noyaux plus nombreux montrent d'une répartition plus éclatée et une fragmentation plus grande de l'organisation spatiale de l'art contemporain. La surface des noyaux varie, à Berlin, de 4 hectares pour les plus petits noyaux comme celui de la Heidestrasse, à 132 hectares pour le noyau du Körnerpark, à Neukölln. Il s'agit de noyaux de petite envergure qui correspondent à de fortes concentrations à l'échelle intra-urbaine, souvent sur quelques centaines de mètres. Les trois lieux qui composent le noyau le plus étendu, *the Center for Endless Progress, Kunstraum T27* et *Rise Berlin* sont ainsi éloignés d'un peu moins de 700 mètres pour une surface totale d'un peu plus d'1,5 kilomètres de long et d'un kilomètre de large. La densité varie entre 303 lieux au kilomètre carré, densité théorique calculée pour le très petit noyau de Heidestrasse, où 12 lieux – essentiellement des galeries – sont regroupés sur 4 hectares, derrière la *Hamburger Bahnhof*, et 2 lieux au kilomètre carré, situation inverse où seulement trois lieux sont regroupés sur la surface du plus grand noyau situé à Neukölln. La diversité des cas de figure peut être expliquée par la configuration interne des noyaux et le fonctionnement des lieux au sein de ceux-ci mais aussi par les particularités des espaces urbains, dont la rugosité n'est pas prise en compte dans l'analyse statistique. Agglomérations issues du traitement statistique, certains de ces noyaux peuvent être

interprétés comme des concentrations dont la dynamique est centripète, comme dans le Nord du Marais, ou bien souligner un axe d'implantation, comme autour de Bastille à Paris (carte 3.9), ou sur un axe Sud-Ouest/Nord-Est de l'Île au Musées à Rosenthalerplatz pour le noyau d'Alexanderplatz à Berlin (carte 3.10)

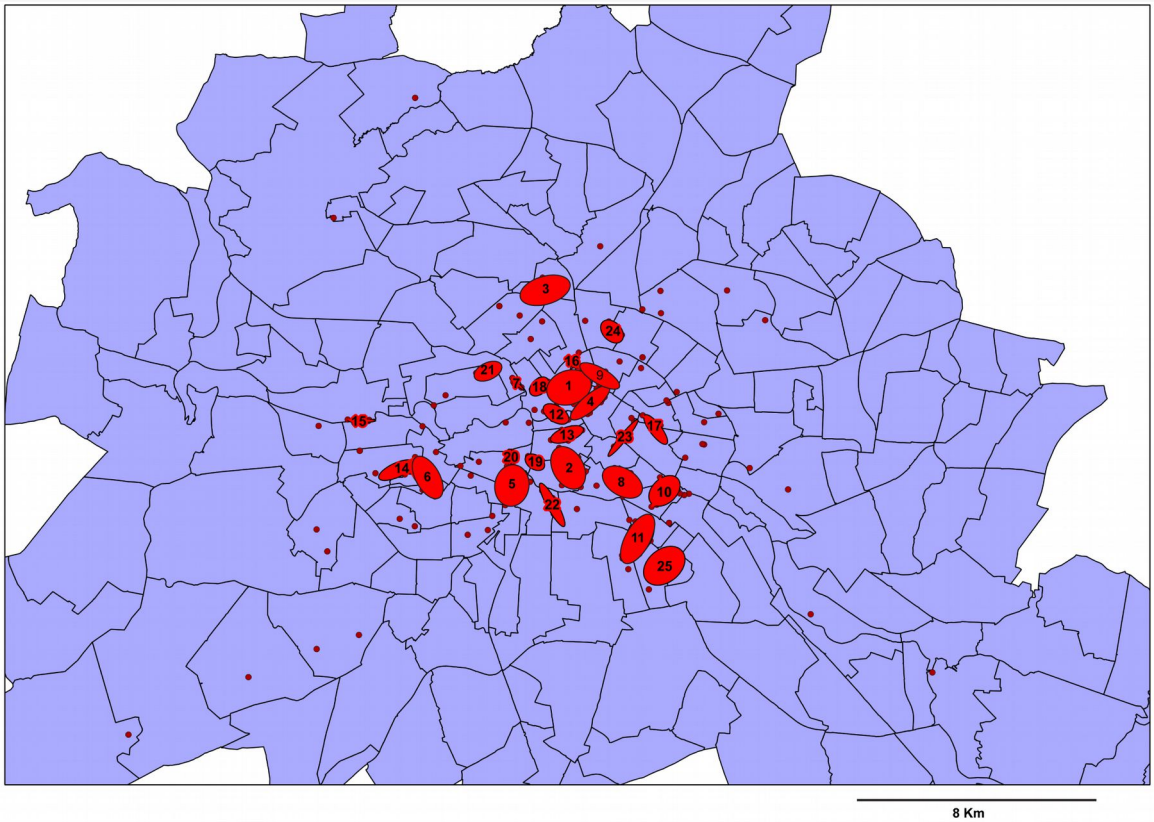
Définir des noyaux artistiques permet ensuite, en les replaçant dans leurs contextes d'implantation, de s'interroger sur les hiérarchies urbaines qu'ils traduisent. Les noyaux définis mettent en évidence des polarités artistiques qui correspondent dans certains cas à des centralités urbaines déjà bien étudiées. Grâce à ces noyaux, des polarités plus spécialisées et plus rarement analysées sont également identifiées.

Certains des noyaux correspondent à des centralités touristiques et commerciales majeures comme dans le Marais ou à Saint Germain dans le cas parisien ou à Mitte et Charlottenburg à Berlin (Berroir et al., 2007; Ebert et Kunzmann, 2007; Krätke et Borst, 2000). Des noyaux comme celui que l'on observe autour du Kurfürstendamm ou au Sud de la Friedrichstrasse à Berlin (carte 3.9) dans le cas de Berlin ; les noyaux des Champs-Élysées et de Montmartre (Carte 3.10) à Paris, correspondent à des pôles artistiques de taille un peu moins importante et à des centralités urbaines moins complètes mais il s'agit tout de même de centralités urbaines importantes marquées par le commerce, le tertiaire supérieur ou le tourisme.

Certains des noyaux définis à partir des lieux d'exposition participent ensuite de la polarisation des activités de production culturelle dans les centres urbains (Scott, 2000a). C'est le cas par exemple à Prenzlauer Berg (carte 3.9), où de une part importante d'actifs des secteurs de l'économie culturelle a contribué à renouveler le paysage socio-économique du quartier (Adelhof, 2006; Lange, 2007) ou au Nord de Kreuzberg, où plusieurs noyaux coexistent et participent au complexe culturelo-médiatique de Berlin *Innenstadt*, proche des activités d'édition à proximité de Kochstrasse, de l'industrie de la musique et des activités graphiques pour les pôles situés le long de l'axe de la Sprée (carte 3.9) (Krätke, 2002). À Paris, l'organisation des lieux d'art contemporains participe aussi dans certains cas de la définition de ce que certains auteurs ont défini comme des clusters culturels, les noyaux de Saint Germain ou de Miromesnil voisinant les activités d'édition dans les 6e et 8e arrondissement (carte 3.10), celui de Boulogne-Billancourt côtoyant un pôle important de l'audiovisuel (Camors et Soulard, 2006; Scott, 2000b)

Si les pôles de l'art contemporain s'inscrivent pour partie dans des centralités préexistantes, un certains nombre des noyaux définis mettent enfin en évidence des pôles de plus petite taille en marge des centralités bien identifiées. C'est le cas notamment pour des noyaux comme ceux de Neukölln ou de Wedding (carte 3.9) à Berlin, ou de Montreuil, Créteil ou Cachan, pour les communes de petite couronne, de Belleville dans le cas parisien (carte 3.10). Ces pôles marquent des spécialisations artistiques, déjà identifiées comme dans le cas de Belleville (Gravereau, 2008) ou moins étudiées en tant que telles, pour les autres exemples cités. L'installation des lieux d'exposition peut être témoin de dynamiques diverses qu'il convient d'explorer en interrogeant d'abord les caractéristiques de ces noyaux, à travers la nature de leurs activités ou les dates d'implantations.

Carte 3.9 : Morphologie et caractéristiques des noyaux artistiques berlinois

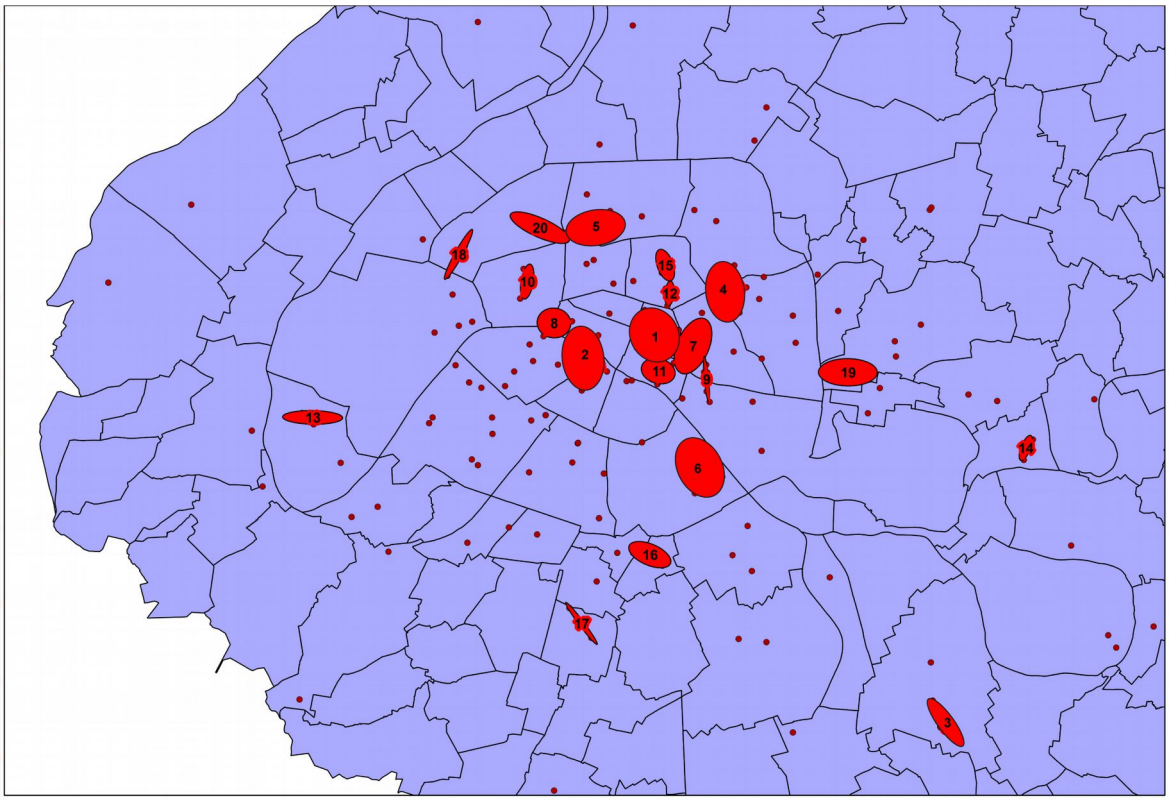


Identifiant	Nom	Nombre de lieux	Aire (en hectares)	Densité au kilomètre carré
1	Spandauer Vorstadt	93	49	190
2	Kochstrasse	46	37	124
3	Wedding	22	43	51
4	Alexanderplatz	18	44	41
5	Bülowstrasse	18	41	44
6	Kurfürstendamm	16	55	29
7	Heidestrasse	12	4	303
8	Oranienstrasse	12	56	21
9	Senefelderplatz	10	36	28
10	Schlesisches Tor	8	78	10
11	Reuterkiez	8	78	10
12	Friedrichstrasse	6	40	15
13	Unter den Linden	6	43	14
14	Savignyplatz	6	48	13
15	Schloss Charlottenburg	6	9	70
16	Brunnenstrasse	5	4	135
17	Strausbergerplatz	5	37	14
18	Invalidenstrasse	4	29	14
19	Potsdamerplatz	4	26	15
20	Tiergarten	4	10	39
21	Moabit	4	108	4
22	Mehringdamm	4	45	9
23	Michaelbrücke	4	28	14
24	Prenzlauerberg	4	43	9
25	Körnerpark	3	132	2

Paramètres de disperstion	Nombre de lieux	Aire (kilomètres)	Densité au kilomètre carré
maximum	93	1,32	303,37
minimum	3	0,04	2,27
moyenne	13,12	0,45	48,76

Conception-réalisation: C. Boichot 2011
Sources: Recensement de l'auteure, cf. Tableau 3.3 Fait avec QGis

Carte 3.10 : Morphologie et caractéristiques des noyaux artistiques parisiens



Identifiant	Nom	Nombre de lieux	Aire (en hectares)	Densité au kilomètre carré
1	Marais	82	55	150
2	Saint Germain des prés	32	41	77
3	Créteil	20	12	161
4	Belleville	15	53	29
5	Montmartre	9	62	14
6	Louise Weiss	9	58	16
7	Thorigny/Parmentier	6	95	6
8	Champs-Élysées	6	50	12
9	Bastille	6	10	61
10	Miromesnil	6	22	27
11	Hôtel de Ville	5	43	12
12	Canal Saint Martin	5	11	44
13	Boulogne-Billancourt	5	41	12
14	Nogent-sur-Marne	5	13	39
15	Magenta	4	27	15
16	Kremlin-Bicêtre/Gentilly	4	48	8
17	Cachan	4	14	29
18	Pereire	4	22	18
19	Montreuil	4	81	5
20	Cardinet	3	62	5

Paramètres de disperstion	Nombre de lieux	Aire (kilomètres)	Densité au kilomètre carré
maximum	82	0,95	160,78
minimum	3	0,10	4,84
moyenne	11,7	0,41	37,01

3.2.4 Agrégation de l'information statistique et méthode d'analyse

Pour mettre en place une analyse à l'échelle des pôles et en interroger les spécialisations fonctionnelles ou les dynamiques à l'échelle métropolitaine, les données statistiques recueillies dans la base de données ont été agrégées pour qualifier les pôles, puis l'ensemble des données a été exploré pour déterminer les particularités et les complémentarités des variables et mettre en évidence les profils extrêmes parmi les individus statistiques que représentent nos noyaux et lieux.

Une dernière étape de la mise en forme des données a consisté, variable par variable, en un dénombrement, pour chacun des pôles, du nombre de lieux caractérisés par chaque indicateur. Une fois le dénombrement réalisé, les données relatives en pourcentage ont été calculées, puis les données standardisées. C'est ce que montre l'exemple de la réaffectation de l'information liée à la longévité des lieux d'art contemporain dans le cas du noyau du Marais à Paris (tableau 3.21).

Tableau 3.21 : Exemple d'agrégation des informations à l'échelle des noyaux

Noyau « Marais »	< 3 ans	3 < 10 ans	10 < 20 ans	20 < 50 ans	> 50 ans	Non renseignés
Dénombrement	8	24	17	24	1	8
Proportion (%)	29	27	27	32	4	13
Données standardisées	9,2	9,7	10,2	9,6	1,3	4,6

Source : Base de données de l'auteure. Détail cf. tableau 3.3

Chaque pôle est ainsi caractérisé à la fois par son poids relatif dans l'ensemble et par un profil particulier qui dépend des caractéristiques de l'ensemble des lieux. Les pôles les plus grands, le Marais-Beaubourg à Paris et Spandauer-Vorstadt à Berlin comptent par exemple plus d'un tiers du total des lieux marchands de la métropole. Le Marais regroupe par contre à peine 3% du total des lieux non-marchands parisiens alors que 10% sont regroupés à Berlin dans le pôle de Spandauer-Vorstadt. Des pôles définis autour d'un lieu comme l'*école d'art de Rueil Malmaison* ou l'*Universität der Künste* à Berlin ne représentent en comparaison même pas 1% du total des lieux marchands ou non-marchands, mais par contre leur profil particulier ressort dans le fait qu'ils représentent respectivement 7% et 14% du total de l'information relative à la formation artistique. L'objectif de cette base de données n'est toutefois pas de mener une analyse sur les variables une à une, mais bien d'offrir une vision relative et dynamique de l'activité des lieux d'art contemporain. Observer par exemple les dynamiques d'implantation des lieux peut se faire en analysant ponctuellement la répartition des lieux installés depuis moins de trois ans. L'intérêt de nos données et d'une analyse à l'échelle des pôles est de permettre la prise en compte simultanée des différentes périodes d'implantation pour déterminer un profil relatif (cf tableau 3.21). S'il est bien sûr possible de mener ce type d'analyse sur les variables une à une, les méthodes statistiques multivariées se révèlent d'une aide précieuse pour considérer un nombre important de pôles et plusieurs variables simultanément. Par ailleurs, ce type d'analyse permet d'interroger les interactions entre différents types de variables et de se demander, par exemple, si la durée des expositions est liée au type d'acteurs, ou à la nature des activités.

Une fois standardisées pour réduire l'effet de taille, les données ont été ensuite utilisées pour mener une première exploration de l'ensemble des 30 variables (cf. tableau 3.17). Les corrélations entre les variables sont dans l'ensemble très fortes (supérieures à 0,8). Les petites structures (1 à 10 personnes), le secteur privé ou l'activité de diffusion sont les variables caractérisées par les corrélations les plus fortes et les plus nombreuses, ce qui correspond empiriquement au grand nombre de galeries recensées, lieux privilégiés de l'exposition d'art contemporain. L'éventail très important des corrélations fortes entre variables m'a incitée à mener une analyse en composantes

principales (ACP) de manière exploratoire sur l'ensemble des variables pour aider à dégager des premières associations de variables.

Les résultats de cette première ACP montrent des données fortement hiérarchisées avec des premiers axes très explicatifs (41% de la variance expliquée dans le cas de Paris, 48% dans le cas de Berlin). Je relèverai ici les grands traits de l'ACP exploratoire sans commenter les chiffres en détail dans la mesure ou cette première étape a simplement permis de porter l'attention sur certaines variables et leurs associations et sur le poids particulier de certains pôles dans l'analyse.

On remarque tout d'abord que les variables les moins corrélées à l'ensemble, comme celles qui caractérisent les lieux associant activités de diffusion, de création et de formation, contribuent très peu à l'ACP. Les contributions des variables aux axes mettent ensuite en avant la spécificité des galeries d'art contemporain par rapport à l'ensemble des autres lieux. Les contributions de certains noyaux expliquent ces premières observations, puisque dans les deux villes, le pôle le plus important qui correspond au Marais à Paris et à la Spandauer Vorstadt à Berlin contribue respectivement à 75% et à 60% à la formation du premier axe. L'ACP réalisée sur l'ensemble des données rend surtout compte d'une opposition entre les noyaux les plus importants où domine la diffusion marchande en opposition à des pôles de moins grande envergure où dominent les activités non-marchandes. On voit en fait ressortir d'emblée les oppositions les plus nettes. Une telle analyse se révèle toutefois limitée dans les possibilités qu'elle offre d'analyser la spécificité de variables moins fortement corrélées aux premiers axes significatifs. Les dynamiques d'implantation ou la durée des expositions ne sont par exemple que très peu corrélées aux premiers axes de cette analyse. J'ai donc mené trois ACP successives répondant à l'objectif de définir des profils fonctionnels et des dynamiques qui caractérisent les pôles. La première correspond à une analyse détaillée des fonctions artistiques, définies à partir des variables caractérisant le statut des acteurs et des lieux, le secteur et la nature des activités artistiques qui y sont menées. La seconde prend en considération les indicateurs de la longévité des lieux au sein des pôles artistiques et interroge l'homogénéité du moment de la mise en place de ces derniers. La dernière prend en compte les temporalités des événements artistiques, qui mettent en jeu la visibilité des pôles (chapitre 4).

Une Classification Ascendante Hiérarchique (CAH) a enfin été menée sur les résultats de chacune des ACP réalisée pour comprendre la répartition géographique des différents profils. Les pôles sont par ce biais discriminés en fonction de la plus ou moins grande proximité de leurs profils fonctionnels, temporels ou événementiels, et l'information synthétique qui en résulte permet d'interroger les dynamiques et les spécialisations des pôles de l'art contemporain à Paris et à Berlin.

Conclusion

Ce chapitre a montré que ce travail de thèse participe d'une considération métropolitaine de la production culturelle. L'analyse que l'on propose s'appuie sur les logiques de répartition et les dynamiques de ce type de production mises en évidence dans les travaux récents, ainsi que sur une mise en perspective historique de l'affirmation de Paris et de Berlin comme métropoles culturelles. Il ressort de cette mise en contexte que peu de travaux interrogent la spatialisation de la création plastique contemporaine à l'échelle métropolitaine. Ce travail vise ainsi à poursuivre une analyse de la structuration des espaces urbains par la culture, en interrogeant les spécificités de l'organisation métropolitaine de l'art contemporain.

Pour ce faire, une base de données a été élaborée, qui regroupe des informations concernant l'ensemble des lieux d'exposition d'art contemporain dans les deux villes. La présentation détaillée des sources croisées et des informations recueillies montre la composition de données originales utilisées dans cette thèse qui caractérisent, d'une part, la diversité des structures artistiques, leurs dynamiques d'implantation et la durée des événements qui y sont organisés. Un ensemble de variables considère d'autre part les connexions artistiques à travers les filiales des lieux artistiques et l'origine, les villes de résidence des artistes exposés, pour comprendre l'insertion des lieux dans les réseaux de l'art contemporain. L'ensemble de ces informations permet de qualifier les lieux de l'art contemporain.

Pour dépasser l'échelle du lieu et comparer les situations parisienne et berlinoise, j'ai enfin mobilisé une méthode d'analyse de la répartition de ces lieux qui m'a permis de définir des entités spatiales pertinentes pour une étude fine des centralités et polarités artistiques dans les deux villes. La concentration des lieux invite en effet à mener une analyse à l'échelle de pôles qui peuvent comprendre plusieurs lieux. Par le biais d'une méthode de scan spatial qui analyse les proximités des lieux les uns aux autres, vingt noyaux ont été redéfinis à Paris, vingt-cinq à Berlin, qui regroupent les lieux d'art contemporain dans les zones les plus concentrées. L'agrégation de l'information statistique et une analyse multivariée des caractéristiques de ces pôles agrégés et des lieux qui restent isolés permet d'interroger les spécialisations fonctionnelles et les dynamiques de l'ensemble des pôles de l'art contemporain à Paris et à Berlin.

Chapitre 4 : La diversité des centralités artistiques parisiennes et berlinoises

Introduction

Les pôles artistiques que définit la répartition des lieux d'art contemporain à Paris et à Berlin témoignent de dynamiques de concentration à l'échelle métropolitaine qui rejoignent celles d'autres productions culturelles. La diversité de la taille des noyaux artistiques et leur ancrage dans l'espace urbain – dans les quartiers centraux, dans des quartiers en cours de recomposition, dans des quartiers éloignés des centres de l'économie métropolitaine – invitent à s'interroger sur les fondements de cette diversité et sur l'organisation fonctionnelle d'un système artistique à l'échelle des métropoles. Ce chapitre propose d'analyser les spécialisations et les dynamiques des noyaux artistiques pour mettre en évidence les ressorts de l'organisation géographique des espaces de l'art contemporain à Paris et à Berlin.

La prise en compte des activités et des acteurs qui caractérisent ces pôles artistiques mais aussi de leur longévité et des temporalités dans lesquelles ils s'inscrivent a pour objectif de tester l'hypothèse de complémentarités fonctionnelles à l'échelle métropolitaine et de proposer une lecture dynamique des espaces urbains de l'art. Une analyse des spécialisations fonctionnelles qui caractérisent les différents pôles artistiques montre tout d'abord une organisation fonctionnelle des espaces de l'art contemporain qui met en jeu différentes modalités d'ancrage dans l'espace urbain. Les temporalités dans lesquelles s'inscrivent les lieux, ensuite, en fonction du moment de leur implantation et des événements qui y sont organisés mettent en évidence les dynamiques qui caractérisent les pôles artistiques. C'est à partir des profils fonctionnels et des dynamiques temporelles de ces pôles que je proposerai une lecture synthétique de l'organisation des espaces de l'art au prisme de la centralité. La dernière partie de ce chapitre propose une typologie des centralités artistiques qui rend compte des dynamiques d'implantations et de spécialisation des lieux de l'art ainsi que de leur contribution aux dynamiques des espaces urbains.

1 Regards croisés sur les fonctions artistiques

La diversité des lieux de l'art contemporain, lorsqu'elle est considérée à l'échelle des pôles permet d'interroger les logiques de spécialisation ou de complémentarité qui peuvent expliquer leur concentration. En d'autres termes, observe-t-on, à l'échelle des pôles, l'association d'activités, de statuts, d'histoire des lieux et des acteurs dans des noyaux où l'hétérogénéité marque la complémentarité des fonctions ? Ou au contraire, observe-t-on, à l'échelle des pôles de l'art contemporain, l'association de lieux de nature similaire, dans une logique de spécialisation ? Peut-on relever des proximités dans l'organisation fonctionnelle des systèmes métropolitains parisien et berlinois ? La définition et l'analyse de profils fonctionnels répond à l'hypothèse d'une inscription différenciée des pôles dans l'espace urbain en fonction des activités qui les caractérisent.

1.1 Définir des profils fonctionnels

Au sein des pôles de l'art contemporain, les activités sont variées. La répartition géographique de toutes les composantes des activités artistiques, des tâches liées à la diffusion des œuvres (archivage et conservation, accueil des publics, montage des expositions...) à la création en passant par la formation professionnelle se combinent ou au contraire se distinguent. La première étape de l'analyse des pôles répond à l'objectif de caractériser des profils fonctionnels.

Le tableau ci-après résume les différentes variables utilisées pour caractériser des profils fonctionnels (tableau 4.1). Les variables qui indiquent l'activité principale des lieux artistiques – diffusion, formation, création, ou mixte – sont évidemment centrales pour saisir des logiques de spécialisation. Celles-ci dépendent cependant également du statut de ces activités. Lieux marchands et non marchands sont-ils associés ? On a vu précédemment (chapitre 3) que la distinction entre activités marchandes et non-marchandes semble structurante pour comprendre l'organisation des pôles d'art contemporain. Cette opposition pourra, dans le cadre de la combinaison des variables présentées ici, être interprétée au regard des activités dominantes dans les pôles et du statut des acteurs. Le statut des acteurs constitue la troisième caractéristique prise en compte. Une dominante apparaît-elle dans les pôles en fonction de l'appartenance des acteurs au secteur privé, au secteur public ou au tiers secteur ? Ces trois caractéristiques : l'activité, le statut et le secteur d'activité correspondent aux trois éléments principaux qui définissent les fonctions artistiques. S'ils sont rarement dissociés à l'échelle des lieux – une galerie d'art est un lieu privé, marchand, de diffusion et il paraît peu probant de dissocier ces différentes caractéristiques – cela est en revanche intéressant à l'échelle des pôles pour mettre en avant la diversité, ou l'homogénéité, des combinaisons possibles.

La proportion moyenne a été calculée pour chaque paramètre et donne une idée du profil fonctionnel moyen des pôles artistiques (tableau 4.1). La comparaison des profils parisien et berlinois montre des ordres de grandeurs similaires dans la répartition des lieux en fonction des activités, des statuts et des secteurs. Le pôle de diffusion moyen compte ainsi plus de trois quarts de lieux de diffusion, un dixième de lieux associant différentes activités et une minorité de lieux de création et de lieux de formation. Les lieux y sont pour près des deux tiers marchands et relevant du secteur privé. Un cinquième fait partie du tiers secteur, plus d'un dixième du secteur public, avec des différences

notoires entre Paris et Berlin concernant la répartition des lieux relevant du secteur public et de ceux relevant du tiers secteur.

L'analyse des variables une à une permet de saisir de grandes tendances et un profil moyen. C'est ensuite par le biais d'une ACP réalisée dans le cas berlinois et dans le cas parisien sur cet ensemble de variables standardisé qu'ont pu être saisis les jeux de spécialisation dans les deux villes. La répartition des pôles au regard de leurs profils fonctionnels a été analysée après la réalisation d'une classification des pôles par le biais d'une CAH. Jeux de spécialisation et de localisation sont présentés successivement pour le cas de Berlin et pour le cas de Paris.

Tableau 4.1 : Variables utilisées pour définir des profils fonctionnels

Variables		Proportion moyenne à Paris (%)	Proportion moyenne à Berlin (%)	Proportion moyenne pour les deux villes (%)
Activité principale	**Création**	9	5	7
	Diffusion	76	82	79
	Formation	4	2	3
	Mixte	11	11	11
	sous-total	100	100	100
Statut	**Marchand**	60	63	61,5
	Non-marchand	40	37	38,5
	sous-total	100	100	100
Secteur	**Tiers secteur**	13	27	20
	Privé	68	65	66,5
	Public	19	8	13,5
	sous-total	100	100	100

Source : Base de données de l'auteure.Détail cf. tableau 3.3 (chapitre 3)

1.2 Organisation urbaine des spécialisations artistiques : Berlin

À Berlin, on observe une différenciation fonctionnelle marquée des pôles autour de quatre dominantes d'activités. La répartition dans l'espace urbain des différents types de pôles vient renforcer cette distinction fonctionnelle.

1.2.1 Les spécialisations fonctionnelles

Les profils fonctionnels des pôles berlinois ont été mis en évidence à partir d'une ACP réalisée sur les indicateurs de la diversité des fonctions des lieux artistiques à partir du secteur d'activités, de la nature de celles-ci, des types d'acteurs et de structures. Les trois premiers axes de l'ACP[91] résument

91 Dans toutes les ACP réalisées, j'ai retenu les axes dont les valeurs propres dépassent 1 pour leur significativité.

71% de l'information. Cette analyse a été réalisée sur 100 pôles berlinois, les 4 pôles de Spandauer Vorstadt, Kochstrasse, Wedding et *RAWTempel* ayant été placés en individus supplémentaires compte tenu de leur profils très atypiques.

Le premier axe (38% de la variance expliquée, cf. figure 4.1) souligne la spécificité des lieux de diffusion privés, marchands et non-marchands, par rapport aux autres types de lieux d'exposition, et cela même lorsque le pôle le plus dense du point de vue du nombre de galeries qu'il comporte ne contribue pas à la définition des axes. L'importance de la diffusion artistique et des acteurs privés, que soulignent les contributions des variables (21% pour la diffusion et 18% pour le statut privé des acteurs) met en évidence le rôle de ces deux dimensions dans la définition du profil le plus récurrent, et dans la distinction des pôles entre eux par rapport à ce premier profil. Si l'ensemble des variables est corrélé négativement à ce premier axe, ce qui peut être interprété comme une absence d'opposition structurante en terme de spécialisation des lieux d'exposition, on observe un écart important entre, d'une part, des variables corrélées très fortement à l'axe, qui sont représentées sur la figure (figure 4.1), et les variables très peu corrélées à l'axe, qui sont celles caractérisant les lieux de formation et de création.

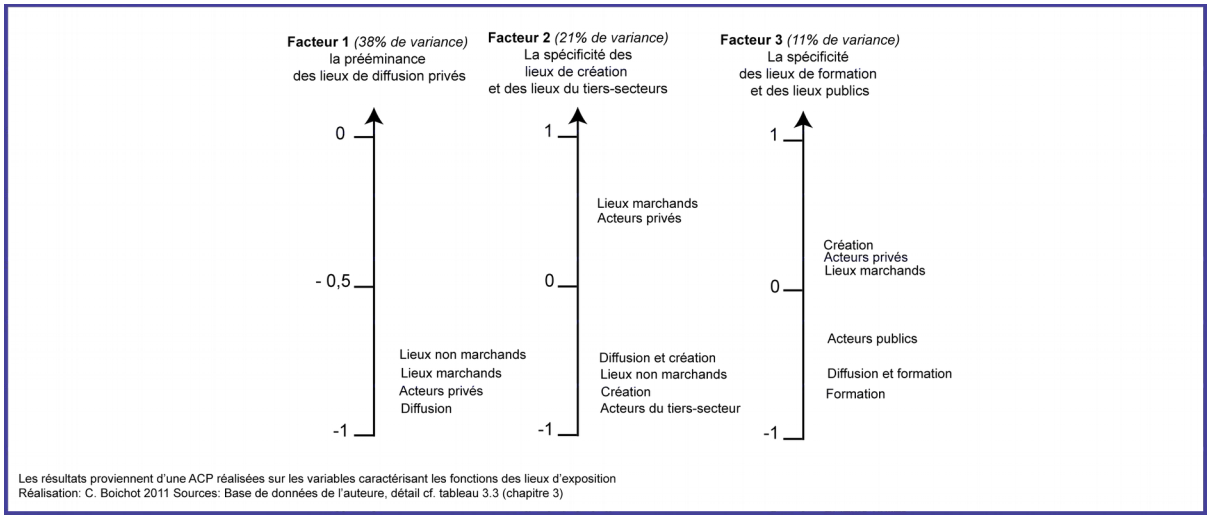
Les contributions des pôles à cette ACP permettent d'ores et déjà de saisir des logiques de répartition des pôles de diffusion. Le pôle secondaire de Mitte, autour d'Alexanderplatz en premier lieu ainsi que les pôles de Kurfürstendamm, de Kreuzberg, autour d'Oranienstrasse et de la Postdamerplatz de façon un peu moins importante, participent de la définition de l'axe. Ils dessinent des pôles de diffusion artistique dans le centre dense de Mitte et le long d'un axe Est/Ouest où apparaît le centre de l'ancien Berlin-Ouest et l'un de ses axes structurants, le Ku'Damm, les pôles de Schöneberg et de Kreuzberg s'inscrivant dans des centralités culturelles majeures de Berlin (Grésillon, 2002). Ces premières observations seront complétées par l'analyse des résultats de la CAH.

Le second axe, principalement défini par les variables caractérisant les lieux non-marchands, du tiers secteur et les lieux de création en opposition aux lieux privés et marchands (figure 4.1), montre la spécificité des lieux de création et de ceux dont les acteurs appartiennent au tiers secteur. Les pôles de Charlottenburg et de Schöneberg évoqués précédemment et qui contribuent là encore au-delà de 10% à la définition de l'axe se retrouvent cette fois opposés au pôle d'Oranienstrasse à Kreuzberg. Un second degré de distinction fonctionnelle des pôles apparaît ainsi et vient montrer des dominantes particulières à certains pôles comme celui d'Oranienstrasse, où les lieux du tiers secteur contribuent à le différencier des pôles de Charlottenburg et Schöneberg, qui apparaissent davantage caractérisés par l'association des fonctions de diffusion et le statut marchand des activités.

Enfin, un troisième axe fait ressortir la spécificité des lieux de formation et, dans une moindre mesure, des lieux publics. Les variables prenant en compte ces paramètres contribuant respectivement pour 60% (lieux de diffusion et formation et lieux de formation compris) et pour 13% à la variance du troisième axe. La particularité des lieux public est mise en avant dans cet axe, mais il est intéressant de noter que ceux-ci contribuent relativement peu à la définition des profils fonctionnels, ce qui renvoie à une différence fondamentale des réalités françaises et allemandes en général, et parisiennes et berlinoises en particulier dans l'importance des acteurs publics dans le secteur culturel, plus présents dans le cas français (chapitre 3).

Des profils de pôles se dégagent ainsi d'abord à partir de l'association des différentes caractéristiques des activités artistiques au sein de ceux-ci. Une classification des pôles à partir des profils fonctionnels que caractérisent les différents axes de l'ACP permet ensuite de mettre en avant les similarités et les dissemblances entre les différents pôles et d'analyser de manière synthétique les distinctions spatiales auxquelles celles-ci peuvent donner lieu.

Figure 4.1 : Les fonctions des pôles artistiques à Berlin



1.2.2 Des spécialisations marquées et des pôles de transition

La Classification Ascendante Hiérarchique menée sur les résultats de l'ACP fait ressortir dans le cas de Berlin 4 types de pôles artistiques qui se distinguent selon qu'ils sont davantage marqués par des activités de diffusion, de création ou de formation ou caractérisés par une mixité des activités (carte 4.1). La définition des différents profils se fait par rapport à un profil fonctionnel moyen. Ce dernier présente à Berlin une nette dominante d'activités de diffusion, trois quarts des lieux d'exposition se définissant exclusivement par cette activité, ainsi que par une domination des acteurs privés et marchands qui représentent à chaque fois plus d'un tiers des acteurs (tableau 4.1, carte 4.1). Les autres activités, si elles ne représentent pas la majorité, contribuent à la diversité des activités artistiques dans un pôle. Les lieux de formation représentent ainsi en moyenne 8% des lieux d'un pôle, les lieux de création 5%, et plus d'un dixième des lieux mêle différentes activités. Par ailleurs, si les acteurs privés et marchands dominent largement, en moyenne 40% des lieux d'un pôle appartiennent au secteur non-marchand et près d'un tiers au tiers secteur. Les acteurs publics représentent en moyenne à Berlin moins d'un dixième des acteurs d'un pôle.

Les écarts à ce profil moyen montrent quatre profils de pôles : un premier profil caractérise les pôles où dominent les activités de diffusion marchande; un second profil, mixte, se rapproche le plus du profil moyen, comme le montre le dendrogramme simplifié présenté en légende ; un troisième profil rend compte de la spécificité du secteur public et de la formation et un dernier, de la création. La distribution de ces spécialisations témoigne-t-elle également de proximités géographiques ?

Le premier profil que met en évidence la classification des pôles est un profil très marqué par la **diffusion marchande**, où les acteurs privés sont nettement plus nombreux que la moyenne (carte 4.1). La localisation des pôles caractérisés par ce profil soulignent la forte concentration des galeries

d'art contemporain dans l'espace urbain et plus précisément au sein de quatre pôles intégrés au marché international, à Mitte, Potsdamer Platz et Charlottenburg. Les pôles de diffusion marchande sont concentrés dans les zones les plus centrales de l'agglomération berlinoise, et notamment dans la City-West autour de Charlottenburg et la Spandauer-Vorstadt à Mitte pour les deux pôles marchands majeurs, qui correspondent à des concentrations de galeries que B. Grésillon met déjà en avant dix ans auparavant (Grésillon, 2002 : 202, 211). Ils s'inscrivent au sein d'espaces métropolitains très marqués par les fonctions commerciales et récréatives. Les galeries d'art contemporain viennent ainsi, dans le cas de ces deux pôles, compléter l'offre commerciale et offrent une attraction de plus au flâneur de rues presque exclusivement dédiées à cette fonction, au point d'être qualifiées de « Malled main-streets » (Sourthworth, 2005, cité par Fleury, 2007:66).

Les pôles de Heidestrasse et de Bülowstrasse apparaissent comme des satellites majeurs de ceux de Mitte et Charlottenburg. Le premier, où des galeries parmi les plus importantes du paysage artistique contemporain de Berlin comme la galerie *Schuster* se sont récemment installées, renforce l'attractivité artistique de Mitte. Il témoigne également de dynamiques d'extension des espaces de l'art contemporain à Mitte qui tendent à s'étaler vers le Nord-Ouest, dans la continuité d'un axe allant de la Hauptbahnhof à la SpandauerVorstadt via Invalidenstrasse. Au-delà de l'extension des espaces de l'art, c'est au développement de l'attractivité de la Spandauer Vorstadt et du Nord de Mitte en général que participent les galeries d'art. De la même manière qu'elles contribuent à un profil commercial spécialisé de luxe qui fait aujourd'hui l'attractivité de la Spandauer Vorstadt, elles contribuent à l'extension au Nord d'une des plus importantes centralités récréatives de Berlin. Le développement de cet espace est programmé depuis plus de dix ans autour de grands projets d'aménagement comme celui de la Hauptbahnhof, gare principale de Berlin où d'institutions culturelles telles que la *Hamburger Bahnhof* ou le *Muséum d'histoire naturelle.* Les deux pôles artistiques du Nord de Mitte témoignent ici de la transformation de ce quartier depuis les années 1990. La transformation de l'offre commerciale dont les galeries d'art contemporain sont un des témoins contribue en effet à la poursuite de la gentrification telle qu'elle a pu être observée dans la Spandauer Vorstadt et à l'extension du « centre branché » de Mitte (Fleury & Van Crieckingen, 2006; Krajewski, 2004).

Le dernier pôle marqué par la diffusion marchande, autour de Bülowstrasse, joue le rôle de relais entre les deux centres marchands majeurs de l'Est et de l'Ouest et s'inscrit dans la continuité de la Potsdamer Platz. Il vient compléter, par ses fonctions surtout marchandes, la diffusion plus spécifiquement muséale de la Potsdamer Platz. De Bülowstrasse et Postadamerplatz émerge en ce sens une polarité artistique plus complète.

Un second profil de pôle se dégage de la classification. Les activités de **formation** ainsi que le rôle des **acteurs publics** définissent une spécialisation basée sur la formation et l'information artistique (carte 4.1). La présence des acteurs publics est principalement le fait des musées, qui partagent avec les écoles d'art un objectif d'éducation, même si le public visé diffère. A Mitte, on observe deux pôles de ce type fortement marqués par la présence de musées : il s'agit du pôle situé autour d'Alexanderplatz, qui comprend les musées fort nombreux de l'Île aux musées et, plus au Sud, celui de la Friedrichstrasse qui compte le *Finnland Institut* et le *Collegium Hungaricum*. Ces deux pôles font partie de centralités patrimoniales majeures qui se sont affirmés au cours du vingtième siècle et ont

un temps fait figure de vitrine culturelle de Berlin-Est (Gaehtgens, 1992; Grésillon, 2002). L'île aux musées, mondialement connue, constitue un pôle muséal d'envergure internationale. Le pôle artistique de Friedrichstrasse s'inscrit également dans un pôle culturel de grande envergure, jouxtant de grands équipements tels que le *Staatsoper* et le *Komische Oper* mais aussi différentes universités ainsi que le conservatoire, qui participent d'une spécialisation dans la formation artistique et culturelle. Ces deux pôles s'inscrivent finalement dans la continuité directe du pôle majeur de la Spandauer Vorstadt, dont ils se distinguent par la nature de leurs activités. Leur proximité témoigne toutefois de la définition d'une polarité de plus grande importance où des activités et des acteurs artistiques différents peuvent bénéficier d'économies de localisation (Davezies, 2003).

Un pôle de formation majeur se dessine ensuite dans le Nord de Kreuzberg, autour de Kochstrasse. La spécialisation de ce pôle, où se concentrent de nombreuses galeries marchandes, peut surprendre. La présence de plusieurs institutions qui jouent un rôle important à la fois dans la diffusion publique et dans la formation artistique au sein de ce pôle explique que ce profil y soit particulièrement marqué. La *Berlinische Galerie* en est une des plus importantes. Ce musée du Land de Berlin joue un rôle fondamental dans la diffusion d'art moderne et contemporain et sur la visibilité de la production allemande, mais aussi sur la formation des publics à travers l'important fond documentaire où l'organisation d'ateliers de travail, de visites guidées etc. Par ailleurs, la *Berlinische Galerie* dispose d'un fond de soutien à la création berlinoise, et participe au financement de plusieurs prix artistiques et bourses de fondations[92]. D'autres institutions comme la G*alerie du DAAD* ou l'I*nternationales Design Zentrum* contribuent également à l'importance de la diffusion publique et de la formation dans ce pôle. Comme pour le cas du pôle de Friedrichstrasse, la proximité de grandes universités et d'institutions culturelles de renom joue en faveur de la visibilité de la formation et de la diffusion artistique publique dans cette partie du centre de Berlin .

Un dernier pôle de formation culturelle et artistique vient renforcer l'importance des pôles les plus centraux de Mitte et de la Potsdamer Platz. Il est en fait constitué de deux pôles, autour de la Potsdamer Platz et du Kulturforum (carte 4.1). Cette double polarité vient de la topographie particulière de la place, profondément restructurée après la chute du mur et où de grands équipements viennent, autour du Kulturforum d'une part et dans la continuité de la nouvelle Potsdamer Platz d'autre part, conférer une fonction de pôle culturel majeur à un espace totalement repensé dans les années 1990 et 2000 (Jensen, 2007). Des musées tels que la *Neue Nationalgalerie* y côtoient de grands équipements culturels à l'instar du *Philharmoni*e ou de la *Staatsbibliothek*. Qu'on ne s'y trompe pas ; ces deux petits pôles artistiques de la Potsdamer Platz traduisent également la place accordée à la culture dans un espace entièrement rénové, où ils participent de l'édification d'une image de marque à travers les initiatives privées et publiques rivalisant d'audace architecturale (Lehrer, 2002; Lewitzksy, 2003). Ces deux pôles contribuent, par leur proximité au pôle de diffusion marchande de Bülowstrasse, à la définition d'une polarité de diffusion dans la continuité de la Potsdamer Platz, caractérisée par l'association de différentes fonctions et statuts.

Deux autres pôles de formation se dessinent ensuite un peu plus en marge des pôles les plus

92 Le prix Fred Thieler ou la bourse Eberhardt Roters sont les deux principaux. La berlinische Galerie participe également au financement d'autres fondations. Pour le détail voir http://www.berlinischegalerie.de/museum-berlin/kunstpreise.html

centraux, à Mehringdamm et Kreuzberg. Leur spécialisation se définit par la présence de structures de formation professionnelle, des écoles privées comme la *Design Akademie Berlin* à Kreuzberg ou l'école d'art *Von Erlenbach* à Mehringdamm, ou bien de lieux appartenant au tiers secteur comme *Scotty enterprises* à Kreuzberg. Ces deux pôles, à la différence des précédents, ne sont pas marqués pas la présence d'acteurs publics.

Trois pôles se distinguent enfin comme des pôles de formation indépendants. Il s'agit de deux des lieux de formation artistique les plus importants de Berlin et même d'Allemagne, l'*Universität der Künste* à l'Ouest de la ville, l'école d'art *Weissensee* au Nord-Est et de *Brotfabrik*, qui fonctionne également comme un pôle de formation indépendant mais avec un profil légèrement différent puisqu'essentiellement dédié à l'éducation artistique populaire. Il contribue à une centralité artistique dans la continuité de Mitte. *Brotfabrik* fait par ailleurs partie des nombreux lieux artistiques du tiers secteur qui participent de la spécificité de Berlin en matière artistique.

La répartition des pôles de diffusion publics et de formation montre une spécialisation marquée. La particularité des profils de chaque pôle associé à sa localisation laisse penser qu'ils jouent un rôle de transition fonctionnelle entre des pôles très marqués par la diffusion marchande et des pôles davantage marqués par la création. On remarque en effet que les pôles où la diffusion publique est associée à la formation se trouvent à proximité des pôles de diffusion marchande les plus importants (carte 4.1). Les pôles plus spécifiquement marqués par la formation se trouvent fréquemment à proximité des pôles marqués par la création.

Un troisième type de spécialisation est fondé sur la **création artistique** et l'importance des acteurs du **tiers secteur**. Leur position est plus périphérique dans l'agglomération, avec des polarités à Wedding, Charlottenburg, Kreuzberg et Neukölln. On retrouve dans le cas des pôles marqués par la création artistique l'importance de la concentration des acteurs à travers la définition de pôles où se mêlent activités de création et de diffusion. Ces pôles de diffusion illustrent en creux la présence artistique dans ces quartiers péricentraux de Berlin. Ils donnent une indication de dynamiques d'espaces de création où les artistes édifient des structures mixtes de diffusion et de création dans le but de pouvoir diffuser leurs œuvres dans les espaces de production. Cette logique a été montrée par C. Ambrosino dans le cas de South Shoreditch et témoigne d'une étape de la constitution de quartiers artistiques comme infrastructures urbaines de la création et de la diffusion (2009).

La diversité de ces pôles mixtes où la création se donne à voir va dans le sens de la reconnaissance d'une pluralité de quartiers marqués par la présence des artistes. Certains pôles mettent en effet en évidence des quartiers dont la réputation artistique et culturelle n'est plus à faire comme Kreuzberg (Grésillon, 2002), mais pointent également l'existence d'activités de création dans des quartiers où celle-ci est moins fréquemment mise en avant comme à Charlottenburg, où les ateliers d'artistes du *K19* côtoient les musées et le château. Ils permettent enfin de mettre en évidence la localisation de nouvelles « scènes » artistiques, pour reprendre l'expression médiatique, telles que Neukölln ou Wedding, qui font des remous dans la presse, en témoignent les les propos des journalistes Patrick Goldstein et Nicole Dolif :

> « Artistes et créatifs sont souvent les premiers défricheurs de nouveaux quartiers. Alors que les petites boutiques et les cafés de Friedrichshain ou Prenzlaeuerberg sont en

passe d'être détrônés, la « scène » élit déjà domicile ailleurs. Ce qui signifie : Wedding et Neukölln sont en plein devenir»[93]

Les profils fonctionnels de ces pôles, où se lit la forte présence des acteurs du tiers secteur et la nette sur-représentation des activités de création (carte 4.1) témoignent de logiques d'acteurs différentes qui peuvent aussi contribuer à en expliquer la localisation particulière. La diffusion artistique s'organise davantage au sein des pôles de création autour d'acteurs appartenant au tiers secteur, où l'initiative d'acteurs privés ne cherchant pas en premier lieu la rentabilité permet d'offrir aux artistes l'accès à des espaces d'exposition. La disponibilité foncière apparaît ainsi comme un des facteurs d'attractivité majeurs pour les acteurs des pôles où diffusion du tiers secteur et création sont associés, comme à Kreuzberg, Neukölln ou Wedding. Le cas de Charlottenburg est un peu particulier puisque les ateliers d'artistes du *K19* voisinent des musées. J'insiste ici sur l'organisation particulière des pôles de création dans l'espace urbain. Observée à l'échelle métropolitaine, elle met en évidence des quartiers où la présence artistique est particulièrement visible, mais montre aussi des pôles où création, diffusion du tiers secteur et diffusion muséale cohabitent de manière originale. La localisation péricentrale qui caractérise ces pôles peut être interprétée comme au regard des caractéristiques de l'espace urbain où ils sont implantés mais doit aussi être comprise par rapport aux spécialisations des autres pôles. L'organisation des différents types de pôles montre en effet des spécialisations à l'échelle métropolitaine qui s'articulent par des espaces de transition marqués par une mixité des activités et de acteurs de l'art contemporain.

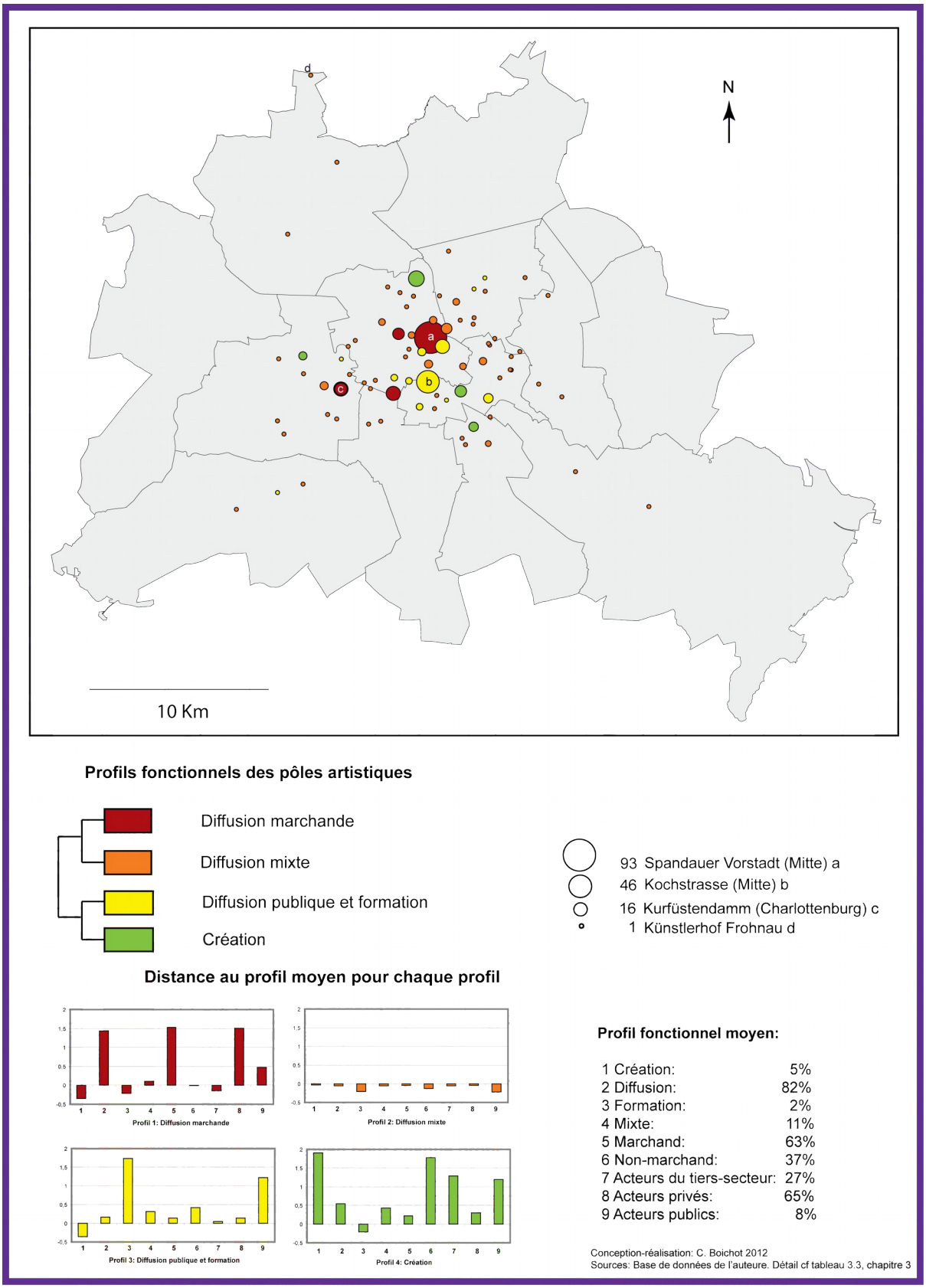
Un dernier type de pôles marqués par un **profil fonctionnel mixte** proche du profil moyen met en évidence des espaces d'articulation entre les pôles aux spécialisations bien identifiées que l'on vient de décrire. Plusieurs lieux isolés font partie de cette catégorie. Certains pôles plus importants sont aussi très proches d'un profil moyen où la diffusion artistique est surtout le fait d'acteurs privés et marchands mais où d'autres acteurs et d'autres activités coexistent. On les retrouve dans les quartiers les plus marqués par la concentration des lieux d'art contemporain, à Friedrichshain, Prenzlauerberg et de Charlottenburg où ils jouent un rôle de pôles de transition.

Les pôles mixtes situés en périphérie de la zone centrale s'inscrivent en effet dans la continuité des pôles de diffusion marchande mais sont aussi marqués par d'autres activités. Le pôle mixte de Prenzlauerberg, marqué par les activités de création et des acteurs du tiers secteur permet par exemple l'articulation entre pôles de création au Nord et de diffusion au centre. On voit également apparaître un ensemble de pôles qui tendent à relier entre elles les polarités de Mitte, de Schöneberg, du Nord de Kreuzberg et de Charlottenburg, comme le pôle d'Unter den Linden. Ces pôles marquent des espaces de transition, qui font la continuité d'une aire de diffusion des lieux artistiques. Leur localisation peut également témoigner de dynamiques d'extension de l'aire de diffusion artistique. Le pôle mixte observé à Neukölln traduit par exemple plutôt une extension de l'implantation artistique du Nord vers le Sud du quartier. L'analyse des dynamiques d'installation nous permettra de mieux cerner les dynamiques dans lesquelles s'inscrivent ces pôles mixtes et que l'on perçoit déjà pour partie à travers le type d'activités et d'acteurs qui les caractérisent.

93 « Künstler und Kreative erschließen zumeist als Erste neue Quartiere. Während inzwischen in Prenzlauer Berg und Frierichshain kleine Läden und Kneipen verdrängt werden, zieht es die Szene weiter. Wedding und Neukölln sind total im Kommen, heißt es. » (Dolif & Goldstein, 2008) url : http://www.morgenpost.de/bezirke/neukoelln/article540218/Berliner-Pioniere-erschliessen-neue-Szene-Quartiere.html

Le type d'activité, de création, de formation ou de diffusion joue un rôle important dans la définition de pôles fortement spécialisés dans l'espace urbain berlinois. La palette des spécialisations artistiques est ainsi fortement nuancée et complète. Elle donne lieu à une organisation spatiale des pôles artistiques où pôles spécialisés dans la création, dans la diffusion marchande ou dans la formation et la diffusion muséale s'articulent entre eux grâce à des pôles mixtes marquant des espaces de transition et assurant la continuité du système urbain de l'art contemporain. L'étude du cas parisien montre aussi des spécialisations dans les fonctions des pôles artistiques qui se lisent dans l'organisation urbaine de ceux-ci. Les complémentarités fonctionnelles sont toutefois plus variées entre les pôles parisiens.

Carte 4.1 : Spécialisations des pôles artistiques berlinois



1.3 Organisation urbaine des spécialisations artistiques : Paris

À Paris, les pôles artistiques présentent également des profils fonctionnels spécialisés. En comparaison avec Berlin, ces profils apparaissent toutefois plus variés. Six profils de spécialisation se distinguent en effet par rapport au profil moyen et qualifient des associations d'activités un peu plus variées que dans le cas berlinois.

1.3.1 Les spécialisations fonctionnelles

L'ACP réalisée sur les noyaux artistiques parisiens montre une information là aussi hiérarchisée, mais répartie sur un plus grand nombre de facteurs que dans le cas berlinois. Cinq facteurs ont en effet des valeurs propres supérieures à 1 lorsque les pôles aux profils les plus atypiques sont placés en individus supplémentaires (Le Marais, Saint-Germain et Créteil). Ils résument près de 80% de l'information et mettent en évidence une structure fonctionnelle légèrement différente qu'à Berlin et que l'on retrouve déjà dans les caractéristique du profil moyen (tableau 4.1, carte 4.2). Le profil moyen d'un pôle artistique parisien montre aussi sans surprise la très nette domination des activités de diffusion (76%). Les lieux d'exposition de l'art contemporain sont cependant plus fréquemment qu'à Berlin des lieux de formation (4%) et les activités de création sont également plus fréquemment associées à la diffusion. Les acteurs publics apparaissent par ailleurs deux fois plus nombreux à Paris, alors que les acteurs du tiers secteur sont deux fois moins nombreux. On voit nettement ressortir ici l'importance des acteurs publics en France. Le report équivalent en taille sur les acteurs du tiers secteur peut laisser penser qu'ils remplissent le même type de fonction, c'est-à-dire assurer la diffusion des œuvres artistiques indépendamment des réseaux marchands. Les proportions dans lesquelles on observe en moyenne les différents acteurs et activités restent tout de même très largement comparables et c'est plutôt dans les modalités de leur association qu'on voit apparaître des nuances dans le fonctionnement du système parisien que l'on ne retrouve pas à Berlin.

Le premier facteur (30% de la variance expliquée, cf. figure 4.2) marque, comme à Berlin, la spécificité des lieux de diffusion privés. Ceux-ci se distinguent des autres types de lieux d'exposition par leur caractère marchand, la variable portant plus d'un quart de l'information totale de l'axe. Comme dans le cas de Berlin on n'observe pas sur ce premier facteur d'opposition significative entre les coefficients de corrélation des différentes variables avec ce premier axe. Cela met en évidence là aussi la non-exclusivité des fonctions artistiques a priori dans l'espace urbain, même si l'on observe des spécialisations marquées. Les pôles de galeries de Belleville et autour de la rue Louise Weiss contribuent plus particulièrement à la définition de l'axe, et se rapprochent des pôles de galeries majeurs de Saint-Germain et du Marais.

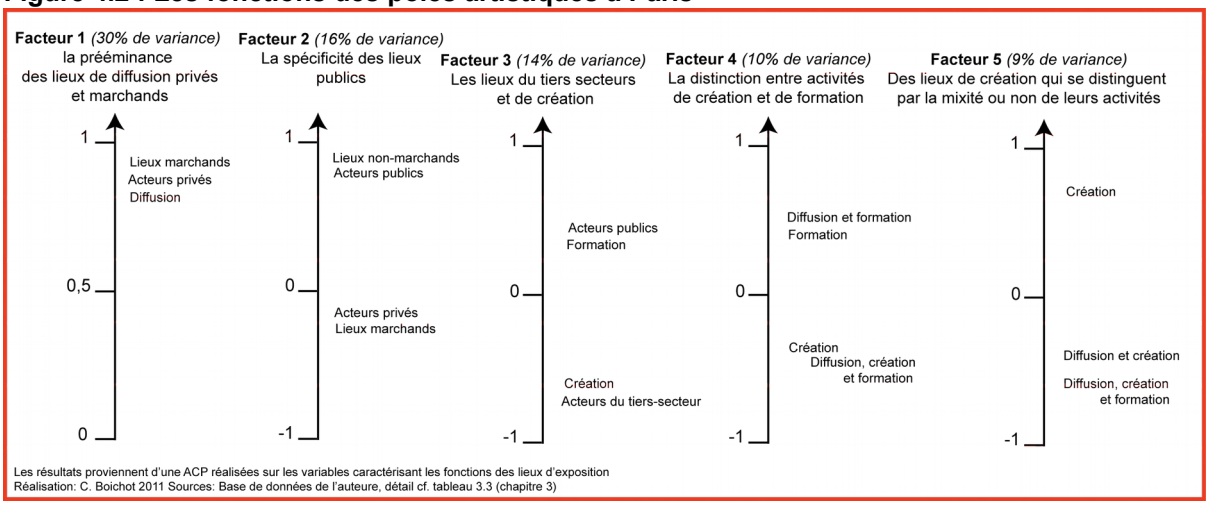
Le second facteur (16% de la variance totale. cf. figure 4.2) met en évidence la spécificité des pôles marqués par la présence de lieux artistiques publics et non-marchands. Le fait qu'une distinction en fonction du statut public (la variable contribue pour 36% à la formation de l'axe) apparaisse comme le second facteur discriminant – alors que le statut public des lieux n'apparaît véritablement discriminant qu'au troisième facteur dans le cas berlinois – souligne une des particularités de l'organisation des activités artistiques en France, où les acteurs publics jouent à différentes échelles un rôle majeur.

Acteurs publics et statut non-marchand sont ici associés pour marquer une distinction des pôles en fonction du statut avant d'être une distinction en fonction de l'activité. Des pôles comme celui de Champs-Élysées et du Kremlin-Bicêtre/Gentilly se trouvent ainsi rapprochés du fait que plusieurs des lieux qui les constituent, musées ou centre d'art, soient publics.

Au troisième facteur, le statut joue encore un rôle primordial (figure 4.2), et c'est en fonction de leur appartenance au tiers secteur (un tiers de l'information de l'axe) que les pôles artistiques parisiens se distinguent les uns-des autres. À la différence du facteur précédent, la nature de l'activité joue ici un rôle et ce facteur est caractérisé par les activités de création (23% de l'information de l'axe). Comme dans le cas berlinois, c'est en opposition au statut public et à une spécialisation dans la formation artistique que se définit ce troisième type de profil. Le pôle montreuillois contribue dans ce cas plus que les autres à la définition de cet axe (9%) et se trouve dans une position opposée à des pôles tels que celui de l'Hôtel de ville ou du Marais.

Le quatrième et le cinquième facteur apportent enfin des précisions concernant la distinction des activités de formation et des activités de création, sans que le statut ne joue de rôle particulier. Le quatrième facteur permet de distinguer entre les pôles où les activités de formation sont associées aux activités de diffusion comme à Saint-Germain, et ceux où les activités de formation sont associées aux activités de création comme dans le cas de la Cité Internationale ou du *Cube* à Issy-les-Moulineaux. Le cinquième facteur permet de distinguer les pôles marqués par des activités de création entre ceux où celles-ci sont associées à d'autres activités, comme dans le cas du pôle de Nogent-sur-Marne où plusieurs ateliers sont associés à un centre d'art, et ceux dont la création est l'activité dominante, ce qui est le cas de nombreux ateliers recensés qui constituent des noyaux isolés. Les associations d'activités que montrent l'ACP permettent de définir des profils de pôles qui montrent, comme à Berlin, des localisations privilégiées de certains types d'activités.

Figure 4.2 : Les fonctions des pôles artistiques à Paris



1.3.2 Une mixité fonctionnelle plus accusée des pôles artistiques

La CAH fait ressortir six types de pôles artistiques : un premier profil de pôle de diffusion marchande ; un second profil de diffusion mixte caractérisé par la présence des acteurs du tiers secteur ; un troisième profil caractérisé par les activités de formation ; un quatrième profil où se distinguent les acteurs publics ; un cinquième profil défini par la diffusion non-marchande et enfin un dernier profil

marqué par la création artistique (carte 4.2). La hiérarchisation des spécialisations apparaît plus complexe que dans le cas berlinois comme en témoigne le dendrogramme simplifié présenté en légende (carte 4.2). Celui-ci montre que les pôles marqués par les activités de création et de diffusion non-marchande s'individualisent par rapport aux autres, et en premier lieu par rapport aux pôles de diffusion marchande.

Un premier profil caractérise, comme à Berlin, des **pôles de diffusion intégrés au marché de l'art** qui se distinguent par une très forte spécialisation. En position hyper-centrale et caractérisés par une forte densité de lieux d'exposition, ils marquent une forte spécialisation dans le Marais et, rive gauche, à Saint-Germain-des-prés (carte 4.2). Hauts lieux de l'art contemporain français, ces pôles sont aussi de puissants centres internationaux du marché de l'art. Les pôles de Magenta et de Bastille s'inscrivent dans la continuité directe de ces deux polarités marchandes principales. À l'instar des pôles du Marais et du quartier latin, ils marquent une offre commerciale spécialisée qui contribue à attirer une clientèle et un public aisé. Associées à la présence d'une offre récréative importante dont témoignent les nombreux cafés, restaurants, lieux de sorties nocturnes, les galeries d'art contemporain contribuent à faire de ces quartiers des centralités aux fonctions ludiques affirmées (Fleury, 2007). Le pôle de la rue Louise Weiss apparaît quant à lui comme un satellite des pôles centraux, également très spécialisé dont on verra qu'il est plus récent et témoigne de l'affirmation d'un caractère novateur des galeristes qui le composent. De petites concentrations marchandes autour du boulevard Pereire, d'Haussmann et à Boulogne-Billancourt participent davantage d'un type de consommation associé aux populations aisées de l'Ouest parisien, résidentes ou non.

La diversité des fonctions artistiques apparaît très limitée dans l'hyper-centre parisien. Un seul pôle y répond cependant à la définition d'un second type de profil, caractérisé par la **présence d'acteurs publics**. Le pôle de l'Hôtel de ville se distingue ainsi de cet ensemble dense totalement intégré au marché de l'art. Il est en effet marqué la présence d'acteurs publics notamment au *Jeu de Paume,* mais aussi par la spécificité de lieux associant plusieurs activités artistiques comme la diffusion et la création à la *Cité internationale des arts.* Ces deux lieux majeurs contribuent principalement à la particularité d'un profil de pôle artistique où l'importance relative de la diffusion non-marchande contraste avec les grands pôles marchands voisins.

Le troisième et le quatrième profil associant des lieux de diffusion marchands à d'autres types de lieux se distinguent ensuite parmi les pôles de diffusion parisiens. Le troisième profil correspond ainsi à une association d'activités qui se distingue du profil moyen par une sur-représentation des lieux de **formation artistique**, ainsi que par une sous-représentation des acteurs du tiers secteur. La formation artistique contribue dans le cas parisien à distinguer plutôt des pôles de petites tailles et à mettre en évidence la particularités de pôles de formation isolés tels que l'*ENS Louis Lumière* à Noisy-le-Sec, ou encore les nombreux centres d'art que compte la région parisienne, dont la formation des publics, des professionnels etc., en plus de la présentation des œuvres et de l'accueil de résidences, fait partie des prérogatives. Ces pôles mixtes pavent l'espace central et la proche périphérie en étant légèrement plus nombreux dans les arrondissements du Sud et de l'Ouest, où ils participent d'une spécialisation marchande forte et font le lien entre des pôles très spécialisés.

Le quatrième profil qualifie des pôles où **acteurs marchands et acteurs du tiers secteur** contribuent

conjointement à la définition d'un profil de diffusion mixte. Il s'agit de pôles où les activités marchandes sont présentes mais non dominantes comme à Montreuil ou entre le Pont Cardinet et la Place de Clichy où les activités marchandes de petites galeries côtoient les activités de création, de formation ou de diffusion non-marchande. Ces pôles se situent pour beaucoup aux limites de Paris *intra-muros*, où ils font le lien avec des pôles plus marqués par les activités de diffusion. Ils contribuent également dans un maillage plus lâche à un pavage artistique des communes de périphérie comme Villiers-sur-Marne, Nanterre ou le Blanc-Mesnil. Ces deux types de profils mixtes caractérisent des pôles plus dispersés dans l'espace urbain et qui, comme à Berlin, contribuent à la continuité des espaces artistiques entre certains pôles comme les pôles centraux et ceux de l'Ouest parisien, ainsi qu'à la diffusion des lieux de l'art contemporain dans l'agglomération parisienne. Ils jouent également le rôle de pôles de transition avec les pôles marqués par la création artistique.

La création artistique contribue également à la spécialisation des pôles parisiens. En comparaison du cas berlinois, on voit toutefois se dessiner deux profils de pôles marqués par la création, qui montrent là aussi une plus grande variété des associations d'acteurs et d'activités dans le cas parisien.

Le cinquième profil est marqué par une **association entre activité non-marchande et création**. Ils sont situés pour la plupart dans les arrondissements du Nord et de l'Est et en proche périphérie. Le pôle de Montmartre compte des lieux de diffusion non-marchands d'envergure internationale comme la *Halle Saint-Pierre* ou le *Bal*, des lieux de formation comme la *FEMIS*, et des galeries ou fondations associant activités de création et de diffusion. Proche de Montmartre et du pôle Cardinet/Clichy il est l'expression de la pérennité et de l'évolution d'un quartier artistique de création d'abord, beaucoup plus mixte aujourd'hui (Traversier, 2009). Il en va de même pour le pôle le plus important de Belleville où l'on retrouve aussi bien des acteurs publics, privés qu'associatifs et où de jeunes galeries participent avec des lieux tels que l*e Plateau* ou *la Forge* au dynamisme artistique du quartier (Gravereau, 2008). Trois pôles non marchands enfin sont caractérisés par la présence d'institutions importantes, publiques comme dans le cas de la *Maison Robert Doisneau* à Gentilly ou du *Carré des Coignards* à Nogent sur Marne, privées ou du tiers secteur autour des Champs-Élysées où des lieux tels que le *Jeu de Paume* ou la *Fondation Ricard* dessinent un pôle artistique central important. Il est intéressant de noter que les polarités de l'art contemporain ne se confondent pas directement avec de grands pôles muséaux qui comptent le *Louvre* ou le *Musée d'Orsay*, mais qu'elles viennent les compléter, les prolonger, pour dessiner à l'échelle de la métropole parisienne une centralité culturelle complète et complexe.

Un dernier type de pôle est défini par l'activité de **création**. Les pôles de création se situent principalement dans le quart Nord-Est de l'agglomération et en périphérie. Magenta est l'un des pôles de création les plus importants de Paris *intra-muros*, avec des lieux tels que le *Point Ephémèr*e ou la *Résidence internationale des Récollets*. Fortement marqué par les activité de création, il compte également deux galeries d'art contemporain et jouxte un le pôle de diffusion marchand du 10e arrondissement. D'autres pôles de création plus petits sont également situés dans Paris *intra-muros*. On voit ainsi apparaître des lieux de création emblématiques de Montmartre, avec la *Cité aux artiste*s, et Montparnasse avec l*a Ruche.* Ces lieux de création mythiques inscrivent les deux pôles dans la continuité de leur illustre passé artistique. Les Ateliers de Belleville, association qui rassemble et

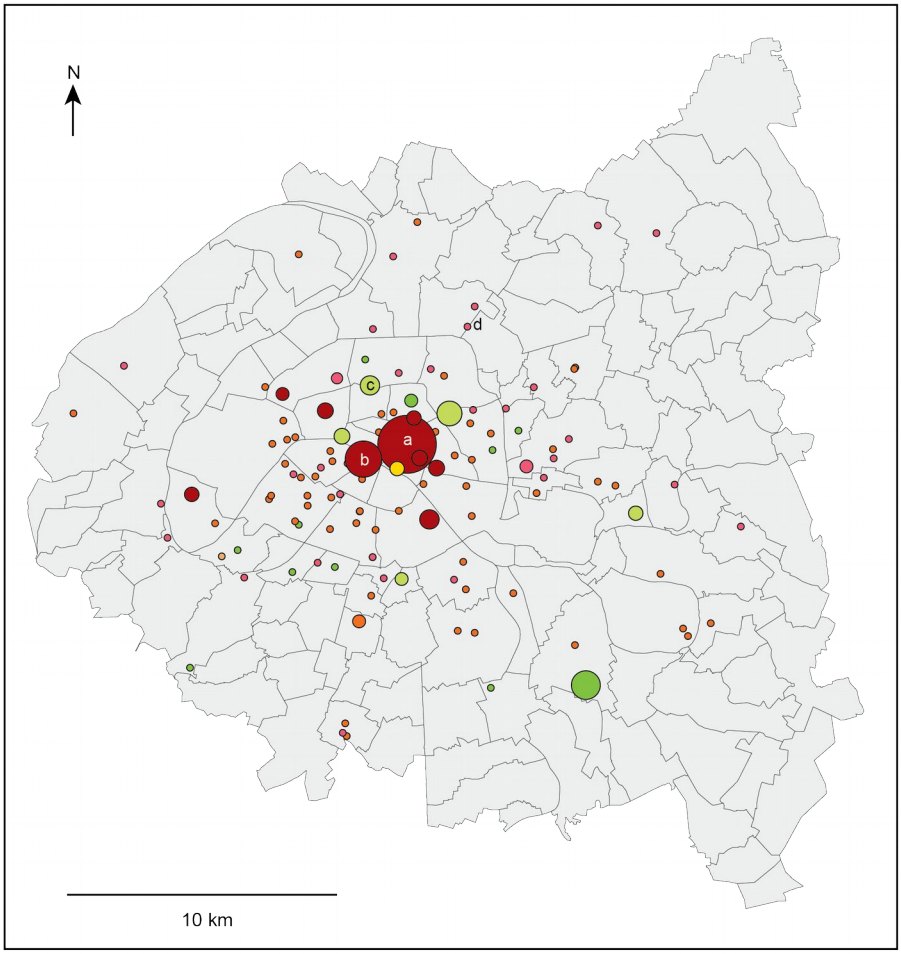
promeut la visibilité de la création dans un quartier où les ateliers d'artistes sont nombreux et contribuent à l'identité même du quartier (Gravereau, Op. Cit.). De nombreux pôles de création se situent ensuite dans les communes périphériques et contribuent à montrer et valoriser la présence des artistes à Malakoff, Montrouge, Bagnolet ou encore Créteil. Certains lieux du tiers secteur comme l'*Usine Hollander* à Choisy le Roy constituent enfin des pôles de création artistique emblématiques et soulignent le peu de disponibilité foncière pour ce type d'initiatives au centre de l'agglomération. Ces pôles signalent dans l'ensemble, comme dans le cas de Berlin, la présence des artistes et de structures relais de leur production dans certains quartiers de l'agglomération parisienne.

Les logiques de spécialisation des pôles artistiques parisiens sont très marquées par les activités de diffusion artistique, ce qui contribue à qualifier Paris comme une métropole culturelle de diffusion. Structurés autour de l'activité de diffusion, les pôles artistiques intra-métropolitains montrent à Paris une plus grande mixité fonctionnelle. Les complémentarités qui se jouent entre les pôles à Berlin semblent ainsi à Paris se jouer au sein de ceux-ci, même si quelques grands pôles apparaissent très spécialisés et montrent là aussi la densité et l'attractivité des pôles du marché de l'art. La palette des activités et des acteurs de l'art contemporain n'en est pas moins large et la création artistique marque aussi nettement certains pôles, de l'Est et du Nord de l'agglomération parisienne mais aussi dans les communes de petite couronne comme à Sceaux, Montrouge ou Malakoff. Les spécialisations artistiques parisiennes se définissent finalement plus qu'à Berlin dans l'association de certains acteurs et de certaines fonctions dans les pôles et entre eux. Les pôles de création, de diffusion non-marchande et les pôles mixtes où les acteurs du tiers secteur sont nombreux se trouvent très fréquemment à proximité les uns des autres, ce qui renforce la distinction entre des espaces urbains très marqués par la diffusion marchande et d'autres marqués par la diffusion non-marchande et la création.

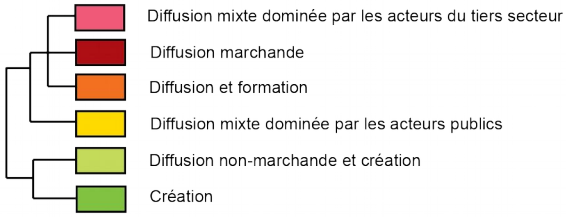
Au final la définition de profils fonctionnels et l'analyse de leur répartition a montré, à Berlin comme à Paris une spécialisation des pôles marquée. Les pôles de diffusion marchande s'inscrivent dans les deux villes dans les espaces centraux des agglomérations. Ils contribuent à en renforcer la centralité commerciale et récréative. Des pôles de création se distinguent également dans les deux villes, mettant en évidence des dynamiques qui participent de l'émergence de quartiers artistiques (Ambrosino, 2009). Les activités de formation et la présence d'acteurs publics contribuent de manière plus sporadique à la spécialisation des pôles artistiques parisiens et berlinois. Les pôles parisiens sont caractérisés par une présence plus visible des acteurs publics et par des profils fonctionnels plus variés qui témoignent à la fois de modalités d'association des acteurs et des activités qui diffèrent du cas berlinois, mais aussi de l'évolution de certains quartiers comme Montmartre ou Belleville. À Berlin, le lien entre des pôles aux profils très marqués, entre des polarités artistiques inscrites dans la tradition polycentrique de l'organisation de l'espace urbain, se fait par le biais de certains pôles relais qui assurent la continuité et le déploiement de l'aire de diffusion de l'art contemporain dans la ville.

L'analyse détaillée des spécialisations des pôles nous a conduit, à plusieurs reprises, à évoquer l'évolution de certains quartiers, de certains pôles artistiques particuliers. Quelles dynamiques des espaces de l'art contemporain les temporalités dans lesquelles s'inscrivent les pôles parisiens et berlinois laissent-elles voir?

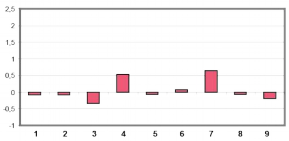
Carte 4.2 : Spécialisation des pôles artistiques parisiens

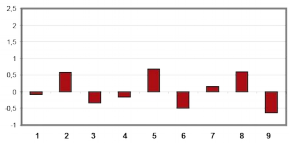


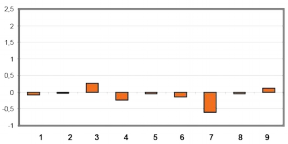
Profil fonctionnel des pôles artistiques

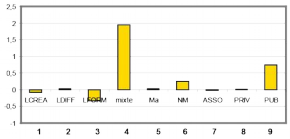


Distance au profil moyen pour chaque profil:

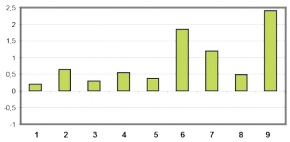

Profil 1: Diffusion mixte dominée par les acteurs du tiers-secteur

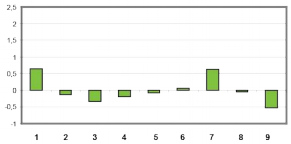

Profil 2:Diffusion marchande


Profil 3: Diffusion et Formation



Profil 4: Diffusion mixte dominée par les acteurs publics


Profil 5: Diffusion non-marchande


Profil 6: Création

Profil moyen:

1 Création:	9%
2 Diffusion:	76%
3 Formation:	4%
4 Mixte:	11%
5 Marchand:	60%
6 Non-marchand:	40%
7 Acteurs du tiers-secteur:	13%
8 Acteurs privés:	68%
9 Acteurs publics:	19%

Conception-réalisation: C. Boichot 2012 Sources: Base de données de l'auteure. Détail cf tableau 3.3, chapitre 3

2 Les temporalités des pôles artistiques

Pour comprendre l'organisation des lieux artistiques et leur visibilité, il est nécessaire de prendre en considération les temporalités événementielles. Deux perspectives nous permettent d'interroger la dynamique des organisations parisiennes et berlinoises. La première s'intéresse au moment de création des pôles et considère l'organisation des pôles à l'aune du temps long de leur implantation. Celui-ci peut en effet révéler des quartiers, des espaces urbains plus ou moins attractifs selon les périodes ainsi que les mouvements, entre continuité et diffusion, que peuvent marquer des vagues d'implantation successives. La seconde perspective prend en considération la durée des événements artistiques qui se déroulent dans les pôles, comme témoin de la visibilité variable, dans les temps courts de l'événementiel, de ces pôles dans l'espace urbain.

2.1 Le moment d'implantation : témoin des dynamiques urbaines des pôles artistiques

Le moment de l'histoire où se forme un pôle artistique apparaît tout d'abord comme un élément fondamental pour comprendre les dynamiques d'un système spécialisé, mais aussi pour saisir le contexte urbain et culturel qui contribue à définir les pôles artistiques, l'évolution de l'attractivité de certains quartiers, les directions de ces implantations dans l'espace urbain. Nous intéressant aux lieux d'art contemporain, la période concernée est courte à l'échelle de l'histoire urbaine de Paris et de Berlin. Montrer des évolutions ou des permanences dans l'implantation des pôles permet d'interroger l'idée souvent admise selon laquelle la localisation des lieux artistiques évolue rapidement en parallèle d'autres processus témoins de l'attractivité et de la (re)valorisation des espaces urbains.

2.1.1 Définir des profils historiques

L'analyse statistique qui nous a permis de déterminer les dynamiques de formation des pôles en fonction du moment d'implantation des lieux a été menée à partir des différents moments d'implantation définis dans la variable « longévité », présentée au chapitre précédent (chapitre 3, tableau 3.12). Comme précédemment, un profil moyen a été calculé, afin de mettre en regard les profils statistiques des pôles définis par l'analyse statistique, et de comprendre leur position relative.

Le tableau ci-après montre les variables utilisées pour définir les profils historiques des pôles (tableau 4.2). Ces profils moyens ont été calculés sur l'ensemble des lieux dont on connaît le moment d'implantation pour chaque pôle. Un peu moins d'un tiers des moments d'implantation restant inconnus dans le cas berlinois et un cinquième dans le cas parisien, il a par ailleurs été tenu compte de ce paramètre dans l'analyse, afin de déterminer s'il joue un rôle significatif dans la définition du profil de certains pôles. On voit, à partir des informations concernant le moment de l'implantation des lieux d'art contemporain, se dessiner de grandes tendances de la formation des pôles dans chacune des villes et entre elles. À Berlin les implantations récentes (datant de moins de dix ans) représentent près des deux tiers des implantations dans un pôle moyen. À Paris, on observe une proportion équilibrée d'implantations récentes, établies et anciennes (entre 3 et 50 ans) dans un pôle moyen, ce

qui peut laisser présumer de dynamiques d'implantation régulières sur une période assez longue. En comparaison, le pôle moyen berlinois connaît un pic d'implantation depuis une dizaine d'années. Ces chiffres moyens semblent montrer un décalage dans le temps de l'attractivité des deux villes pour les lieux d'art contemporain. Voyons pour chacune d'elle les dynamiques spatiales que montre la formation des pôles d'art contemporain.

Tableau 4.2 : Variables utilisées pour définir des profils historiques

Moment d'implantation	Proportion moyenne à Berlin (en %)	Proportion moyenne à Paris (en %)	Proportion moyenne dans les deux villes (en %)
0 > 3 ans	17	9	13
3 > 10 ans	43	28	35,5
10 > 20 ans	20	24	22
20 > 50 ans	14	27	20,5
< 50 ans	6	12	9
Total implantation renseignée	100	100	100
Part des implantations renseignées	70	79	74,5
Part des implantations non renseignées	30	21	25,5

Source : Base de données de l'auteure.Détail cf. tableau 3.3 (chapitre 3)

2.1.2 À Berlin : une diffusion à partir de plusieurs pôles majeurs

Les pôles artistiques berlinois se sont formés à des moments différents. L'analyse statistique des dates d'implantation des pôles montre d'abord, par le biais d'une ACP les oppositions structurantes qui permettent de saisir les dynamiques de formation et de pérennité des pôles (figure 4.3). Les profils historiques des pôles définis à partir d'une CAH permettent ensuite de comprendre les dynamiques spatiales dont résultent la localisation actuelle des pôles (carte 4.3).

Deux tendances dans la répartition des pôles en fonction du moment de leur implantation ressortent d'une ACP prenant en compte les indicateurs de longévité des lieux artistiques[94]. La première illustre la continuité de la dynamique d'implantation dans les pôles, depuis leur formation jusqu'à l'heure actuelle. Le premier facteur, qui prend en compte 42% de la variance expliquée montre en effet une association des différentes modalités qui souligne que les pôles sont aussi bien qualifiés par des implantations anciennes (supérieures à cinquante ans), que des implantations très récentes (datant de moins de trois ans) (figure 4.3). Le deuxième axe, qui reprend un peu plus d'un quart de la variance total souligne la particularité des implantions les plus anciennes ou les plus récentes, ce que

94 Les deux premiers axes de l'ACP, d'une valeur propre supérieure à 1, ont été retenus. Les pôles de Spandauer Vorstadt, d'Alexanderplatz et du Kulturforum on été placés en individus supplémentaires du fait de leur poids dans l'analyse. Le premier est très marqué par la mixité des implantations et les deux seconds infléchissaient très fortement l'analyse des implantations les plus anciennes.

montre sur l'axe une opposition entre les lieux implantés très récemment et les lieux implantés de plus longue date (figure 4.3).

La classification des pôles effectuée sur les facteurs de l'ACP permet ensuite de distinguer trois catégories de pôles en fonction de la particularité du moment de leur implantation. Une première catégorie regroupe les pôles mixtes, et les deux suivantes permettent de distinguer dans l'espace urbain entre les pôles dont l'implantation est la plus ancienne et ceux dont l'implantation est la plus récente.

Une première catégorie regroupe des pôles dont les lieux ont été fondés à des **époques différentes** et dont l'attractivité s'affirme à travers le voisinage de lieux très récents et de lieux établis depuis plus longtemps. Un certain nombre de lieux isolés appartiennent à cette première catégorie. Ils ne se distinguent isolément que peu des pôles les plus importants du fait d'une grande variété de profils (carte 4.3). La variété des époques d'implantation dans des pôles multi-lieux peut être considérée comme un critère de définition d'une position relative des pôles sur une échelle temporelle et signifier une stabilité de l'attractivité de ces derniers. Une grande part des pôles les plus importants est ainsi caractérisée par une continuité dans les dynamiques d'installation. Le pôle du Kurfürstendamm illustre cette tendance. Si l'on considère les lieux qui le composent dans le détail, on voit par exemple que l'*Institut Français* y est implanté depuis 1950. Certaines galeries y sont installées depuis les années 1970 comme *Anselm Dreher* ou la *Galerie Michael Haas*, d'autres se sont installées depuis les années 2000 à l'instar de *Iris Schuhmacher* ou *Tvdart*, ou plus récemment encore, en 2009, comme la filiale de la galerie *Guido W. Baudach* initialement basée à Wedding, et témoignent de l'attractivité d'un pôle qui comptent parmi les pionniers de l'exposition d'art contemporain à Berlin et continue à attirer des galeries.

La position du pôle de Spandauer Vorstadt, montre également une grande continuité dans les implantations de lieux d'art contemporain. Certains lieux sont anciens, comme le *Freies Museum*, qui existe depuis 1905. D'autres à l'instar la galerie *Sara Asperger* existent depuis les années 1970 et font figure, comme à Berlin-Ouest, de pionniers dans le secteur de l'art contemporain. De nombreux lieux et notamment des galeries ont ouvert dans ce quartier dans les années 1990, à l'heure où, le mur tombé, les quartiers centraux de Berlin-Est connaissent un véritable boom culturel et une forte attractivité internationale, ainsi qu'une ouverture au marché de l'art. Le quartier n'a de cesse d'attirer les nouveaux arrivants et notamment les acteurs du marché de l'art. Beaucoup de galeries continuent ainsi à s'implanter dans ce qui s'impose désormais comme l'un des centres névralgiques du marché de l'art allemand et, de plus en plus, international. Des pôles marchands de moindre envergure témoignent de dynamiques semblables, comme autour de Friedrichstrasse ou de Savignyplatz.

La continuité de l'attractivité artistique qualifie aussi l'affirmation des pôles de Kreuzberg, autour de Mehringdamm, et de Friedrichshain. On peut y lire l'attractivité de pôles qui se sont formés il y a plus de dix ans dans les deux cas, et se poursuit aujourd'hui, même si la proximité de pôles d'implantation très récente semble montrer un mouvement de diffusion centrifuge par rapport à ces pôles (carte 4.3). Des moments d'implantation pluriels au sein de ces pôles montrent leur capacité polarisante. Que des lieux nombreux s'y concentrent résultent ainsi de la pérennité des uns, de l'arrivée et du départ des autres dans des dynamiques d'auto-entretien et de renforcement de l'attractivité de ces pôles.

Certains pôles sont ensuite marqués par des moments d'implantation particuliers : anciens, ce qui souligne la dimension historique de la constitution des pôles culturels particuliers que sont les pôles d'art contemporain ou très récents, qui montrent les dynamiques dans lesquelles une ville comme Berlin s'inscrit de nos jours du point de vue artistique.

Une seconde catégorie de pôles souligne l'**ancienneté de l'implantation** et met en évidence l'inscription de l'art contemporain dans les dynamiques historiques d'une métropole culturelle, en se référant toujours à l'histoire courte de cet art (Grésillon, 2002). Il s'agit des pôles de l'Ouest berlinois, à Charlottenburg ainsi que ceux de la Potsdamer Platz et d'Unter den Linden. La localisation des pôles caractérisés par un ancrage plus ancien souligne des centralités culturelles et artistiques historiquement fondées qui ont tendance à se renforcer ainsi que des pôles artistiques qui s'affirment au cours des vingt dernières années, et ce en parallèle de l'émergence de polarités artistiques nouvelles. Le pôle d'Alexanderplatz, qui s'étend vers Unter den Linden et comprend l'Île aux Musées s'inscrit ainsi dans le centre historique de Berlin où l'on trouve les institutions culturelles parmi les plus anciennes de la ville comme l'Opéra. J'ai évoqué précédemment la particularité du pôle de la Potsdamer Platz qui s'inscrit dans une centralité culturelle de la ville portant les stigmates de l'après-guerre. La place et une partie du quartier du Tiergarten a fait l'objet d'une reconstruction et avait pour fonction d'être un nouveau centre culturel de Berlin-Ouest, à proximité des grandes centralités commerciales du Ku'Damm ou de l'Europa Center, à travers l'implantation de lieux culturels prestigieux comme la *Neue National Galerie* ou l'Orchestre Philharmonique. Implanté depuis une vingtaine d'années, ce pôle fait partie des plus anciens pôles d'art contemporain.

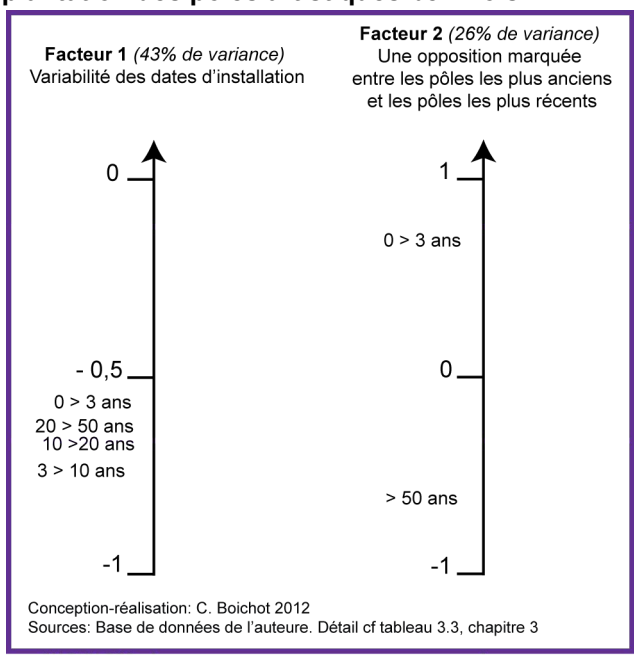
Le centre de galeries traditionnel de Charlottenburg qu'évoque B. Grésillon (Op. Cit. : 211) en 1999 pour désigner la concentration des galeries autour de Savigny Platz et dans les rues alentour est resté stable dix ans après. C'est la pérennité de cette implantation que souligne l'appartenance des pôles de Charlottenburg à la catégorie des pôles les plus anciens, malgré les bouleversements qu'à connu la géographie des lieux d'exposition berlinois après la chute du Mur. Les pôles que l'on peut appeler patrimoniaux mettent en évidence la pérennité des pôles culturels de l'ancien Berlin-Est et de l'ancien Berlin-Ouest.

Une dernière catégorie de pôles se dessine au travers des **implantations les plus récentes**, qui témoignent de l'attractivité artistique de la ville. Certains pôles de Prenzlauerberg et Mitte s'inscrivent ainsi dans des temporalités récentes à très récentes et marquent l'attractivité des quartiers centraux et l'extension des polarités artistiques qui se sont développées dans les années 1990 (carte 4.3). Le pôle de Bülowstrasse fait également partie des pôles de diffusion très marqués par l'installation de lieux d'exposition au cours de ces trois dernières années. Il marque l'émergence de pôles récents, dont la localisation permet aux galeries de se démarquer de la saturation des pôles les plus importants. L'implantation récente du pôle de Wedding montre l'émergence d'un pôle au Nord de Mitte, en marge des pôles plus établis. Tous les pôles de Kreuzberg et Neukölln sont enfin marqués par des implantations récentes, datant de moins de dix ans, ce qui dessine une aire de développement récent des lieux d'art contemporain remarquablement définie. Le pôle du Sud de Neukölln est par exemple constitué autour de lieux tous fondés au cours des trois dernières années. Dans la continuité, les pôles du Reuterkiez à Neukölln également et de Schlesisches Tor à Kreuzberg

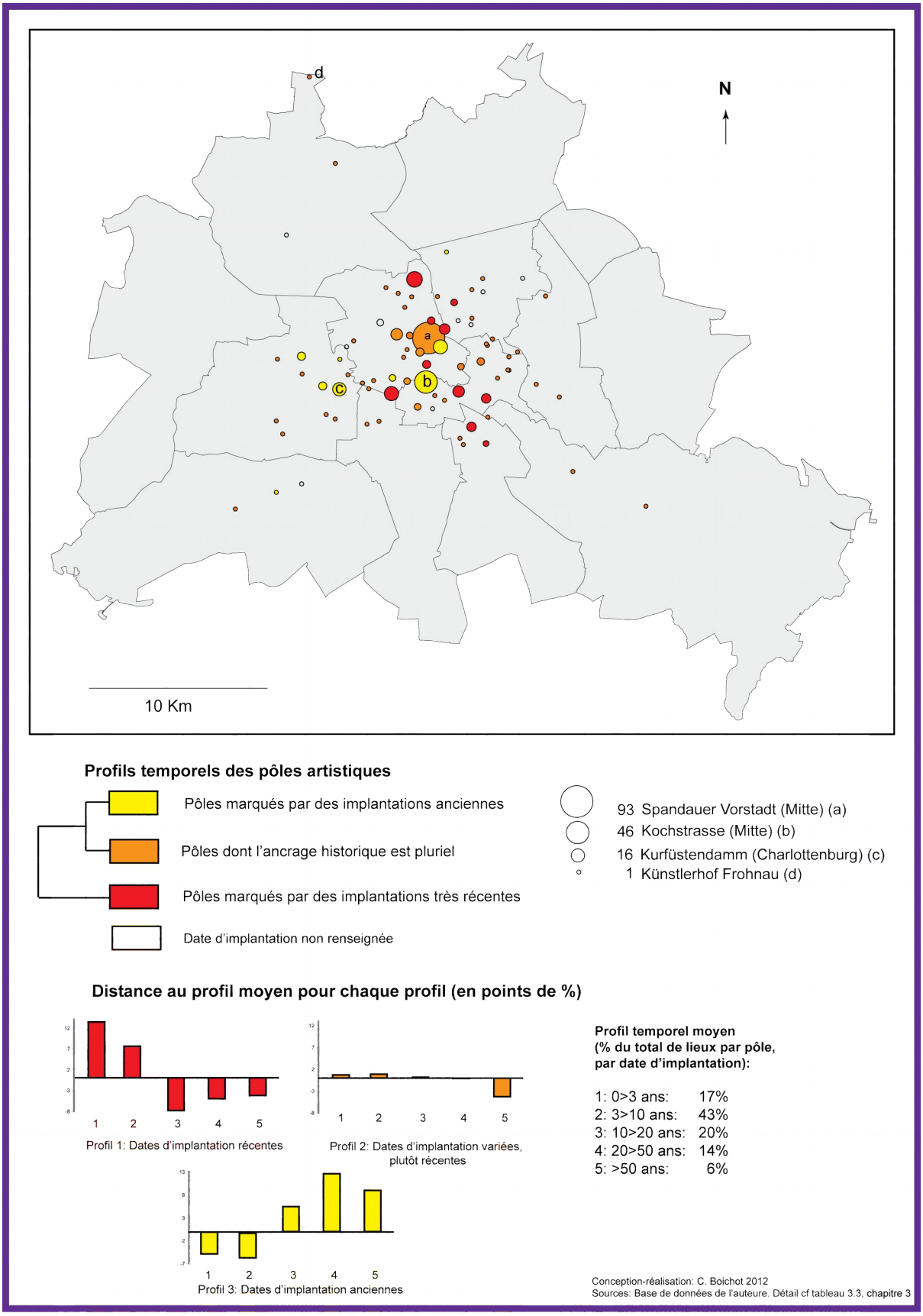
sont plutôt homogènes et récents. Ils s'appuient sur l'implantation de lieux installés il y a moins de dix ans, à quelques rares exceptions près comme *Das Labor* à Neukölln, fondé en 1994. Ces pôles récents témoignent de l'attractivité des quartiers de Kreuzberg et plus récemment de Neukölln pour les acteurs culturels en général et ceux de l'art contemporain en particulier. La présence de lieux d'exposition récents s'explique notamment par le dynamisme culturel de ces quartiers et la proximité des artistes, ainsi que par des coûts fonciers plus bas que dans le reste de l'agglomération, qui permettent de débuter une activité (*Berliner Mietspiegel 2011*, 2011; Holm, 2010).

L'implantation des pôles les plus récents montre une extension de l'aire de diffusion de l'art contemporain. Les pôles anciens ou dont l'ancrage historique est mixte signalent la stabilité de polarités désormais établies, alors qu'autour de celles-ci se dessine une aire d'extension récente qui signale à la fois les quartiers de création et des mouvements des acteurs vers de nouveaux pôles de diffusion. Au final, le caractère récent de l'installation de lieux d'art contemporain que fait ressortir l'analyse statistique (l'année d'installation médiane est 2009 pour les lieux d'exposition berlinois) correspond à la réalité d'une attractivité toujours plus grande de la capitale allemande dans ce domaine, mais aussi à des turbulences plus importantes où de nouvelles structures viennent remplacer les anciennes dans un mouvement de renouvellement perpétuel. Les deux tendances coexistent et relativisent ce qui pourrait être interprété comme l'émergence ex-nihilo de nombreux pôles artistiques.

Figure 4.3 : Moments d'implantation des pôles artistiques berlinois



Carte 4.3 : Dynamiques d'implantation des pôles artistiques berlinois



2.1.3 À Paris : diffusion centre-périphérie ou opposition entre Est et Ouest ?

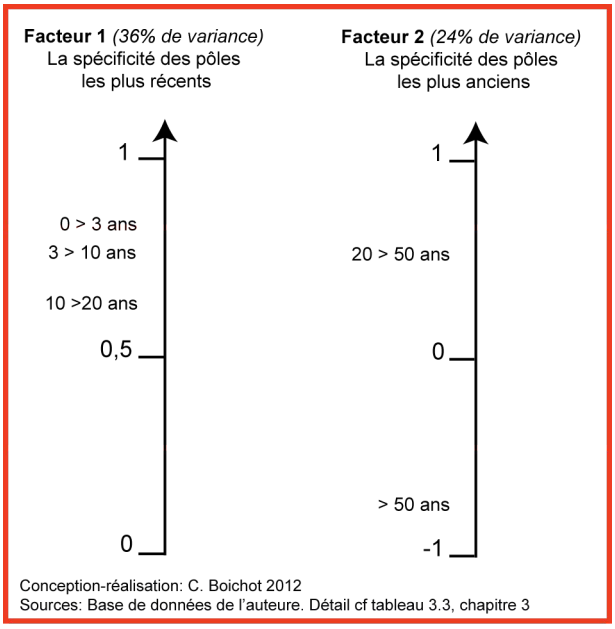
L'organisation spatiale des pôles artistiques parisiens témoigne également de dynamiques d'implantation contrastées dans l'espace urbain. La répartition des pôles artistiques montre des espaces urbains plus homogènes du point de vue des dynamiques artistiques, qui laissent voir les vagues successives de l'implantation des lieux d'art contemporain. Comme dans le cas de Berlin, j'ai réalisé successivement une ACP, qui montre les associations et les oppositions structurantes pour comprendre les dynamiques dans lesquelles s'inscrivent les différents pôles ; et une CAH qui permet à partir de là de définir des profils d'ancrage des pôles à travers la ville.

La structure des données que laisse apparaître une ACP réalisée à partir des périodes d'implantation des pôles parisiens est très proche de celle que l'on vient d'observer à Berlin. En effet, deux facteurs permettent également de distinguer les pôles entre eux, qui résument 60% de la variance expliquée[95], où l'on retrouve des variables similaires à celles qui sont apparues comme les plus discriminantes dans le cas berlinois (figure 4.4).

Les variables caractérisant les lieux les plus récents et celles caractérisant les lieux les plus anciens jouent un rôle majeur dans la discrimination des pôles parisiens. Les résultats de l'ACP soulignent toutefois une opposition plus structurante entre pôles récents et pôles anciens, avec un premier facteur qui marque la spécificité des pôles d'implantation récente et un second facteur qui souligne la spécificité des pôles marqués par la présence de lieux anciens. La classification des pôles à partir des tendances que met en avant l'ACP permet ensuite de définir des profils aux dynamiques très proches de celles que l'on observe dans le cas de Berlin. Les dominantes y sont les mêmes et l'on retrouve à la fois une classe moyenne mixte, qui marque des pôles dont les dynamiques se confortent et qui dessinent des zones de transition entre les quartiers d'implantation de pôles anciens et de pôles très récents. La régularité des grandes tendances ne fait pas disparaître des caractéristiques propres au contexte parisien. Les pôles très récents jouent un rôle relatif un peu moins important dans la définition d'un profil d'ancrage récent dans le cas de Paris que dans le cas de Berlin. Le profil des pôles caractérisés par un ancrage ancien montre, à Paris, l'association dans les pôles les plus anciens de lieux installés depuis plus de 50 ans, les plus anciens dans ce domaine artistique, et de lieux installés depuis 10 à 20 ans. Les lieux installés depuis une durée intermédiaire de 20 à 50 ans sont moins caractéristiques de ces pôles anciens à Paris qu'à Berlin et marquent davantage, dans le cas parisien une installation de moyen terme qui se démarque sur le second axe (figure 4.4). Les moments relatifs de l'installation des pôles diffèrent ainsi entre les deux villes.

95 Les pôles du Marais, de Belleville et de Parmentier ont été placés en individus supplémentaires. Leur position relative est renseignée, sans toutefois que leur spécificité très marquée – Belleville et Parmentier sont des pôles très récents et le Marais est le pôle d'implantations mixtes le plus important – n'infléchissent les résultats.

Figure 4.4 : Moments d'implantation des pôles artistiques parisiens



La classification des pôles par le biais d'une CAH réalisée sur les résultats de l'ACP montre des vagues bien identifiables d'implantation des pôles artistiques qui marquent des fronts peut-être plus identifiables à Paris qu'à Berlin. Le premier d'entre-eux est celui qui permet de distinguer, dans l'hyper-centre parisien, des espaces d'implantations anciennes d'espaces d'implantations plus variées ou mixtes.

Une première catégorie regroupe les pôles et les noyaux isolés les plus **anciens** qui se concentrent dans le Centre et l'Ouest de l'agglomération contribuant à la définition d'un centre artistique historique qui se distinguent nettement de pôles plus récents, ce qui marque l'inscription dans l'espace urbain de l'opposition structurante entre pôles anciens et pôles plus récents que l'on voit apparaître sur le premier axe de l'ACP (figure 4.4 et carte 4.4). Le pôle de Miromesnil, dans le l'Ouest parisien, contribue à marquer une opposition Est/Ouest dans la répartition des pôles récents et anciens. Il compte des lieux d'exposition marchands anciens tels que la galerie *Louis Carré*, galerie d'art moderne et contemporain fondée en 1938. Le pôle Champs-Élysées contribue également à inscrire les espaces du Centre-Ouest de l'agglomération dans un ancrage historique ancien. Il se situe en effet sur un axe culturel patrimonial du centre parisien, le long de la Seine, du *Louvre* au *Palais de Tokyo* et compte par exemple le *musée de l'Orangerie* fondé dans son état actuel en 1927. La distinction Est/ouest semble se jouer au cœur de l'agglomération, entre les deux pôles hyper-centraux de Saint-Germain et du Marais. Tous deux montrent une grande diversité dans les dates d'implantation des lieux, ce qui, comme à Berlin, témoigne de l'apparition et du renforcement de pôles artistiques contemporains majeurs et attractifs sur une cinquantaine d'années. Cependant, Saint-Germain apparaît comme un pôle artistique plus ancien, où 40% des lieux d'exposition d'art contemporain ont été fondés avant 1980, mais il compte également des institutions comme l'*École des Beaux Arts.* Le voisinage de nombreuses galeries d'art moderne contribue par ailleurs à le placer dans la continuité des pôles artistiques les plus anciens. Certains lieux font enfin partie des pôles

anciens comme l'*ENS Louis Lumière*, fondée en 1926 ou la cité artistique la *Ruche* fondée en 1902. La répartition très homogène de ces pôles contribue à la définition d'une polarité artistique inscrite dans des dynamiques patrimoniales très visibles dans le centre-Ouest de Paris.

Des pôles marqués par des **ancrages historiques pluriels** marquent ensuite la stabilité et l'attractivité de pôles importants qui jouxtent les pôles anciens, mais aussi des espaces les dynamiques de la diffusion des lieux artistiques. Le pôle du marais, dont seulement un peu plus de 10% des lieux datent d'avant 1980, fait figure de pôle mixte plus récent que son voisin germanopratin, tout en appartenant à l'un des centres culturels historiques de la capitale française. Les pôles les plus importants du 17e, 18e arrondissement et des communes de petite couronne qui appartiennent à cette catégorie comptent également des lieux installés à des périodes différentes. Ils sont aussi marqués par un nombre important de lieux fondés dans les années 1990, qui les inscrit dans des temporalités historiques moyennes par rapport au développement des lieux d'art contemporain à Paris. Cette inscription des pôles dans le moyen terme est plus importante à Paris qu'à Berlin, ce qui témoigne de dynamiques différentes des espaces artistiques et d'une stabilité plus importante observable à Paris sur les vingt dernières années. Les noyaux isolés qui appartiennent à cette catégorie jouent un rôle de transition lorsqu'on observe les dynamiques de l'organisation géographique des pôles artistiques. C'est particulièrement vrai dans l'Ouest parisien, où la dispersion des lieux établit une continuité entre les pôles historiques centraux et les pôles de Boulogne-Billancourt et Nanterre.

Enfin, une dernière catégorie définie par le biais de la CAH met en évidence les **dynamiques récentes** des pôles parisiens. La date médiane de fondation de lieux d'art contemporain, 1998, est plus ancienne qu'à Berlin et montre un décalage dans les moments de formation et d'affirmation de pôles d'art contemporain dans les deux villes. Les implantations récentes et très récentes témoignent de la continuité de l'attractivité parisienne depuis le développement de l'art contemporain dans les années soixante (Verlaine, 2008) et l'importance croissante du marché de l'art contemporain à Paris. Si la plupart des pôles artistiques contemporains se sont formés dans les années 1980, les implantations plus récentes montrent les évolutions qu'a connues l'organisation spatiale de l'art contemporain à Paris.

Le pôle situé autour de la rue Louise Weiss est ainsi l'un des plus marqués par les installations récentes (carte 4.4). Depuis les années 1990 cette partie du 13e arrondissement, qui a connu de grandes transformations dans le cadre du projet urbain Paris-Rive Gauche, s'affirme comme l'un des pôles de l'art contemporain français les plus novateurs. Après que les *Frigos* ont été créés sur les sites d'anciens entrepôts frigorifiques en 1980, quelques galeries pionnières comme *Air de Paris* ou *Praz-Delavallade* viennent s'installer à l'écart du Marais. L'installation des galeries participe, avec les opérations urbaines qui sont menées dans le quartier, à l'évolution des dynamiques culturelles et à l'institutionnalisation progressive d'une polarité culturelle « off » (Vivant, 2006) à travers l'implantation de lieux intégrés au système marchand de l'art contemporain. Les premières galeries sont suivies dans les années 2000 et jusqu'en 2008 par plusieurs galeries et centres d'art comme *Itinerrance* ou *Béton Salon*, tous deux répertoriés dans les lieux culturels de la ZAC Paris-Rive Gauche[96]. Le pôle de

96 Voir la liste des équipements culturels sur le site internet du projet : www. Parisrivegauche.com

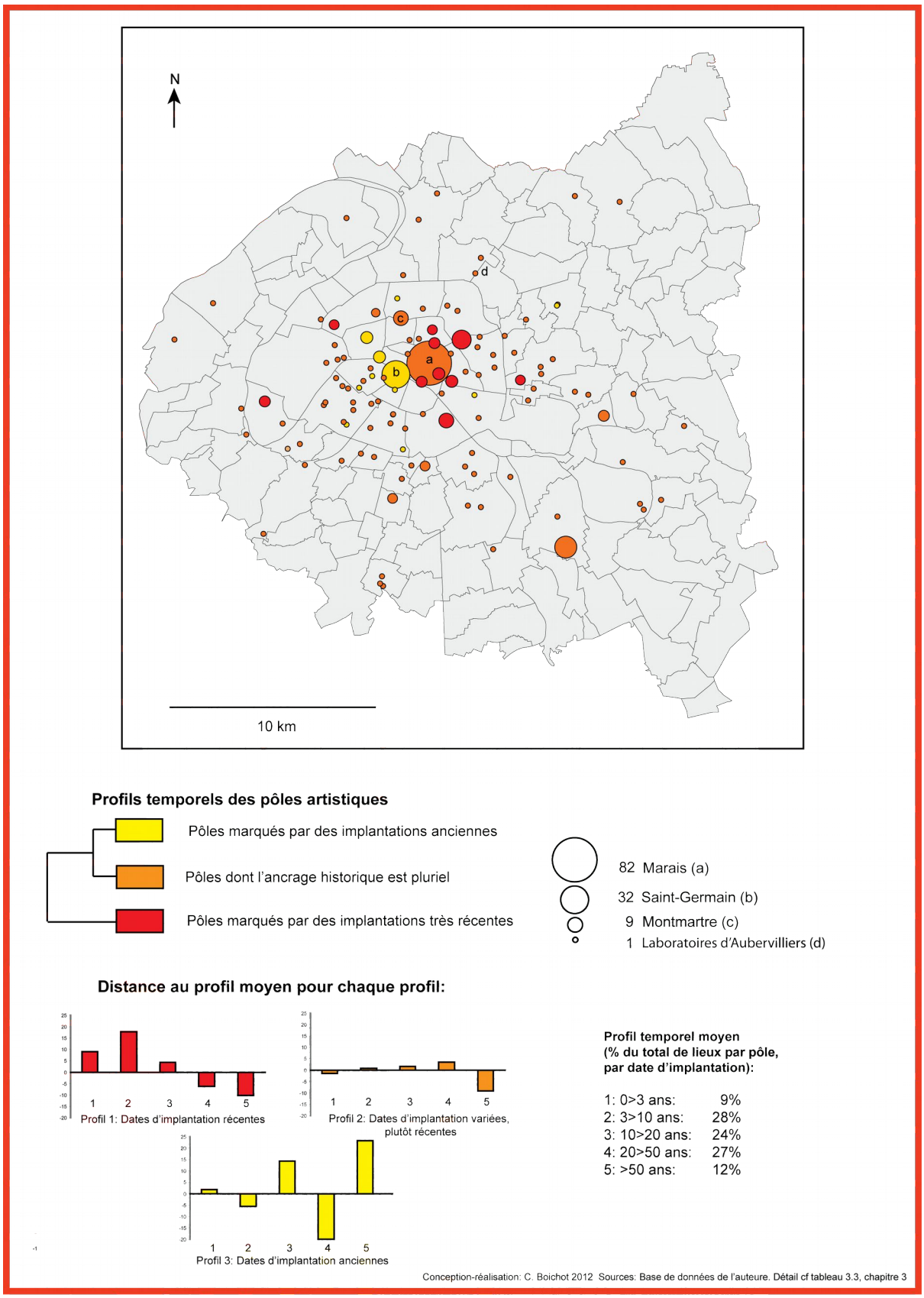
la rue Louise Weiss est ainsi l'un des pôles artistiques parisiens les plus récents et d'autant plus connu que l'installation de galeries françaises renommées telles qu'*Air de Paris* dans le 13e a marqué une étape importante dans l'évolution du paysage de l'art contemporain et la remise en question de l'hégémonie du Marais.

L'implantation récente d'un pôle tel que celui de Parmentier montre une dynamique de diffusion des lieux d'art contemporain à partir du Marais. Les installations les plus récentes comme celle de la galerie *Arslonga* en 2006 témoignent ainsi d'une diffusion à partir du noyau hyper-central du Marais en direction du Nord-Est vers le 11e arrondissement. Ces dynamiques contribuent non seulement à renforcer la polarisation du centre parisien mais aussi à son étalement vers l'Est de l'agglomération. La position du pôle de Belleville contribue à cette tendance. Près des trois quarts des lieux d'exposition de Belleville ont en effet été fondés au cours des dix dernières années. La formation récente des pôles de l'Est et du Sud de l'agglomération fait apparaître les dynamiques de diffusion en tâche d'huile des pôles d'art contemporain, des pôles centraux majeurs tels que le Marais, vers le Nord et l'Est de l'agglomération. Cette répartition contribue ainsi à une opposition entre des pôles artistiques plus récents à l'Est et plus anciens à l'Ouest. Cette diffusion des lieux artistiques vers l'Est et le Nord parisien résulte à la fois d'une disponibilité et d'une accessibilité foncière plus importante dans ces quartiers et de la proximité de publics et d'artistes recherchée par de jeunes galeries ou des centres d'art tels que *le Plateau* qui cherchent aussi à affirmer, à travers cette localisation dans des quartiers de création, leur caractère novateur sinon avant-gardiste. Un passage de la thèse de S. Gravereau intitulée « *Artistes de Belleville : entre mondes de l'art et territoires urbains »* illustre plusieurs des dynamiques évoquées au travers de l'analyse des dynamiques d'implantation des pôles parisiens. Il met notamment en lumière l'arrivée récente de nouveaux acteurs de l'art contemporain qui contribuent à la définition d'un pôle bellevillois en marge de pôles dominants comme le Marais:

> «Parallèlement à ces nouveaux lieux culturels, ce sont les galeristes privés et certaines personnalités des mondes de l'art qui s'aventurent, depuis peu, à Belleville. C'est un autre « monde de l'art », institutionnel, que tout oppose aux associations d'artistes bellevilloises, qui s'installe dans le quartier. Leur arrivée est à mettre en relation avec les fortes hausses au début des années 2000 du marché immobilier parisien et avec la création, en 2002, du centre régional d'art contemporain, le Plateau. Jeune galeriste montant, Frédéric s'installe ainsi à Belleville en 2005, après un bref séjour dans une galerie du Marais : « On est venus ici parce qu'on cherchait plus grand que rue des Francs Bourgeois. Là, on a 500 m² d'espace exposable plus l'appartement qu'on occupe au-dessus. On n'aurait jamais trouvé ça dans le centre. Et puis, ça coïncide avec un changement dans le marché de l'art. Dans le Marais, les expositions restent très classiques quand même, même si ça évolue. Et, depuis quelques temps, il y a une nouvelle génération de galeristes qui émerge à Paris, après Louise Weiss. Tu vois des gens comme Caroline, la directrice du Plateau ou Jocelyn qui est à côté. On est venus ici aussi dans cette mouvance là » (Gravereau, 2008 : 75-76)

Enfin, les pôles occidentaux de Boulogne et de Pereire appartiennent également à la classe la plus récente, témoignant là d'une logique de diffusion du centre vers la périphérie et l'affirmation de centralités récréatives et commerciales dans des quartiers et des communes aisées de l'Ouest parisien.

Carte 4.4 : Dynamiques d'implantation des pôles artistiques parisiens



L'observation des dynamiques historiques de l'ancrage urbain des pôles artistiques montre au final, à Paris comme à Berlin, l'importance des logiques de diffusion à partir des pôles centraux les plus importants. La formation des pôles les plus récents témoigne ensuite d'une diffusion à partir de ces pôles centraux les plus importants et met en évidence le développement de centralités récréatives, commerciales ou moins commerciales, récentes dans des quartiers plus en marge des hyper-centres des deux agglomérations. Le développement de ces pôles récents contribue aux transformations de certains quartiers, et notamment de quartiers pour lesquels des dynamiques de gentrification ont été mises en avant, à Belleville ou à Kreuzberg, pour des fronts plus anciens, à Neukölln ou dans le Bas-Montreuil pour des fronts plus récents (Clerval, 2008; Collet, 2008; Holm, 2010).La présence de pôles d'art contemporain témoigne dans ces quartiers d'une évolution de l'offre commerciale et récréative qui participe des transformations économiques et sociales à l'œuvre. L'analyse qualitative des modalités de l'ancrage de ces pôles dans l'espace urbain me permettra, dans la troisième partie de la thèse, d'aborder dans les cas de Montreuil et de Neukölln, les questionnements relatifs aux modalités de transformations des espaces et aux jeux d'acteurs en lien avec la présence artistique.

Une dernière dimension, celle de la durée des événements, vient compléter la compréhension des dynamiques spatiales et temporelles dans lesquelles s'inscrivent les pôles artistiques.

2.2 La durée des événements: un facteur de visibilité des pôles artistiques

Une seconde dimension relative à la durée, cette fois sur le temps court, des événements organisés dans les pôles artistiques permet de rendre compte des temporalités événementielles dans lesquelles s'inscrivent ces derniers.

La même méthode d'analyse que définie précédemment a été utilisée pour définir des profils événementiels. La variété des temporalités des événements, très présente dans l'ensemble des pôles laisse apparaître des traits propres aux modes d'exposition des pôles d'art contemporain, où les expositions durant moins de 6 mois prévalent largement. C'est ce que montre notamment le profil moyen des durées d'exposition dans un pôle où, à Paris, presque toutes les expositions durent en moyenne moins de 6 mois, un peu plus de la moitié à Berlin (tableau 4.3). La variabilité de la durée des événements relevée dans la cas berlinois est plus forte que dans le cas parisien et montre des formats d'exposition plus variés dans ce cas. Le rythme des expositions impulse une cadence propre au fonctionnement des mondes de l'art contemporain, même si de nombreuses activités s'inscrivent nécessairement dans des temporalités plus longues comme la formation artistique ou la création. On voit surtout à partir de la durée des événement dans les pôles moyens parisien et berlinois que les durées des événements sont majoritairement courtes et participent de l'attractivité événementielle de ces deux villes.

Tableau 4.3 : Variables utilisées pour définir des profils événementiels

Durée des événements	Proportion moyenne à Berlin (en %)	Proportion moyenne à Paris (en %)	Proportion moyenne dans les deux villes (en %)
< 2 mois	42	41	41,5
2 > 6 mois	14	47	30,5
> 6 mois	9	1	5
variable	35	11	23
Total des durées événementielles renseignées	100	100	100
Part des durées événementielles renseignées	87	76	81,5
Part des durées événementielles non renseignées	13	24	18,5

Source : Base de données de l'auteure. Détail cf. tableau 3.3 (chapitre 3)

Les profils événementiels des pôles – définis, comme précédemment, à partir d'une ACP réalisée sur l'ensemble des pôles, puis d'une CAH réalisée sur les résultats de l'ACP – montrent deux grands traits des dynamiques temporelles des scènes artistiques parisiennes et berlinoises : d'une part l'importance des durées événementielles courtes et moyennes (inférieures à 6 mois) pour qualifier les pôles de l'art contemporain dans les deux villes ; d'autre part la grande variabilité de ces durées. J'ai choisi dans le dernier point de cette section de synthétiser les principaux résultats qui émergent de la mise en regard des situations parisiennes et berlinoise. Il s'agit par là de mettre en évidence des tendances générales qui ressortent au-delà d'une grande variété de profils.

On observe tout d'abord dans les deux villes des **durées événementielles courtes et moyennes** qui dominent largement. Le premier facteur de l'ACP fait ainsi ressortir dans les deux villes la particularité des événements durant moins de six mois (figures 4.5 et 4.6). Le premier axe (24% de variance expliquée dans le cas de Berlin, 31% dans le cas de Paris) est ainsi très nettement défini par les variables qui définissent ces durées d'événements qui correspondent à des pratiques d'exposition dominantes dans les pôles centraux les plus importants. Les pôles centraux de diffusion marchande s'inscrivent très nettement dans ces temporalités (cartes 4.5 et 4.6). Cela s'explique principalement du fait que les expositions organisées par les galeries durent rarement plus de deux mois – ce qui permet de présenter plusieurs expositions dans l'année – et qu'elle répondent à un modèle presque standard d'expositions au format et à la durée partagés par les galeries regroupées dans ces pôles. Dans le cas de Berlin, des durées d'événements plus variées font que l'on distingue des profils plus nuancés. C'est par exemple le cas des pôles de diffusion de Charlottenburg, où les durées d'exposition apparaissent moins homogènes qu'à Mitte, ou au Nord de Kreuzberg. Ces pôles restent malgré tout qualifiés par des durées d'expositions et d'événements courtes. Ces durées événementielles reflètent des pratiques partagées par un grand nombre de lieux d'art contemporain,

pas nécessairement marchands. Les événements organisés dans des lieux comme la *Générale* à Sèvres ou la *European Creative Haus* à Berlin, deux pôles de création du tiers secteur, s'inscrivent par exemple également dans des temporalités courtes ou moyennes.

Court et moyen terme sont ainsi très largement dominants dans les deux villes et sont le propre d'activités artistiques inscrites dans des temps de projets dont l'aboutissement est une présentation durant le plus souvent un ou deux mois, quelque fois plus longtemps, surtout pour des projets de grandes envergure. Ces temps relativement courts contribuent dans les deux villes à une rotation importante des expositions et aux mouvements des œuvres, des publics et des différents acteurs de l'art contemporain. La ville événementielle (Chaudoir, 2007) se lit ici dans le perpétuel mouvement des expositions plus que dans l'organisation d'événements éphémères.

Un grand nombre de pôles regroupe des lieux dont la durée des événements et des activités est très **variable**, à Paris comme à Berlin. Ceux-ci ne se distinguent pas par une grande homogénéité des pratiques et dessinent des espaces artistiques fréquentés au gré des différentes opportunités. Des temporalités plus variées coexistent ainsi au sein de mêmes pôles, avec des associations dominantes différentes dans les deux villes et d'un pôle à l'autre. Ces associations d'événements de durées différentes sont mises en avant à partir du second facteur de l'ACP à Paris comme à Berlin et se traduisent par des profils de temporalités variées propres à ces dernières. Des événements d'une durée supérieure à six mois peuvent par exemple être associés à des événements les plus courts. C'est le cas de pôles où des événements de courte durée sont associés à des événements plus longs, comme dans les pôles muséaux d'*Alexanderplatz* ou du *Kulturforum* à Berlin ou à Montmartre à Paris (cartes 4.5 et 4.6), où les expositions permanentes des musées se doublent d'expositions temporaires et où les événements organisés par des galeries s'inscrivent dans des temporalités événementielles plus courtes comme à la galerie *Eric Landau* à Montmartre, ou à la galerie *Christian Nagel* ou *ArtMbassy* autour d'Alexanderplatz. D'autres associations existent, entre des activités plutôt inscrites dans le long terme comme la création et des expositions ou des événements très courts. C'est le cas à Wedding ou à Belleville où ateliers, galeries et ateliers-galeries ou *Projekträume* selon le contexte s'ouvrent le temps de performances ponctuelles ou d'expositions en même temps que les activités de création s'y poursuivent tout au long de l'année.

On observe finalement dans les deux villes une grande importance des temporalités courtes et moyennes (inférieures à six mois) qui traduisent des mouvements importants au long d'une année renvoyant à des pratiques largement partagées par les acteurs de l'art contemporain. Celles-ci coexistent avec d'autres événements bien plus courts qui sont de l'ordre de pratiques événementielles « festivalisantes », qui animent la ville le temps de quelques heures ou de quelques jours, lors de concerts, de défilés ou de performances (Di Méo, 2005; Garat, 2005); et des événements plus longs inscrits dans des pratiques muséales où les expositions durent généralement plusieurs mois. L'entrée par les lieux que nous avons choisie ne permet toutefois pas de saisir toute l'ampleur des événements très courts ou organisés « hors les murs ». Elle nous permet surtout de montrer une divergence entre des pôles où les pratiques événementielles sont partagées, ce qui est le cas des grands pôles marchands centraux, et ceux qui, au contraire, font ressortir la variabilité de la durée des événements et des activités artistiques.

Les moments où se sont formés les pôles artistiques ainsi que les durées événementielles qu'ils laissent voir montrent des localisations qui évoluent dans l'espace urbain mais aussi une visibilité variable des pôles artistiques selon la durée des événements ouverts au public. Le caractère récent voir très récent de la formation de plusieurs pôles parisiens et berlinois souligne le dynamisme des deux villes dans le domaine de l'art contemporain. La grande variabilité des temporalités événementielle, plus grande encore à Berlin qu'à Paris, est quant à elle un indice de l'importance de la rotation des expositions et du mouvement qui anime les scènes parisiennes et berlinoises. Ces deux dimensions qui montrent les temporalités dans lesquels s'inscrivent les pôles de l'art contemporain participent des dynamiques qui contribuent à la définition de véritables centralités artistiques.

Figure 4.5 : Durées des événements artistiques à Berlin

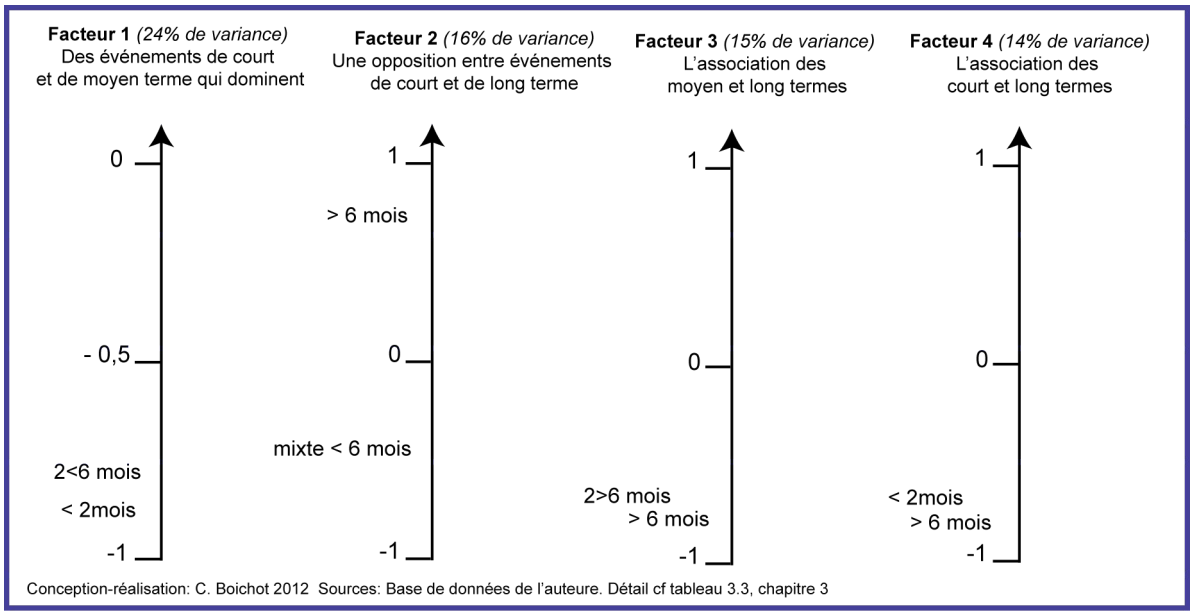
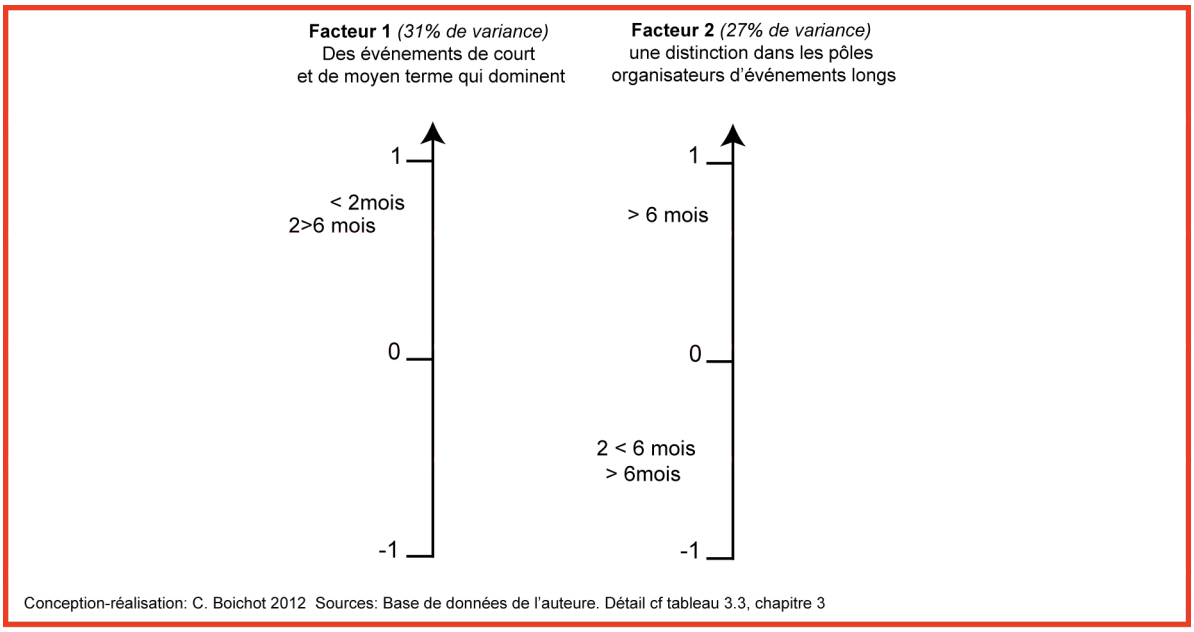
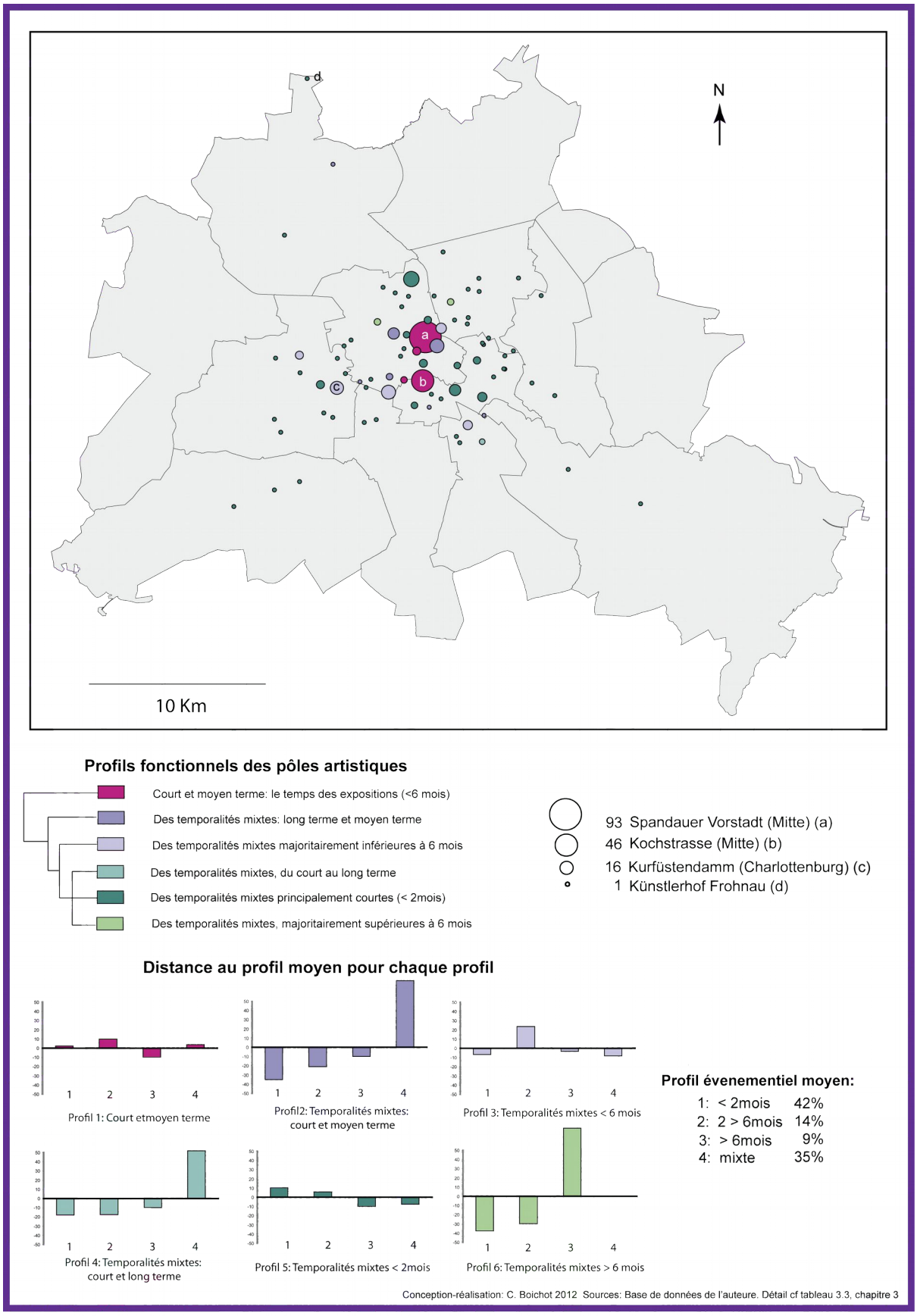


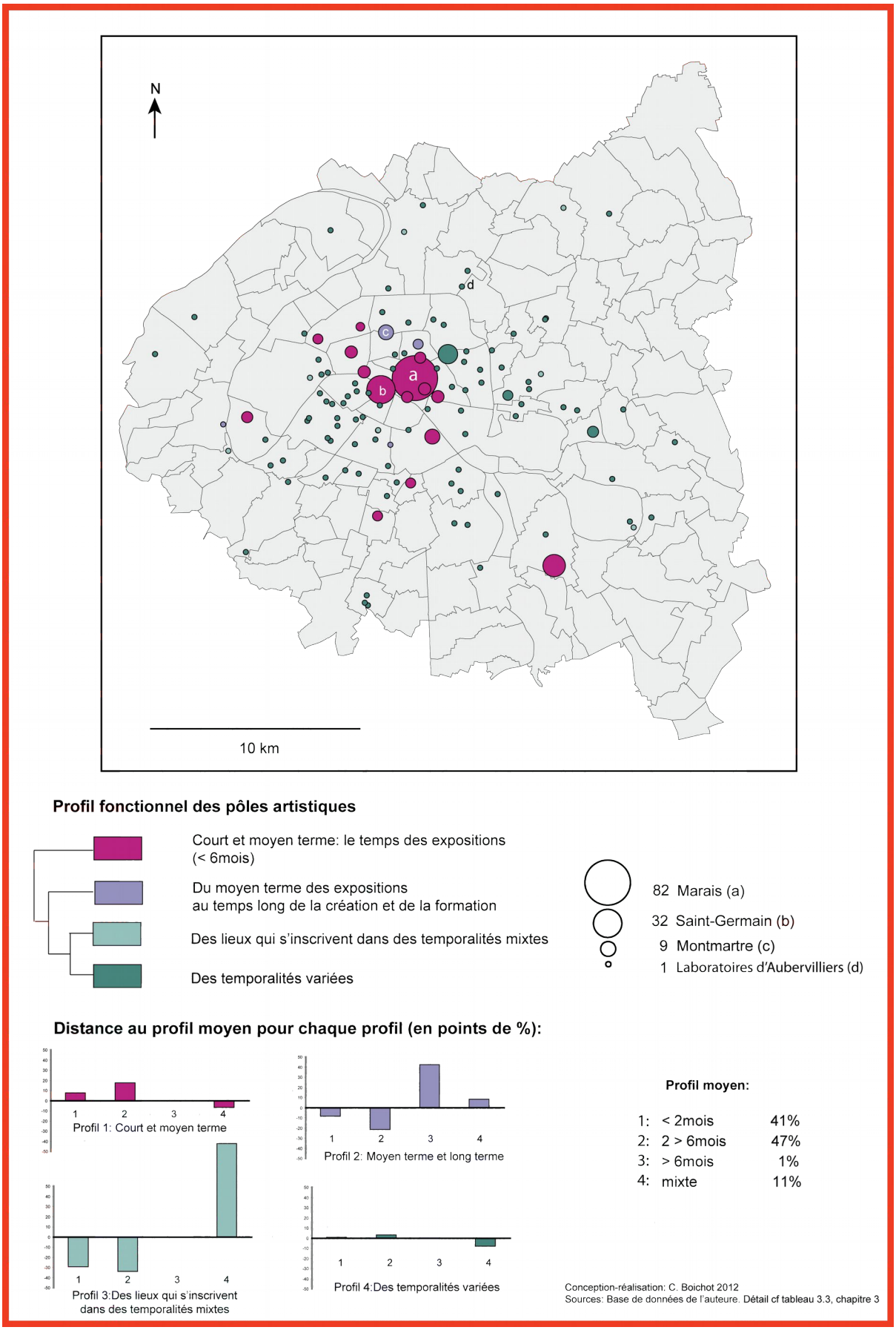
Figure 4.6 : Durées des événements artistiques à Paris



Carte 4.5 : Temporalités événementielle des pôles artistiques berlinois



Carte 4.5 : Temporalités événementielle des pôles artistiques parisiens



3 Des pôles aux centralités artistiques

Les différentes facettes de l'organisation urbaine de l'art contemporain ont été abordées jusqu'à présent de manière différenciée, à travers une analyse des spécialisations fonctionnelles que montrent les pôles artistiques à Paris et à Berlin, puis à travers une analyse des dynamiques historiques et événementielles qui les caractérisent. Dans cette partie, je propose une approche croisée qui couple l'ensemble des dimensions pour élaborer une synthèse globale de l'organisation des espaces de l'art contemporain dans les deux villes.

Pour développer cette approche croisée, la centralité sera mobilisée comme un outil d'analyse synthétique de l'inscription des pôles artistiques dans la ville. Elle permet de prendre en considération la densité et la diversité des lieux et des acteurs d'ensemble de pôles pour lire leurs capacités de polarisation en termes de centralités artistiques spécialisées à l'échelle des agglomérations parisienne et berlinoise. Les dynamiques qui les caractérisent montrent ensuite que les centralités artistiques apparaissent comme une grille de lecture des centralités urbaines en général, des plus établies aux plus émergentes.

3.1 Des pôles spécialisés aux centralités fonctionnelles

La concentration des acteurs et des lieux de l'art contemporain à Paris et à Berlin apparaît en soi comme un élément de définition de la centralité de ces métropoles à l'échelle mondiale. Les travaux concernant la métropolisation montrent en effet la concentration des activités très spécialisées comme un élément des capacités de polarisation des villes (Cattan, Pumain, Saint-Julien et Rozenblath, 1999; Sassen, 1991). À l'échelle intra-urbaine, le concept de centralité désigne également des capacités de polarisation ainsi qu'une hiérarchisation des espaces et offre un outil de compréhension et de synthèse de l'organisation urbaine des pôles artistiques.

3.1.1 La centralité artistique : élaboration d'un outil de synthèse

La concentration des activités artistiques au sein de pôles, leur contribution à la définition d'une urbanité particulière (Grésillon, 2008) semble bien contribuer à une distinction et à une spécialisation des espaces urbains que l'on peut qualifier de centralité artistique. Celle-ci peut-être comprise, à l'instar d'autres types de centralités spécialisées comme les centralités commerciales, comme un espace marqué par la densité des activités, que la diversité permet de distinguer. Comme on distingue entre des centralités commerciales d'envergure métropolitaine ou infra-métropolitaine dans les quartiers parisiens en fonction de la nature des commerces (Delage et Fleury, 2011; Fleury, 2007), comme on met en avant la particularité de certaines centralités qui polarisent des populations spécifiques à l'instar des quartiers gays (Giraud, 2009; Leroy, 2005) ou de ceux qui la nuit attirent les noctambules dans des centralités récréatives[97], on peut distinguer des centralités artistiques qui attirent des publics, des artistes, des marchands d'arts, dont la morphologie et l'évolution est intimement liée aux destins des espaces urbains dans lesquelles elles s'inscrivent. La centralité

97 Étudiées plus particulièrement dans mon mémoire de maîtrise, « Pratiques et représentations spatiales des noctambules strasbourgeois », 2006, sous la direction de S. Leroy

artistique, qui a pu être utilisée pour mettre en évidence une distinction entre villes du point de vue de l'attractivité ou du positionnement artistique relatif qui les caractérisent (Besse, 2010; Castelnuovo & Ginzburg, 1981) nous permet ici d'insister sur le rôle des activités culturelles dans l'affirmation symbolique des centralités métropolitaines (Grésillon, 2002; Monnet, 2000).

Les dimensions que nous avons étudiées successivement pour qualifier les pôles artistiques contribuent conjointement à la définition de centralités artistiques. Le critère morphologique de densité apparaît comme un premier ingrédient, empiriquement reconnu comme facteur et résultat de la polarisation de certains espaces urbains. Elle apparaît dans les cas de Paris et de Berlin comme une composante systématique de l'identification de centralités artistiques dans l'espace urbain, la proximité des pôles et leur inscription urbaine permettant d'identifier des espaces artistiques denses et centraux. La spécialisation fonctionnelle apparaît comme un second élément de définition des centralités artistiques. On a montré que des activités artistiques de nature similaires ont tendance à se regrouper à l'échelle des pôles. Ces spécialisations peuvent être lues comme des complémentarités entre les ensembles de pôles définis par des spécialisations similaires. La dimension historique apparaît comme un critère majeur permettant d'établir une typologie des centralités artistiques en fonction du moment de leur implantation dans l'espace urbain et des dynamiques des espaces artistiques qu'elle donne à voir. La dimension événementielle contribue enfin à la définition des centralités artistiques, et permet de qualifier la visibilité de ces dernières. Cette grille d'analyse est utilisée ici dans le cadre d'une lecture intra-urbaine de l'organisation des espaces artistiques. Elle peut tout à fait être appliquée à d'autres échelles d'analyse, celle d'un pays, du monde. Les dimensions identifiées comme constitutives de la centralité artistique dans l'espace urbain peuvent être mobilisées différemment. La densité des lieux et des acteurs peut revêtir une autre signification si l'on imagine par exemple l'importance touristique d'une œuvre de Land-Art isolée dans la nature (Volvey, 2010), ou d'une œuvre présentée en plein désert, à l'instar de la boutique Prada installée dans une petite ville de 24000 habitants en plein désert du Texas par les artistes Michael Elmgreen et Ingmar Dragset (figure 4.7). À l'échelle des métropoles parisienne et berlinoise, densité et profil fonctionnels des pôles permettent en premier lieu d'identifier une organisation urbaine polycentrique de l'art contemporain.

Figure 4.7 : centralité artistique, commerciale, ou anti-centralité ?

Boutique Prada, Sculpture de M. Elmgreen et I . Dragset Crédit : M. Astor, Wikimedia Commons 2009

3.1.2 Berlin : Entre affirmation des centres traditionnels et émergence de nouvelles centralités urbaines

L'organisation des pôles artistiques berlinois peut être comprise en quatre centralités définies par des dominantes fonctionnelles. Elles renforcent d'une part les centralités classiques du territoire métropolitain berlinois, celle de l'ancien Berlin-Est, à Mitte, et celle de l'ancien Berlin-Ouest à Charlottenburg (carte 4.7).

La première peut être définie au regard de la densité des lieux artistiques à Mitte, de la Spandauer Vorstadt à Friedrichstrasse, regroupant dans une zone d'attractivité très forte les pôles les plus importants du centre oriental de Berlin et des pôles de plus petite taille comme ceux de Senefelderplatz ou Invalidenstrasse. Cette centralité artistique de **diffusion** s'inscrit dans l'affirmation croissante de la centralité de Mitte et vient compléter un arsenal commercial de luxe et de loisirs, culturel autour des structures et des universités prestigieuses, et politiques, autour du quartier gouvernemental et des organes de la presse et du lobbying (Djament-Tran & Laporte, 2010). L'ensemble des fonctions de diffusion, de formation et de création y sont représentées, mais c'est la diffusion marchande qui domine et inscrit la centralité artistique de Mitte dans les réseaux du marché de l'art international, contribuant ainsi à accroître les capacités de polarisation d'une zone dont l'attractivité est toujours plus valorisée par les acteurs publics comme privés.

Une deuxième centralité artistique majeure, le pendant de Mitte, se dessine autour de la City-West .Il s'agit d'une centralité de diffusion essentiellement marchande, qui participe d'une des centralités commerciales les plus importantes de Berlin. Elle se dessine autour d'un cœur dense, à proximité Kurfürstendamm, et s'étale en direction de l'Ouest. Réminiscence de la séparation de la ville elle résulte de la structuration de ce second centre au moment de la partition, qui continue à polariser aujourd'hui fortement l'espace urbain de la métropole berlinoise.

À L'interface de ces deux centralités majeures se dégage ensuite une centralité intermédiaire de **diffusion mixte** (marchande et non-marchande) autour de la Potsdamer Platz. La place en elle-même, planifiée pour constituer l'un des centres culturels majeurs et renouvelé de la ville participe de cette centralité artistique grâce à de grands équipements. Elle apparaît toutefois un peu en marge de la centralités commerciales que représente la place dans la mesure où l'on peut considérer qu'elle s’étend le long du Landwehrkanal et de la Postdamerstrasse. Il s'agit d'une centralité de diffusion de plus petite taille et mixte qui contribue à faire le lien entre les deux centres névralgiques de Mitte et de Charlottenburg mais dont l'identité est bien marquée.

Le tissu dense de lieux et de pôles marqués par les activités de création que l'on observe à Wedding ainsi qu'à Kreuzberg et Neukölln met enfin en évidence ce que l'on peut définir comme des centralités de **création**. Ces deux centralités artistiques apparaissent moins dense que les précédentes. La première peut être définie au Nord de Mitte, de Prenzlauerberg à Wedding. Elle met en avant la diffusion des activités artistiques depuis Mitte ainsi que la présence des artistes dans ce quartier. Elle s'inscrit dans une centralité urbaine secondaire où se développent de nombreuses activités commerciales et de loisirs à destination des populations résidentes mais aussi des touristes et s'inscrit dans l'attractivité d'un Prenzlauerberg profondément transformé et rénové depuis les années

1990, dont les dynamiques s'étendent vers le Nord (Häussermann, Holm, & Zunzer, 2002) (carte 4.7). Une seconde centralité de création se dessine à Kreuzberg et Neukölln. Elle s'inscrit dans une centralité culturelle importante et en marge d'autres centralités urbaines plus complètes. De Kreuzberg qui apparaît comme l'une des centralités culturelles majeures de la ville, le centre se déplace et s'étend à l'heure actuelle de plus en plus vers le Nord de Neukölln, au point que le nouveau cœur de ce quartier attractif a été rebaptisé « Kreuzkölln ». La centralité culturelle de ces quartiers repose, comme l'avait montré B. Grésillon pour Kreuzberg (2002), autant sur une centralité ludique (Fleury, 2007) que sur ce qui a pu être défini comme une centralité immigrée (Battegay, 2003; Toubon & Messamah, 1990). Les activités artistiques jouent ici un rôle majeur dans la définition d'une centralité spécialisée qui s'étend vers le Sud de Kreuzberg à Neukölln comme le montre le gradient de centralité représenté sur la carte de synthèse (carte 4.7). Elles constituent l'un des fers de lance de l'attractivité culturelle de ces quartiers et en font un centre névralgique de la création mais aussi d'une diffusion moins soumise aux pratiques institutionnelles ou marchandes, ce qui constitue autant un atout – du fait de l'originalité des formes et de interventions qu'elle permet – qu'une contrainte – du fait de la fragilité des infrastructures disposant en général de moyens de financement limités – (Marguin, 2012).

Les centralités artistiques berlinoises participent des dynamiques de centralités urbaines principalement commerçantes, touristiques et culturelles. Sans remettre véritablement en cause la hiérarchie des centres métropolitains, elles mettent en relief des pôles urbains dont l'attractivité culturelle, créative mais aussi ludique dépend largement de cette présence artistique et que d'autres indicateurs ne permettrait pas de voir, ou minimiseraient.

3.1.3 Paris : hypercentralité ou polycentralité ?

Dans le cas parisien, des centralités artistiques se dessinent également à l'aune de la concentration et des spécialisations des pôles artistiques. Quatre centralités artistiques se distinguent par leurs caractéristiques fonctionnelles et contribuent à une différenciation des espaces centraux denses de la métropole parisienne.

La première, dans l'hyper-centre parisien, du Marais à Bastille et à la rue Louise Weiss, correspond à la centralité artistique la plus importante de Paris, mais aussi de manière plus générale, au centre névralgique de l'art contemporain en France. Il s'agit d'une centralité de **diffusion** où le caractère marchand est peut-être plus affirmé encore que dans le cas berlinois. Elle correspond là aussi à une centralité commerciale et touristique majeure de la métropole parisienne. Elle comprend par ailleurs également une centralité commerciale, ludique et identitaire plus spécialisée en intégrant la partie du Marais qui fait figure de haut lieu de la culture Gay parisienne (Leroy, 2005). L'association des activités artistiques, qui génèrent d'importantes pratiques ludiques de visites d'exposition et de commerces et de services spécialisés contribue ainsi au renforcement d'une centralité récréative parisienne particulièrement animée.

À proximité directe de ce centre névralgique de l'art contemporain français se dessine une autre centralité artistique majeure. Les pôles de la rive gauche et de la rive droite, de Saint-Germain aux Champs-Élysées se rejoignent en effet dans une centralité de **diffusion mixte** où se mêlent les

galeries comme *Kamel Mennour* et de grands équipements muséaux comme le *Jeu de Paume.* La centralité artistique vue sous l'angle de l'art contemporain correspond ici à une centralité artistique et culturelle affirmée du fait du grand nombre d'équipements culturels et de l'importance des lieux touristiques historiques et patrimoniaux dans cette partie de Paris. Elle trouve son prolongement et son complément dans une autre centralité de diffusion mixte constituée autour de Montmartre. Celle-ci se distingue de la centralité historique des bords de Seine jusqu'aux Champs-Élysées par une évolution différente des fonctions : cœur de la création artistique parisienne, Montmartre s'est aujourd'hui transformé en un pôle de diffusion artistique qui, avec des pôles comme celui de Cardinet, participent d'une centralité commune. Ces deux centralités de diffusion marquées par la présence muséale comme par les lieux marchands participent de l'affirmation d'une centralité occidentale dans la métropole parisienne.

Un dernier type de centralité artistique peut être défini dans le Nord Est parisien, marquée par les activités de création et d'une présence importante d'artistes et de professionnels de l'information des arts et du spectacle[98] (Clerval, 2008). Le développement des activités récréatives dans ces quartiers en parallèle de l'attractivité résidentielle qu'ils exercent, contribue, comme à Berlin, à la définition d'un profil de centralité particulier. Cette centralité de **création** témoigne du renouveau des quartiers orientaux parisiens et du développement de centralités métropolitaines plus affirmées dans ces quartiers (Fleury, 2003).

Les deux pôles, Montreuil et Boulogne-Billancourt, qui figurent enfin sur la carte de synthèse (carte 4.7) montrent que l'organisation parisienne de l'art contemporain ne se limite pas aux quartiers les plus centraux, ce que tend déjà à suggérer l'existence d'une centralité de création au Nord-Est de paris intra-muros, mais que des centralités secondaires, de diffusion ou de création polarisent également publics, créateurs, acheteurs.

Définir des centralités artistiques à Paris et à Berlin permet de montrer que ces dernières contribuent au renforcement des centralités urbaines les plus affirmées mais aussi au développement de centralités spécialisées, culturelles et artistiques dans les espaces centraux des métropoles. Concentration et densité joue un rôle déterminant pour comprendre l'organisation des activités artistiques dans l'espace urbain. Celles-ci sont également présentes en dehors des grandes centralités que l'on vient de définir, dans une aire de diffusion qui s'étend bien au-delà des espaces les plus centraux. La dimension historique de la formation des centralités artistiques montre, entre diffusion et extension, les polarisations qu'exercent les centralités artistiques sur cette aire de diffusion des lieux de l'art contemporain.

3.2 Dynamiques des centralités artistiques

La dimension temporelle joue un rôle clé dans la compréhension de l'attractivité et la visibilité des centralités artistiques artistiques. Elle apparaît comme le second élément de définition des centralités artistiques, et montre que celles-ci, en fonction de leur caractère plus ou moins récent, marquent

98 La catégorie des Professions de l'Information des Arts et du Spectacle (PIAS) est une catégorie du recensement général de la population. A. Clerval montre en 1999 une nette sur-représentation des PIAS dans les arrondissements centraux parisiens ainsi que dans les arrondissements du Nord-Est qui les jouxtent, ce qui correspond dans une large mesure à ce que l'on peut observer à travers la répartition des structures artistiques.

l'histoire urbaine des quartiers dans lesquels elles s'inscrivent.

Les pôles artistiques se sont définis au gré d'histoires urbaines différentes à Paris et à Berlin. Leur implantation, selon qu'elle est ancienne, bien établie ou récente montre des vagues d'implantation successives qui permettent de qualifier les centralités artistiques en fonction des dynamiques qu'on y observe. Les ruptures temporelles que l'on constate dans la répartition des pôles artistiques apparaissent ainsi comme un second élément de distinction des centralités. À Paris comme à Berlin, je propose de distinguer quatre catégories de centralités artistiques qui suivent les âges des lieux de l'art contemporain. La première, **patrimoniale**, met en évidence l'importance des implantations anciennes de lieux artistiques et culturels et les politiques de conservation et de valorisation de type patrimonial qui s'y développent. Une seconde catégorie de centralité se définit également par une implantation dans un temps relativement long, il s'agit de **centralités établies**. La reconnaissance qu'elles suscitent est principalement basée sur l'acquisition d'une réputation et d'une assise géographique assez stable au cours du temps. Une troisième se caractérise par une croissance nette des activités artistiques et un accroissement de la visibilité de celles-ci : les **centralités émergentes**. Enfin, un dernier type de centralité artistique est défini par son caractère temporaire voire **éphémère** où des rassemblements importants, sur une courte période, de personnes et d'infrastructures font naître pour un temps une forme de centralité artistique particulière basée sur un temps événementiel. Centralités patrimoniales, établies, émergentes ou éphémères dessinent ainsi une géographie dynamique de l'art à Paris et à Berlin dont les régularités tiennent à une organisation spatiale du champ de l'art contemporain où les dynamiques d'implantation et les spécialisations fonctionnelles se déclinent dans des logiques similaires même si, on l'a vu, le contexte urbain propre à Paris et à Berlin dans lesquelles s'inscrivent ces centralités, permettent de comprendre les configurations singulières du système de l'art contemporain parisien ou berlinois (Boichot, 2011).

Les concentrations de lieux de diffusion dans et autour des centres anciens des deux villes correspond tout d'abord à ce que nous avons défini comme des centralités patrimoniales ou établies. Les centralités **patrimoniales** sont constituées des complexes muséaux regroupés de façon centrale autour des centres historiques de Charlottenburg et de la Potsdamer Platz à Berlin, de la Seine à Paris (carte 4.7). On retrouve dans les deux villes les traces de l'histoire et des différentes politiques de conservation et de développement du patrimoine artistique. On retrouve à Berlin les signes d'une histoire trouble à travers la persistance de doublons d'équipements entre une concentration centrée sur le quartier de Charlottenburg, ancien centre de Berlin Ouest et Mitte, ancien centre de Berlin Est. Les traces de cette séparation historique tendent toutefois, dans le cas du secteur artistique et culturel, à s'estomper par les pratiques des acteurs et les volontés politiques. À Paris la concentration centrale des équipements autour des anciens quartiers royaux est manifeste et renforce l'axe historique de la Seine, sur lequel se définit une centralité artistique que l'on peut qualifier de patrimoniale. Ces centralités patrimoniales brassent un large public. Leur caractère fortement touristique ainsi que l'enjeu de conservation qu'elles représentent contribuent à une certaine uniformisation des publics et des pratiques. L'offre de biens et de services tend en effet à s'y rapprocher de standards de consommation internationaux au contenu symbolique aisément compréhensible et transférable et l'agencement des lieux et des bâtiments qui constituent les hauts-

lieux de ces centralités invite avant tout à des pratiques spectatrices d'espaces protégés et destinés aux loisirs.

Les **centralités établies** qui jouxtent ces centralités patrimoniales et bénéficient de leurs publics ne disposent pas des mêmes outils de régulation dans l'attraction des publics. Elles occupent également à Paris et à Berlin des positions centrales, au sens géographique et économique du terme. Leur intégration au système marchand est une des caractéristiques des concentrations durables d'activités artistiques à l'échelle métropolitaine. La longévité d'une concentration de galeries comme à Mitte à Berlin ou dans le Marais et autour du Boulevard Haussmann à Paris sont des indicateurs de centralités aujourd'hui bien établies. D'autres concentrations d'activités artistiques basées sur la présence durable d'artistes existent, comme au Nord de Mitte et à Prenzlauerberg dont la longévité peut être imputée à la persistance de réseaux de création dynamiques, à l'institutionnalisation progressive de certaines infrastructures culturelles et à l'installation de populations solvables et diplômées consommatrices de produits artistiques et culturels (Lange, 2007).

La répartition des lieux artistiques laisse voir des disjonctions spatiales intéressantes entre espaces urbains dédiés à la diffusion qui sont principalement le fait des deux premiers types de centralités que nous avons définis et les centralités de création. L'attractivité des centralités de création se lit notamment à travers l'installation récente voire très récente de lieux d'art contemporain. Le renouvellement important que l'on observe dans les pôles les plus récents ainsi que l'attractivité dont témoignent les études empiriques des quartiers où l'on identifie des centralités de création artistique (Gravereau, 2008; Lange, 2007) invite à les considérer comme des **centralités émergentes**. La trajectoire des centralités artistiques n'est pourtant pas limitée à un schéma préconçu qui voudrait que se forment des pôles de création évoluant vers des pôles de diffusion. Dix ou vingt ans auparavant, les centralités de Mitte ou de la partie plus orientale de l'hypercentre parisien auraient ainsi été considérées comme émergentes et des centralités émergentes actuelles comme à Boulogne-Billancourt peuvent se former autour de pôles de diffusion.

Les exemples de **centralités éphémères** varient enfin au gré d'une « festivalisation » croissante des espaces urbains. Elles ne figurent pas sur le schéma de synthèse proposé ici, mais constituent un outil utile à l'analyse spatio-temporelle des espaces de l'art et de la culture. Elles peuvent correspondre à d'autres formes de centralités artistiques plus pérennes et contribuer à leur développement, ou au contraire faire émerger le temps de l'événement des centralités nouvelles. Le festival 48. Stunden Neukölln[99] contribue par exemple à faire de Neukölln, le temps d'un week-end, un quartier attractif, et participe au même titre que le nombre croissant d'artistes y convergeant, à la transformation de l'image du quartier, encore très marquée par l'immigration et le chômage. Elles peuvent aussi s'étendre sur une aire bien plus importante que toutes les autres formes de centralités artistiques considérées à l'échelle métropolitaine et faire de la ville entière une centralité artistique, comme lors de la *Nuit Blanche* à Paris.

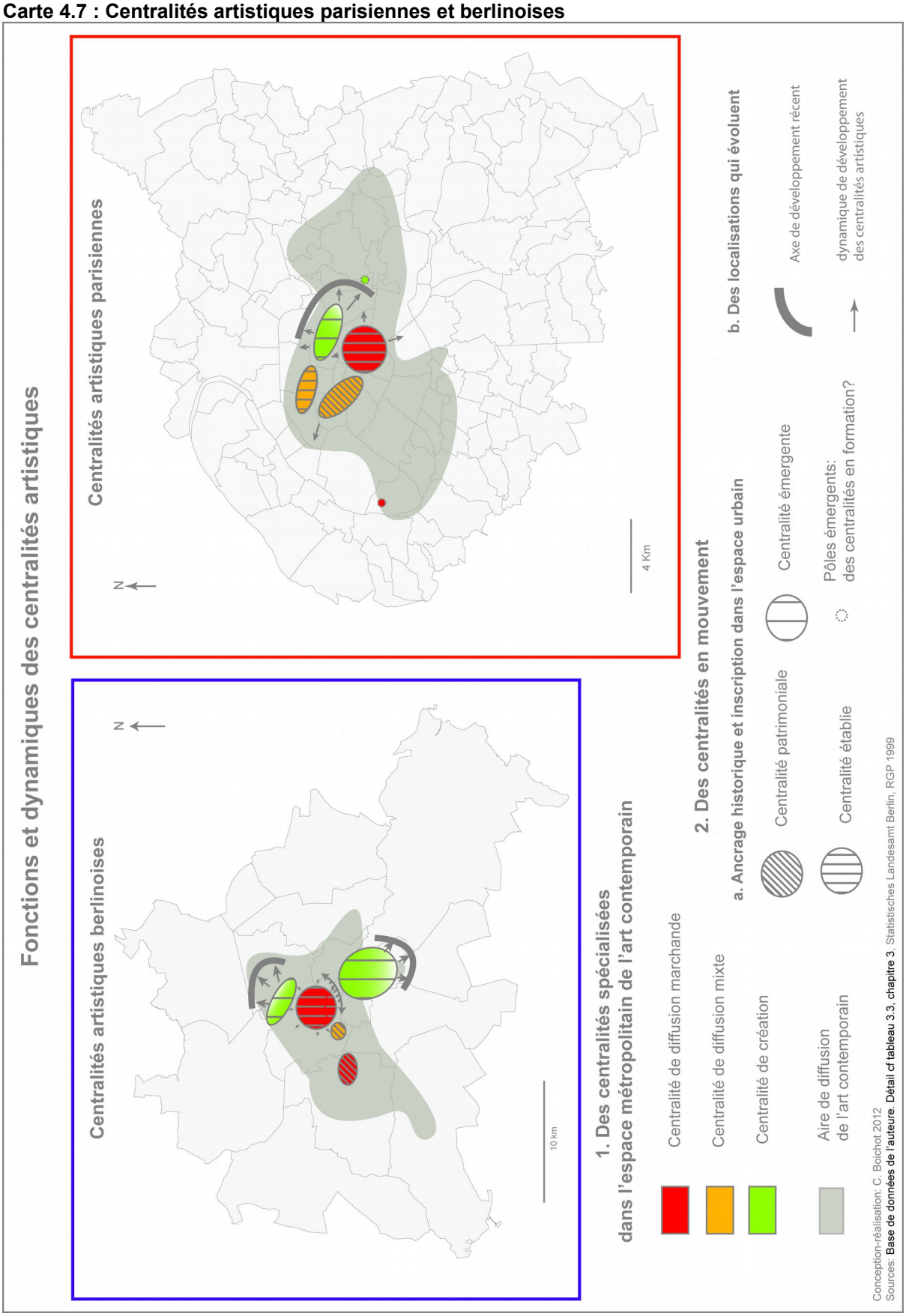
Les temporalités dans lesquelles s'inscrivent les centralités artistiques parisiennes et berlinoises permettent de montrer la diversité des enjeux liés à leur développement et à leur pérennisation. Les

99 Le festival 48. Stunden Neukölln est organisé à Neukölln chaque année en juin où artistes et citoyens sont invités à présenter leurs projets culturels. Initié en 2001 par le réseau associatif des artistes de Neukölln (*KünstlerNetzwerks Neukölln*) en réponse à la réduction des budgets alloués à la culture, il attire un nombre croissant de participants comme de spectateurs. Le festival dure 48 heures. Les 770 événements dans plus de 350 lieux ont attiré plus de 70000 visiteurs en 2010. Source: www.48-stunden-neukoelln.de

centralités patrimoniales, établies, émergentes et éphémères sous-tendent en effet une inscription différente de ces dernières dans les dynamiques métropolitaines. L'attractivité touristique internationale à laquelle participent surtout les centralités patrimoniales de grands musées, ou établies, comptant les galeries internationales, contrastent par exemple avec les dynamiques principalement locales des centralités émergentes où s'installent les artistes. Les axes de développement que l'on a identifiés (carte 4.7) montrent des centralités artistiques qui s'inscrivent dans le renforcement de l'attractivité et des capacités de polarisation des centralités urbaines commerciales et touristiques, dans les centres anciens de Paris et de Berlin. Elles contribuent également à la dynamique d'axes spécialisés comme le long de la Sprée, identifiés comme un des axes « créatifs » de Berlin et soutenu par des politiques foncières et aménageuses. Les centralités artistiques peuvent enfin s'inscrire dans le développement de centralités secondaires ou émergentes dans des quartiers en mutation (plus ou moins abouties selon que l'on se place à proximité du Canal Saint-Martin ou dans les hauts de Belleville, ou bien dans le Wrangelkiez à Kreuzberg ou au Sud de la Sonnenallee à neukölln).

Les centralités artistiques permettent de synthétiser l'organisation urbaine des activités artistiques, structurée autour d'ensembles fonctionnels denses qui participent de l'attractivité des espaces urbains. Elles constituent une grille de lecture des dynamiques qui permet de saisir conjointement des espaces dont l'attractivité s'inscrit dans le temps long de l'histoire ou au contraire des polarités émergentes dans un système dynamique et interdépendant qui contribue à faire vivre et évoluer les centralités métropolitaines.

Carte 4.7 : Centralités artistiques parisiennes et berlinoises



Conclusion

Les pôles de l'art contemporain, loin de constituer des archipels culturels indépendants les uns des autres et indépendants du fonctionnement des espaces urbains dans lesquels ils s'inscrivent, fonctionnent de manière interdépendante et contribuent aux dynamiques urbaines qui différencient les espaces en fonction de leur attractivité. La comparaison entre Paris et Berlin a permis dans ce chapitre d'identifier les récurrences dans l'organisation urbaine des lieux et des pôles de l'art contemporain. La mise en évidence de profils fonctionnels des pôles parisiens et berlinois a montré que ces derniers se distinguent d'abord selon la nature des activités artistiques qui les caractérisent. Les pôles de diffusion marchande témoignent d'une très forte concentration dans les centres urbains les plus denses qui permet la réalisation d'économies de localisation comme d'afficher l'appartenance à un espace de l'art contemporain d'envergure internationale. Leur localisation, lorsqu'elle est un peu en marge des centres majeurs peut toutefois témoigner de stratégies de distinction par rapport à ces pôles majeurs. Les activités marchandes apparaissent comme un facteur de différenciation très important des pôles entre eux. Des pôles marqués par des activités non-marchandes de diffusion et de formation montrent un autre visage de la diffusion de l'art contemporain. Les particularités de l'organisation du secteur culturel en France et en Allemagne ressortent dans le cas de ces pôles dans l'importance plus grande des acteurs publics dans le cas des de la structuration des pôles parisiens. À Berlin, la présence d'acteurs publics contribue aussi à distinguer certains pôles, muséaux notamment, mais c'est surtout l'importance des acteurs du tiers secteur dans le fonctionnement du système de l'art contemporain berlinois qui ressort de l'analyse. Les profils marqués par la création montre enfin, dans les deux villes, une organisation géographique particulière de celle-ci. Structurée autour de pôles qui montrent là aussi l'importance de la concentration des acteurs, les activités de création sont localisées dans des espaces urbains péricentraux. Cela traduit dans l'espace urbain la tension souvent remarquée entre l'accès aux réseaux et aux ressources des espaces de diffusion hyper-centraux et les contraintes matérielles propres à la création artistique, comme l'accès à un espace de travail suffisant. L'organisation urbaine des pôles artistiques reflète ainsi l'organisation fonctionnelle des activités artistiques. Elle invite à mettre en évidence les complémentarités qui se lisent dans l'inscription urbaine des différentes activités. L'organisation fonctionnelle des pôles montre aussi l'importance d'un contexte urbain particulier, même dans un secteur d'activité où normes et valeurs sont de plus en globalisées.

La particularité des contextes urbains parisiens et berlinois se lit notamment à travers les dynamiques historiques de formation des pôles de l'art contemporain dans les deux villes. L'histoire de l'art contemporain dépasse à peine une cinquantaine d'années. Elle s'inscrit pourtant dans une histoire culturelle plus longue, ce que montre l'ancrage des pôles les plus anciens dans des pôles culturels existant de longue date, comme le long de l'axe de la Seine à Paris ou dans une bipolarité qui continue à se lire dans l'organisation des pôles berlinois. Les pôles les plus récents, soulignent les dynamiques actuelles de l'implantation des lieux d'art contemporain, qui participent des mutations urbaines de quartiers péricentraux dont l'attractivité résidentielle, touristique, commerciale tend à s'accroître. Le développement des pôles de l'art contemporain est cependant antérieur à Paris alors qu'il apparaît, avec une date moyenne implantation des lieux de dix ans postérieure à Berlin, en plein

essor à l'heure actuelle. La lecture fine de l'organisation fonctionnelle et des dynamiques des pôles artistiques reflètent ainsi à la fois une l'organisation structurelle des activités artistiques partagées entre création, diffusion, et formation, et la particularité de l'organisation de ce secteur d'activité à Paris et à Berlin où le contexte historique, économique et social est propre à l'implantation de chaque pôle.

Les continuités et les ruptures que montrent l'organisation intra-urbaine des pôles ont conduit à proposer une synthèse au prisme de la centralité artistique. Cette notion permet de rendre compte des ensembles fonctionnels et historiques que montre l'organisation des systèmes de l'art contemporain parisien et berlinois. Les centralités artistiques permettent de montrer à la fois les dynamiques internes du fonctionnement de l'art contemporain à Paris et à Berlin et de mettre en évidence les dynamiques urbaines dans lesquelles elles s'inscrivent. Elles constituent ainsi une grille de lecture des centralités urbaines qui met en évidence un rôle différencié des activités artistiques participant dans certains cas au renforcement de centralités urbaines classiques et contribuant dans d'autres à l'émergence de centralités spécialisées. À l'échelle intra-urbaine, la centralité artistique permet ainsi de considérer les interactions complexes entre les différentes fonctions artistiques et entre les différentes fonctions urbaines. Outil autant théorique que synthétique qui s'est construit au fil du regard croisé porté sur les espaces de l'art contemporain à Paris et à Berlin, la notion de centralité artistique souligne l'importance de la dimension spatiale du fonctionnement des activités artistiques, de la création à la diffusion et, comme tout outil d'analyse, elle demande à être confrontée à d'autres contextes, à d'autres échelles.

Chapitre 5 Les réseaux de l'art contemporain : De l'international à l'intra-métropolitain

Introduction

L'importance des réseaux comme supports nécessaires des circulations liées à la création et la diffusion artistique est de longue date attestée dans les travaux scientifiques de différentes disciplines (Charle, et al., 2004; Wilfert, 2002). La dimension internationale de l'art contemporain est par ailleurs également très fréquemment soulignée (Belting, 2009; Bydler, 2004). La représentation et l'analyse géographique de la portée internationale des réseaux artistiques demeurent toutefois un champ peu exploré par les géographes (Veschambre, 1998). Le contexte globalisé de la production culturelle comme l'importance de l'intensité des échanges locaux dans les processus de production sont aujourd'hui bien connus, mais peu fréquemment abordés du point de vue des réseaux géographiques internationaux (Currid et Connolly, 2008; Krätke, 2003). L'enjeu de ce chapitre est de montrer l'insertion de Paris et de Berlin dans les réseaux internationaux de l'art contemporain.

Dans quelle mesure les réseaux artistiques que l'on observe à Paris et à Berlin mettent-ils en évidence des connexions et une organisation spatiale propres à un contexte métropolitain en particulier ?

La nationalité, le pays et la ville de résidence des artistes qui sont exposés à Paris et à Berlin permettent de saisir des connexions artistiques qui s'établissent entre des espaces de création d'une part et des espaces de diffusion d'autre part. Les lieux de résidence actuels des artistes nous donnent également une indication de l'attractivité de certaines villes, de certains lieux en termes de création artistique. Des foyers de création émergent-t-ils parmi l'ensemble des lieux de résidence des artistes ? Coïncident-ils avec d'autres nœuds des réseaux globaux de l'art contemporain ? Une ville comme Kassel, où a lieu la « Documenta », l'un des événements d'art contemporain les plus importants du monde, n'est par exemple pas particulièrement réputée pour son ambiance bohème ou ses quartiers d'artistes. Au-delà de poncifs qui ne traduisent guère davantage que les représentations liées aux lieux et à leurs cultures, analyser le lieu de résidence des artistes exposés dans une ville permet d'observer à la fois les capacités de polarisation et le rayonnement de celle-ci d'un point de vue artistique. Les lieux et les pays de résidence des artistes exposés à Paris et à Berlin montrent ainsi des foyers artistiques dont le dynamisme tient à la fois de l'existence d'une forte activité de création ancrée localement et de l'ouverture à une production artistique internationale. L'ancrage de ces liens dans l'espace urbain permet ensuite de faire le lien entre différentes échelles d'analyse des réseaux artistiques et d'interroger la sélectivité des connexions qui s'établissent au sein des pôles parisiens et berlinois de l'art contemporain.

1 Paris et Berlin, vitrines artistiques globales

Paris et Berlin font partie d'un système artistique mondial. Les deux villes appartiennent à des réseaux de circulation des œuvres, des artistes, des publics etc. dont l'extension spatiale détermine le degré et les formes de l'internationalisation. Le choix de l'indicateur qui permet d'observer cette dimension internationale est primordial car il détermine la nature des observations. Le pays de résidence des artistes exposés dans chacune des deux villes et leur nationalité, porteurs d'une information géographique riche quoique peu mobilisée (Veschambre, 1998) montrent l'existence d'échanges entre foyers de diffusion et foyers de création à l'échelle des pays.

Quelle extension des réseaux artistiques ces deux indicateurs, le pays de résidence et la nationalité des artistes mettent-ils en évidence ?

Un détour par l'histoire nous permet de situer Paris et Berlin dans des réseaux d'échanges artistiques anciennement constitués qui influent sur les configurations actuelles des réseaux que nous observons au travers des expositions d'art contemporain. On aborde ensuite la dimension internationale des réseaux artistiques parisiens et berlinois. Le pays de résidence des artistes et leur nationalité, hors France pour ceux qui sont exposés à Paris, hors Allemagne pour ceux qui sont exposés à Berlin, montre les origines des liens entre foyers de création et de diffusion.

1.1 Des échanges et des interrelations inscrits dans l'histoire urbaine et culturelle

Paris et Berlin se définissent aussi comme métropoles culturelles à travers les réseaux artistiques et culturels qu'elles polarisent. Si ces réseaux sont relativement peu pris en considération par les géographes, les historiens et historiens de l'art montrent en revanche que Paris et Berlin s'incrivent dans des réseaux artistiques et culturels qui participent de leur rayonnement métropolitain (Charle, 2009; Charle et al., 2004; Da Costa Kaufmann, 2004; Wilfert, 2002). Ce dernier résulte de nombreux croisements qui ont eu lieu au cours de l'histoire dans le domaine artistique, d'une tradition forte de mobilités et d'échanges internationaux existant dans l'art depuis la Renaissance (Castelnuovo et Ginzburg, 1981).

Paris apparaît à l'heure actuelle comme l'un des marchés de l'art contemporain les plus importants du monde, aux côtés de New-York, Londres ou Tokyo (Moulin, 2009; Quemin, 2002a). La mondialisation de ce dernier profite ainsi, à l'instar de ce que montrent d'autres circuits d'échanges, aux villes qui appartiennent au sommet de la hiérarchie urbaine mondiale (Krätke et Taylor, 2004; Sassen, 1991, chapitre 3). La ville continue d'attirer de nombreux artistes français et internationaux du fait des possibilités de reconnaissance qu'offre la présence de réseaux et d'institutions internationaux importants.

Berlin s'affirme également comme une ville artistique internationale dont l'attractivité ne cesse de croître, la présence de scènes de création réputées contribuant à un effet d'entraînement sur les génération d'artistes actuelles (Grésillon, 2002). Le marché de l'art y est par contre moins puissant que dans d'autres ville d'Allemagne comme Cologne, Munich ou Düsseldorf et même si Berlin

accueille des foires internationales comme le *Berlin Art Forum*, elle est concurrencée par des événements anciens et réputés à l'instar de la *Documenta* de Kassel. Il faut toutefois noter que les installations de galeries internationales ont tendance à augmenter à Berlin ces dix dernières années et que des collectionneurs qui avaient longtemps été absents du paysage culturel berlinois tels que Hans Ullrich Olbrist ouvrent désormais des lieux tels que *MeCollectorRoom* à Mitte, installations qui pourraient marquer une évolution de la place de Berlin vers un rôle de diffusion et de consécration plus affirmé (Grésillon, 2002.:307).

Les relations qui existent entre Paris et Berlin structurent également les réseaux des circulations artistiques et méritent que l'on s'y arrête. Il s'agit ici de mettre en avant les organisations – politiques, instutionnelles, culturelles – qui contribuent, par leur action, à structurer les réseaux d'échanges. Les créations artistiques française et allemande s'inspirent et se croisent mutuellement tout au long du XXe siècle (Gaehtgens, 1999; Joyeux-prunel, 2007). Mais c'est surtout après la Seconde guerre mondiale que des politiques d'échanges incitatives font du couple franco-allemand un symbole européen de la réconciliation. De nombreuses initiatives sont entreprises après les années 1960 pour favoriser les échanges culturels et artistiques[100]. L'Office Franco-Allemand pour la Jeunesse (OFAJ), créé en 1963 ou le Haut Conseil Culturel Franco-Allemand créé en 1988 font partie des institutions favorisant les échanges artistiques et culturels à travers des bourses d'étude pour les artistes, le soutien à des événements etc. La chaîne de télévision Arte est un autre exemple d'infrastructure qui favorise les échanges culturels franco-allemands, et européens en général (Hartemann, 2011).

Outre les acteurs des politiques bilatérales, il faut également mentionner le rôle des instances nationales de représentation culturelle françaises en Allemagne et allemandes en France. Le Bureau et la Mission aux Arts Plastiques de l'Ambassade de France en Allemagne, longtemps basés à Cologne sont désormais installés à Berlin. Ils ont une mission de diffusion et d'information pour les artistes français et organisent des événements tels que l'exposition « Une valise à Berlin/Ein Koffer in Berlin »[101] qui montre l'attrait de Berlin pour les jeunes artistes français. Le *Goethe Institut*, organisme culturel allemand, dispose de son côté d'une vitrine de choix à côté du Sénat à Paris. Un Forum d'Histoire de l'Art Allemand existe par ailleurs à Paris depuis 1999 à l'initiative de T.W. Gaehtgens. L'échange de galeries « Paris-Berlin » qui a lieu depuis deux ans à l'initiative de diplomates français alors en poste à Berlin met en jeu acteurs privés et publics dans une forme originale d'échange culturel bilatéral. S'il est vrai que les relations politiques et économiques franco-allemandes sont entretenues de manière privilégiée et centrale dans l'Union Européenne, la culture joue également un rôle privilégié dans ces relations. Les échanges artistiques se jouent certes bien au-delà de ces échanges bilatéraux mais le fait d'en mentionner quelques exemples ici pour montre, au-delà de ces échanges en particulier, que les villes s'arriment à des réseaux artistiques par le biais d'instances et d'acteurs qui ont un rôle d'interface prépondérant.

Les réseaux artistiques qui sont étudiés dans cette thèse sont le résultat d'échanges et de circulations qui infléchissent, dans le temps long de l'histoire des deux villes, les configurations des échanges artistiques (Charle, 1999, 2004). L'extension et la forme des réseaux de l'art contemporain

100 Merci à S. Laplanche-servigne pour l'accès à son mémoire de fin d'études de l'IEP de Lyon intitulé « Artistes et mobilités: les plasticiens français à Berlin aujourd'hui » (2003) qui a grandement facilité nos recherches d'informations concernant les politiques franco-allemandes d'échanges artistiques.

101 Titre de l'exposition inspiré de la chanson « J'ai encore une valise à Berlin » interprétée par Marlène Dietrich. En février 2012 a eu lieu la troisième édition de l'exposition présentant des artistes français installés à Berlin.

traduisent en partie ces héritages comme elles soulignent une dimension globale d'une intensité rarement atteinte à d'autres moments de l'histoire des arts (Belting, 2009; Belting et al., 2011; Da Costa Kaufmann, 2004).

1.2 Des foyers de création aux villes de diffusion

Le pays de résidence des artistes, que l'on peut répertorier grâce aux biographies présentes dans les expositions, met en évidence des foyers nationaux de création artistique en lien avec Paris ou avec Berlin (encadré 5.1). On peut voir à travers la diversité des pays de résidence l'importance de la polarisation des réseaux internationaux de diffusion de l'art contemporain par les deux métropoles.

Encadré 5.1 : Préambule à l'interprétation des informations biographiques relatives à un artiste

Trois informations relatives à la biographie des artistes ont été recueillies dans la base de données[102], la nationalité, le pays et la ville de résidence. Certaines précautions sont indispensables avant l'interprétation de ces données afin de se prémunir de toute réification ou généralisation malencontreuse.

La nationalité des artistes est une information dont on dispose de manière presque systématique dans les biographies des artistes qui accompagnent les expositions. Elle a été utilisée comme indicateur d'un ancrage géographique, tout en considérant les limites d'une telle déclaration : En-dehors de toute enquête approfondie, la nationalité est un indicateur de l'origine de l'artiste exposé telle qu'elle est médiatisée et simplifiée. La médiatisation même de cette information témoigne de l'importance des catégories d'analyse nationales pour comprendre l'organisation de la création artistique contemporaine et a fortiori son inter-nationalisation.

Le lieu et le pays de résidence des artistes ont ensuite été recensés par exposition. La fréquence d'apparition des villes et des pays doit être lue comme un indicateur de l'importance des connexions établies avec la ville et le pays et non pas comme un indicateur du nombre d'artistes qui y résident. Ce chiffre est en effet légèrement surévalué du fait d'une visibilité plus grande de quelques artistes contemporains très reconnus, à l'instar de P. Soulages, qui peuvent être exposés simultanément dans plusieurs lieux d'exposition. La visibilité forte de Sète tient par exemple dans ce cas principalement à la notoriété de cet artiste en particulier.

Le lieu de résidence n'est pas exempt de variations dans les modes de déclaration ni d'effet de labelisation. Il témoigne tout de même d'un attachement à un contexte de création. C'est à ce titre que j'y prête une attention particulière, tout en étant consciente que l'on ne peut évidemment pas réduire les multiples ancrages individuels à la seule déclaration d'une cimaise.

Les lieux de résidence cités dans les biographies des artistes dévoilent enfin des pratiques de multirésidentialité chez certains artistes. Celles-ci concernent 137 liens des 1957 répertoriés, dont 80 dans le cas parisien et 57 pour les artistes exposés à Berlin. Outre le fait que la mention de ces lieux met en évidence l'existence de telles pratiques, celles-ci sont difficiles à quantifier du point de vue de cette étude. Il est en effet impossible, à partir de la seule biographie, de savoir si l'un des lieux de résidence est davantage fréquenté, ou davantage utilisé comme lieu de création que l'autre/les autres. J'ai fait le choix de les intégrer à l'ensemble des lieux de résidence et d'analyser ceux-ci du point de vue des connexions qu'elles représentent avec Berlin ou Paris, au même titre que la résidence principale.

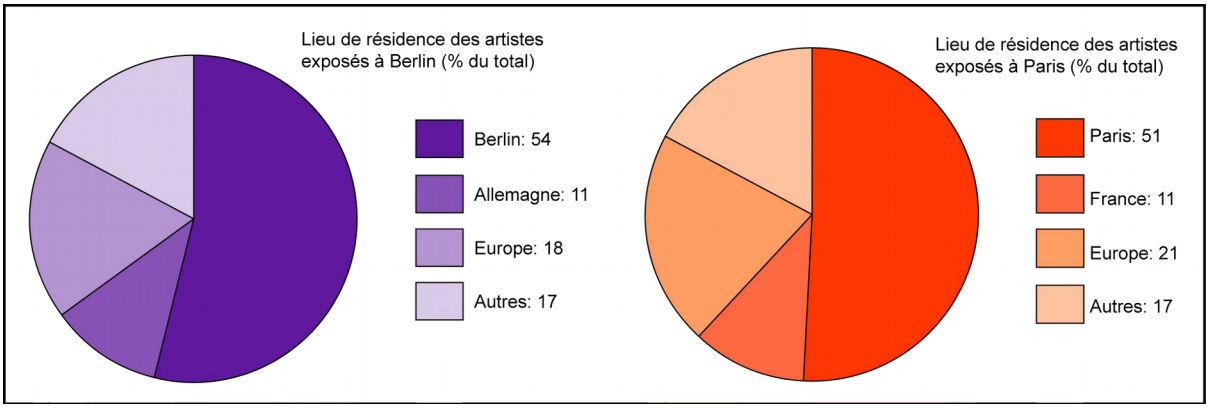
Les artistes résidant à l'étranger représentent plus d'un tiers des artistes exposés dans le cas de Berlin (35%) et près de 40% dans le cas parisien (figure 5.1). La répartition des artistes par pays de résidence montre un premier aspect des circulations artistiques, celui de la circulation des œuvres entre le pays de résidence de l'artiste et le pays où celles-ci sont exposées.

Ces circulations mettent en lumière une géographie sélective de l'art contemporain dans laquelle des liens privilégiés s'établissent pour les deux villes avec les États-Unis, mais aussi avec les pays européens. En cela, les circulations observées par le biais des expositions d'art contemporain

102 Pour le détail des modalités de recensement Cf. chapitre 3

contribuent à la domination d'un petit nombre de pays dans ce secteur, et notamment dans le secteur marchand. En 1998, P. Ramsdale mettait en effet déjà en évidence la concentration forte des exportations dans le secteur des arts visuels, où 99% d'entres elles s'effectuant entre 28 pays, et même 90% entre six pays : les États-Unis, le Royaume-Uni, la Suisse, la France, l'Allemagne et le Canada (Ramsdale, 2000:40). La variété des pays avec lesquels Paris et Berlin apparaissent en lien témoigne cependant de connexions artistiques plus importantes que celles qui caractérisent les seuls exportations marchandes. Elles traduisent qui plus est des liens sélectifs propres à la situation géographique de chacune des métropoles et montrent ainsi que l'internationalisation des réseaux de l'art contemporain tient autant à une structuration des échanges par un marché globalisé qu'à des configurations des échanges artistiques dépendantes des contextes régionaux, ce que montre la comparaison des pays de résidence des artistes exposés à Paris et à Berlin (carte 5.1).

Figure 5.1 : Les lieux de résidence des artistes exposés à Paris et à Berlin



La comparaison des deux cartes des pays de résidence des artistes exposés à Paris et à Berlin montre tout d'abord des liens internationaux privilégiés avec les États-Unis (carte 5.1). Ils constituent en effet le premier foyer de résidence international des artistes exposés à Paris et à Berlin et représentent 8,5% des pays de résidence cités, devant les pays européens. Cette position souligne la visibilité du pays dans le domaine de l'art contemporain. Les États-Unis restent l'un des foyers artistiques les plus importants de la planète, qui comptent autant d'artistes majeurs tels que Matthew Barney que d'institutions et galeries puissantes comme le musée *Withney* à New-York ou la *Gagosian Gallery* qui a deux succursales aux États-Unis, à New-York et Beverly Hills. Les expositions d'œuvres d'artistes tels que C.W. Winter, à la galerie *Poggi-Bertoux* à Paris ou J. Mortara à la galerie *Schalter* à Berlin sont deux exemples d'expositions nourrissant les échanges importants entre foyers artistiques européens et américains. Cette intensité des échanges artistiques avec les États-Unis témoigne, en plus d'une connectivité forte entre des réalités géographiques, de l'existence de critères de reconnaissance partagés qui facilitent la circulation des œuvres et des artistes et participent de la création de « mondes de l'art » aux normes et valeurs communes (Becker, 1988; Da Costa Kaufmann, 2004).

Les autres artistes exposés à Paris et Berlin résident majoritairement dans des pays européens. La comparaison des deux cartes révèle que certains pays sont davantage en lien avec l'une ou l'autre ville. Les artistes exposés à Paris habitent ainsi fréquemment au Royaume-Uni, en Espagne, en Italie, en Suisse ou en Belgique et plus fréquemment encore, en Allemagne, troisième pays de

résidence des artistes exposés à Paris. Les artistes exposés à Berlin en janvier 2010 résident également fréquemment dans des pays européens comme l'Italie, la Suisse ou les Pays-Bas, et plus fréquemment que les artistes exposés à Paris, l'Autriche et la Pologne. En miroir du cas parisien, on retrouve la France comme troisième pays de résidence le plus fréquemment cité par les artistes exposés à Berlin, ce qui laisse présumer des relations artistiques intenses entre ces deux pays.

L'observation des liens internationaux tissés au travers des expositions montre que ceux-ci s'inscrivent dans des logiques d'échanges et de circulations européennes intenses au même titre que d'autres types de circulations des biens ou des personnes. Le Royaume-uni occupe une place de choix parmi les pays de résidence des artistes. Cela peut tout à la fois être lu au prisme de l'articulation du pays aux réseaux de circulation européens et internationaux (Berroir et al., 2009) – Londres est ainsi la plus importante plateforme d'échanges aériens européenne et constitue également un des pôles d'échanges mondiaux les plus importants – que comme un signe du dynamisme artistique britannique. Londres mais aussi de nombreuses autres villes britanniques comme Liverpool ou Glasgow comptent désormais parmi les métropoles culturelles européennes en vue, du fait des investissements importants dans le domaine de la culture mais aussi de la présence de scènes artistiques dynamiques (Gee Neil, 2010). Les circulations artistiques s'appuient sur des réseaux existants qu'elles viennent parfois renforcer, comme entre Berlin et la Pologne (Miera, 2008). La différence de visibilité, sur la carte, de certains pays européens comme l'Autriche ou la Pologne dans le cas de Berlin ou de l'Italie ou l'Espagne dans le cas de Paris, témoigne de l'existence de liens privilégiés dans les réseaux européens mais aussi de proximités culturelles et géographiques plus importantes entre ces pays et la ville d'exposition avec laquelle ils sont en lien.

À travers ces liens forts avec les États-Unis et l'Europe, on voit se conforter des connexions artistiques entre ce qu'A. Quemin appelle les « pays prescripteurs » de l'art contemporain, pour en souligner la domination sur le marché de l'art :

> « Quand bien même certaines manifestations artistiques se sont multipliées à la surface du globe, cela n‘a pas entraîné de déplacements des zones les plus importantes ni même de réel partage entre le centre et la périphérie, c‘est-à-dire tous les pays qui n‘appartiennent pas au double noyau géographique que constituent quelques pays d‘Europe occidentale et les États-Unis. La mondialisation ou globalisation actuelle ne vient tout d‘abord nullement remettre en cause le duopole constitué par les États-Unis et quelques pays d‘Europe, ou américano-allemand, voire l‘hégémonie américaine sur le monde de l‘art contemporain international. Tant le marché que la consécration institutionnelle restent aux mains des pays occidentaux, en particulier des plus riches d‘entre eux, et ce sont les artistes de ces pays qui occupent les positions dominantes dans l‘art international » (Quemin, 2001 :12)

Les relations artistiques internationales que l'on voit se dessiner à travers les pays de résidence extra-européens recensés viennent enfin diversifier ce panel de connexions et l'on voit que des liens intenses existent entre Paris, Berlin et des pays qui ne font pas partie de ce duopole marchand. Ces liens extra-européens s'inscrivent eux-aussi dans des réseaux historiquement constitués d'échanges internationaux, comme ils donnent à voir des pays de création en lien avec Paris et Berlin.

La Turquie apparaît comme un pays de résidence important pour les artistes exposés à Paris comme à Berlin. Cette forte visibilité turque peut s'expliquer de prime abord par l'affirmation d'Istanbul comme un foyer de l'art contemporain en plein essor. On peut également y voir une illustration de

l'importance des réseaux d'immigration et de circulations transnationales existant entre l'Allemagne et la Turquie, qui peuvent être intégrées dans les stratégies de mobilité des actifs de la production culturelle en général, et des artistes en particulier (Adelhof, 2009).

Trois autres pays sont également caractérisés par des liens internationaux forts avec Paris ou avec Berlin, la Russie, la Chine et le Canada (carte 5.1). Les artistes résidant dans ces différents pays sont présents dans les expositions parisiennes et berlinoises comme « Ellipse/Eclipse » à la galerie *Schleicher+Lange* où se côtoient cinq artistes résidant en France, en Hongrie, en Russie et Slovénie, en Croatie et en Suède. D'autres sont présentés dans le cadre d'exposition spécialisées dans une aire géoculturelle qui viennent renforcer la visibilité de certains pays ou groupes de pays. Les pays de création qui se distinguent par ce biais le sont du fait d'une recherche de spécialisation géographique dont témoignent certains lieux artistiques comme la *Galerie Stanislas Bourgain*, spécialisée dans la promotion des jeunes artistes russes ou de pays de l'ancien bloc soviétique. La mise en avant d'une appartenance nationale peut également être le fait de l'intégration des expositions d'art contemporain dans des lieux comme dans les centres culturels nationaux, présents dans les deux capitales, à l'instar du *Centre Culturel Canadien* à Paris, à des fins de promotion culturelle. Dans des cas comme ceux-ci, le pays de résidence de l'artiste est clairement utilisé comme un contexte culturel particulier propice à la création artistique présentée. La visibilité de la Chine sur la carte présentant les pays de résidence des artistes exposés à Berlin souligne par ailleurs la montée en puissance des artistes contemporains de ce pays dans les circuits de l'art européen (Quemin, 2002b).

Les discours commentant la production artistique témoignent fréquemment de ce type de légitimation et d'essentialisation des productions artistiques et culturelles à travers leur rattachement à une région particulière. L'origine géographique des artistes est alors souvent présentée comme gage d'originalité. On retrouve cette logique de présentation régionale de l'art contemporain dans la visibilité de l'Afrique du Sud sur la carte présentant les pays de résidence des artistes exposés à Berlin. L'exposition « Living in KZN » présentée à la galerie *Artspace* montre les œuvres de 9 artistes de Kwazulu Natal, province côtière d'Afrique du Sud. Ce type d'exposition spécialisée fonctionne comme un coup de projecteur sur une région particulière dont elle vient renforcer la visibilité. La scène artistique Sud-Africaine gagne ainsi en visibilité par le biais d'événements comme cette exposition ou celles organisées lors de la Biennale de Berlin en 2010, relayées par la presse comme par exemple dans le numéro du magazine Art de juin 2010 (figure 5.2). Les temporalités événementielles contribuent à faire évoluer la visibilité de certains pays, surtout lorsque ceux-ci se trouvent à la limite des classes retenues pour établir la carte. L'Afrique du Sud, qui figure parmi les pays de résidence d'un nombre relativement plus importants d'artistes exposés à Berlin qu'à Paris est un exemple de cette variabilité dans l'importance d'une visibilité due à la présence importante, à un moment donné, des artistes de cette province. Elle reste pourtant visible sur la carte des pays de résidence établie pour les expositions parisiennes.

Les pays cités moins fréquemment complètent l'appréhension de l'extension internationale des liens entre foyers de diffusion et foyer de création. Cette dernière diffère entre les deux villes : elle est plus importante à Paris qu'à Berlin et les liens que l'on observe témoignent d'une géopolitique de l'art différente. Lorsqu'on considère l'ensemble des pays cités, on recense en effet 54 pays de résidence

différents pour les artistes exposés à Paris alors qu'on en compte 45 pour les artistes exposés à Berlin. Cela se traduit par une plus grande concentration des liens internationaux sur la carte représentant les pays de résidence des artistes exposés à Berlin. Les pays d'Afrique et d'Amérique du Sud y apparaissent moins fréquemment cités. De même, certains pays comme la Grèce, la Palestine, la Tunisie et le Vietnam n'apparaissent pas sur la carte des pays de résidence des artistes exposés à Paris.

Figure 5.2 : « Junge Kunst aus Südafrika ». Couverture du magazine Art, Juin 2010

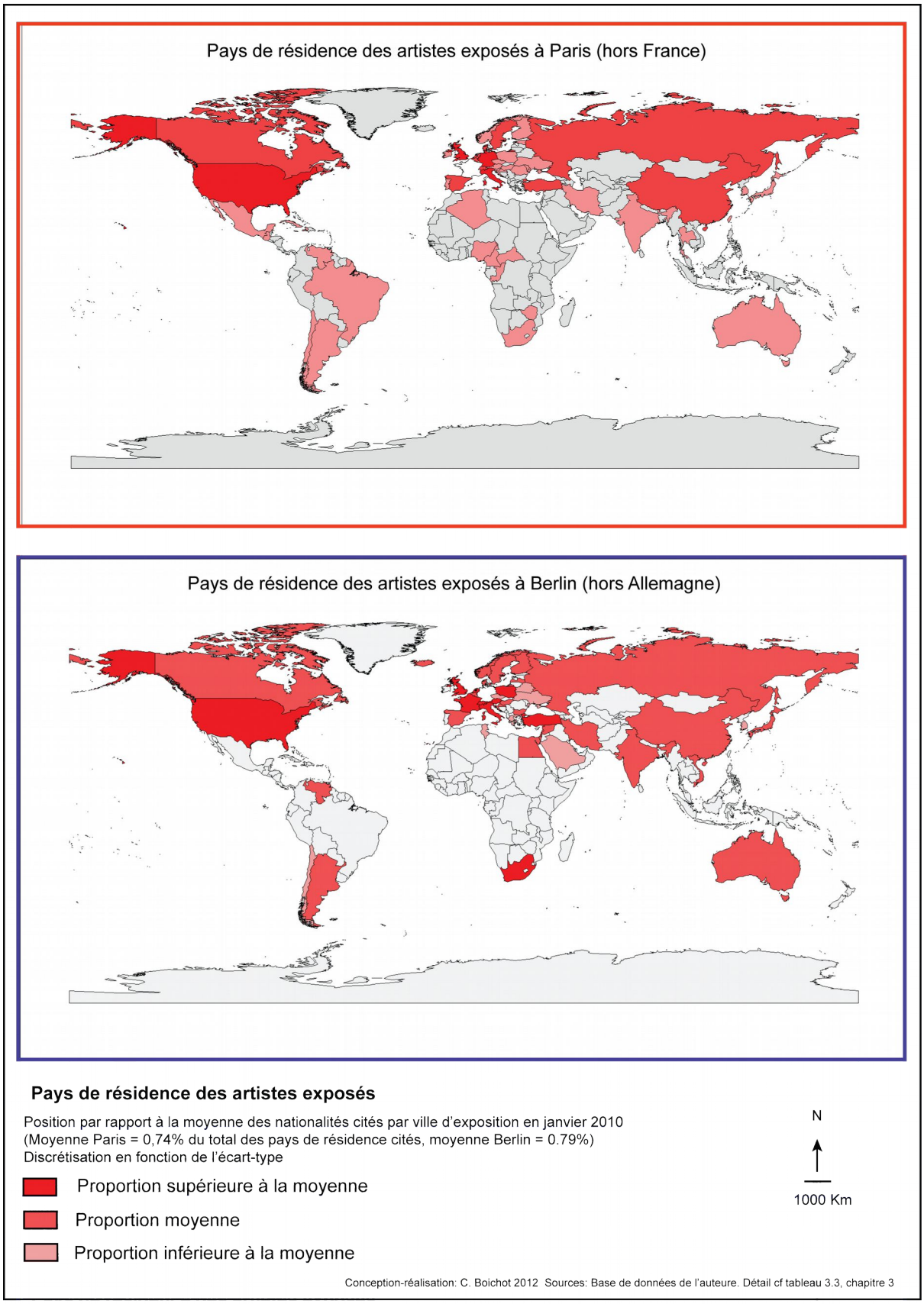
Diverses raisons peuvent expliquer ce différentiel et la première tient à la logique événementielle des expositions qui favorise la visibilité des pays où réside le plus grand nombre d'artistes exposés dans l'une ou l'autre ville. L'internationalisation plus forte observée dans le cas parisien peut également tenir de la place dominante de Paris par rapport à Berlin sur le marché de l'art, ainsi que de son statut de ville globale, plus cosmopolite (Sassen, 1991). Cette position peut expliquer qu'un plus grand nombre d'artistes de la scène internationale soient présents dans les lieux d'exposition parisiens. La position relative des deux villes sur le marché ne peut pourtant expliquer à elle seule la présence plus ou moins importante d'artistes résidant à l'étranger dans l'une ou l'autre ville.

Des héritages géopolitiques contribuent également à expliquer l'existence de liens privilégiés. Un certain nombre des pays de résidence des artistes exposés à Paris font partie de l'ancien espace colonial français ou francophone à l'instar de l'Algérie, de la République Démocratique du Congo ou du Cameroun. Ces pays sont absents sur la carte des pays de résidence des artistes exposés à Berlin. Les traces d'une histoire coloniale complexe marquant les espaces, les cultures et les interrelations entre ceux-ci se laissent ainsi deviner lorsqu'on aborde les réseaux artistiques des métropoles. Un ensemble de facteurs, parmi lesquels les choix résidentiels des artistes doit encore être pris en considération pour expliquer l'éventail des liens avec les pays de résidence que l'on a observé, mais la position sur le marché de l'art et les facteurs historiques jouent un rôle clé pour

comprendre les liens qui se tissent à cette échelle.

La globalisation sélective des échanges entre foyers de création et foyers de diffusion que l'on peut observer dans les cas parisien et berlinois montre un aspect des liens artistiques internationaux qui existent dans les deux villes. La variété des nationalités des artistes constitue un autre indice des circulations artistiques internationales. Il ne s'agit pas d'essentialiser la production artistique à travers une réification des appartenances à une nationalité ou à un pays de résidence mais d'offrir deux vues qui se complètent de la dimension internationale de la création artistique contemporaine telle qu'elle peut être présentée à Paris et à Berlin.

Carte 5.1 : L'internationalisation des expositions d'art contemporain à Paris et à Berlin 1/2



1.3 La nationalité des artistes : indicateur de l'internationalisation des foyers artistiques

La nationalité des artistes, qui figure aux côtés du lieu de résidence dans la biographie des artistes exposés que nous avons recensés, apporte un angle de vue complémentaire sur l'internationalisation des expositions d'art contemporain à Paris et à Berlin. Si nombre d'artistes résident dans un pays dont ils ont également la nationalité, d'autres déclarent une nationalité différente. Dans ce cas, la nationalité apparaît comme une des origines géographiques d'un parcours vers un lieu de création. Il est évidemment impossible, à l'échelle de nos observations et avec la seule nationalité d'un individu d'établir la nature des liens entre nationalité et pays d'origine ou de résidence. Nous observons ici le fait que tenir compte de cet autre indicateur des ancrages géographiques des artistes nous montre une image un peu différente de l'internationalisation de la création artistique contemporaine et met en lumière certains pays considérés comme périphériques du point de vue du marché de l'art (Quemin, 2002b; Wolf, 2007).

La variété des nationalités déclarées est plus importante que celle des pays de résidence, surtout dans le cas de Berlin. On compte 57 nationalités différentes pour les artistes exposés à Paris, hors nationalité française, soit 3 pays de plus par rapport au pays de résidence. Pour les artistes exposés à Berlin, on retrouve 64 nationalités différentes, alors qu'on dénombrait 45 pays de résidence. Près de 20 pays viennent cette fois compléter le spectre des ancrages internationaux des artistes exposés à Berlin. La différence d'internationalisation des canaux de diffusion entre Paris et Berlin se comble ainsi lorsqu'on considère la nationalité des artistes.

La diversité des nationalités des artistes exposés renforce la position dominante de foyers artistiques comme les États-Unis et l'Europe mais suggère également une dimension internationale plus importante de la création artistique que celle qu'on a pu voir en observant les pays où vivent les artistes contemporains (carte 5.2). Certains pays d'Europe voient ainsi leur visibilité accrue lorsqu'on considère la nationalité des artistes. C'est le cas de l'Espagne. En effet, les artistes espagnols sont nombreux à être exposés à Berlin même s'il ne résident pas en Espagne ; c'est aussi le cas de l'Irlande, de la Biélorussie, de la Lituanie, de la Pologne ou de la Bosnie qui voient leur visibilité accrue par la présence d'artistes originaires de ces pays dans les expositions parisiennes. Si à Paris la différence est minime entre le nombre de pays cités comme pays de résidence et la variété des nationalités des artistes, on relève toutefois quelques différences dans l'image internationale de la ville qu'offrent les appartenances nationales des artistes. Des artistes originaires du Maroc, de la Tunisie, du Sénégal ou de Madagascar sont exposés à Paris en plus de ceux qui résident dans des pays d'Afrique déjà cités. Des artistes macédoniens et laotiens sont également présents dans les expositions parisiennes.

Dans le cas de Berlin, plusieurs pays du sous-continent sud-américain sont représentés dans l'éventail des nationalités des artistes exposés. Des artistes de nationalité zimbabwéenne, sénégalaise ou camerounaise contribuent par ailleurs à une plus grande visibilité des pays africains. Certains pays comme le Kirghizstan, la Pakistan ou l'Indonésie rarement cités comme des foyers artistiques contemporains acquièrent enfin une visibilité dans les expositions berlinoises lorsqu'on

prend en compte la nationalité des artistes (carte 5.2).

Les artistes internationaux qui résident à Paris et à Berlin participent ainsi à l'internationalisation de la création artistique dans les deux villes. C'est particulièrement net dans le cas de Berlin, où la présence de nombreux artistes internationaux observée ici vient alimenter l'image d'une métropole de création internationale telle que l'illustre cet extrait de l'ouvrage *Artist Migration Berlin* :

> « Chaque semaine arrive à Berlin un nouveau bus rempli d'artistes. Scandinavie, Asie, Europe de l'Est, Canada, Amérique latine, Grande-Bretagne, États-Unis, ,..- Il existe quasiment aucune scène artistique qui n'ait son satellite berlinois. Ceux qui sont restés à la traîne vont même jusqu'à parler d' « art-drain » [103]» (Dellbrügge et de Moll, 2006:6)

Prendre en compte la nationalité permet surtout de rendre visibles des pays et des régions souvent considérés comme périphériques du point de vue d'une géopolitique de l'art contemporain. L'internationalisation de la création artistique contemporaine apparaît ainsi plus forte lorsqu'on considère la nationalité des artistes exposés à Paris et à Berlin. Cela peut être interprété comme un effet des migrations internationales entre les Suds et les Nords et d'une circulation professionnelle des artistes qui reflète d'autres mouvements d'actifs qualifiés (Favell et Peter Smith, 2006).

Les liens entre pays d'origine et pays de résidence sont orientés par les appartenances individuelles comme par l'existence de réseaux de circulations migratoires, résidentielles etc. Ils sont jalonnés de points d'ancrage souvent multiples qui soulignent que la mobilité est fréquemment une composante du travail artistique (Amilhat-Szary et al., 2010; Dellbrügge et de Moll, 2006; Laurent, 2011). Les liens entre pays de résidence et pays d'origine ne peuvent pas être interprétés ici de manière systématique et cartographiques dans la mesure où tous les points d'ancrages ne figurent pas dans les biographies des artistes. Deux exemples choisis parmi les artistes exposés à Paris et Berlin illustrent tout de même l'importance de l'origine des artistes pour comprendre certains choix résidentiels. Le peintre espagnol Alberto Reguera et le peintre allemand Albert Oehlen déclarent tous deux résider dans deux pays différents. A. Reguera réside entre l'Espagne et la France, à Madrid et à Paris. Son parcours professionnel témoigne de liens intenses avec les deux villes où il expose régulièrement et où il donne des cours. Comme pour beaucoup d'artistes, c'est une mobilité visant à compléter sa formation qui l'a entraîné à vivre de manière permanente à Paris et à Madrid. Albert Oehlen, peintre contemporain allemand exposé au *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris* réside quant à lui à Düsseldorf et à La Palma (Majorque). Son poste de professeur à l'académie des beaux-arts de Düsseldorf explique au moins en partie le premier choix résidentiel quand La Palma peut être interprété comme un choix de résidence d'agrément qui s'inscrit dans des pratiques résidentielles et touristiques partagées par de nombreux allemands qui fréquentent Majorque ou y ont une résidence secondaire (Hesse et Scheiner, 2007; Sastre, Alberti et Duhamel, 1996) La multirésidentialité de ces deux artistes, dont la biographie nous permet de retracer une partie du parcours et d'interpréter les choix résidentiels actuels, montre l'importance des deux indicateurs d'internationalisation et les possibilités d'approfondissement de l'interprétation des parcours artistiques qu'ils ouvrent.

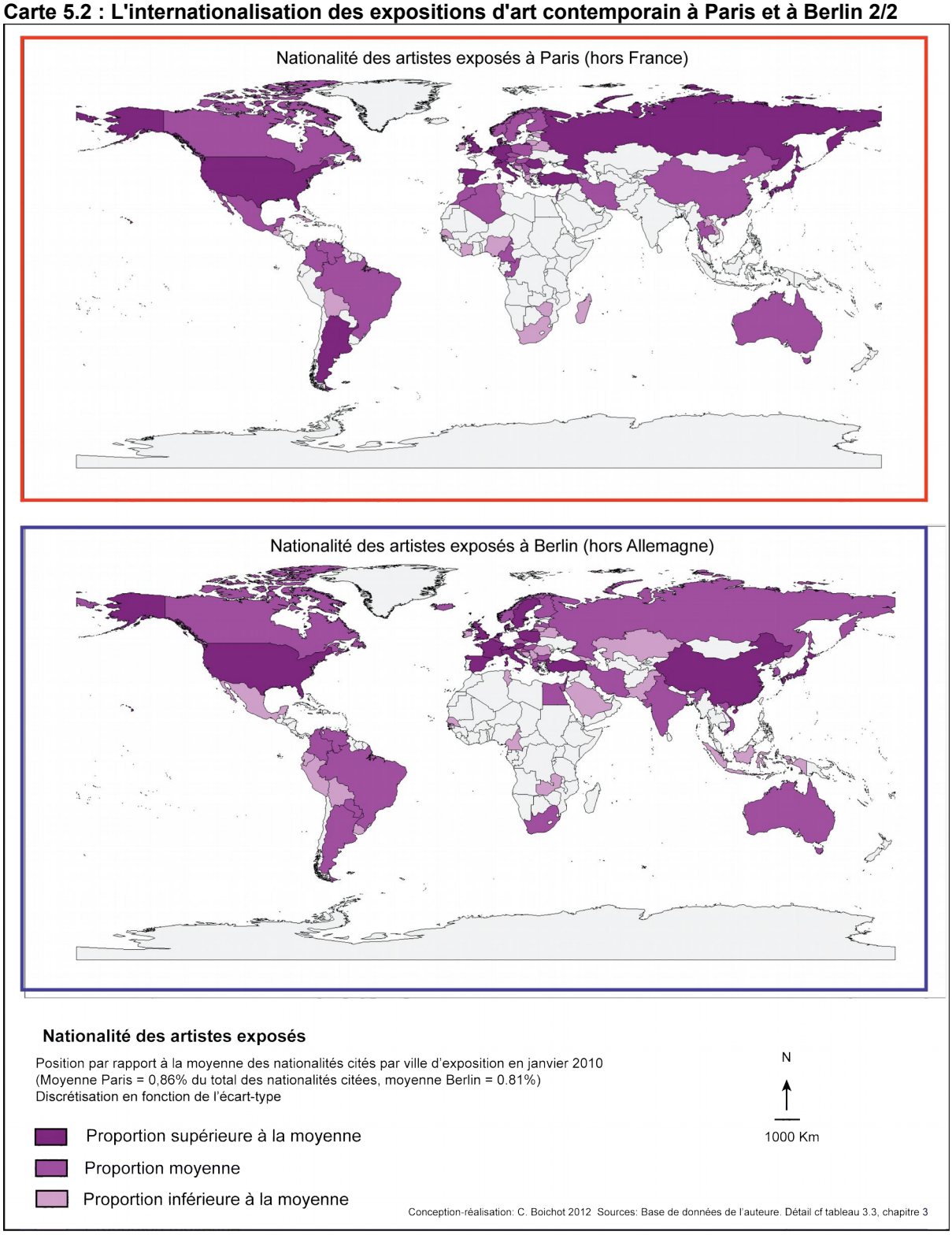
103 « Every week a new busload of artists arrives in Berlin – Scandinavia, Asia, Eastern Europe, Canada, Latin America, Great Britain, the USA, etc. – There is hardly any art scene without a satellite in Berlin. Those left behind even speak of an art-Brain » Traduction de l'auteure

« Au temps qui s'immobilise correspond un milieu qui s'étale » (Millet, 2006 : 85)

La formule de C. Millet résume un des enjeux de l'internationalisation de l'art contemporain aujourd'hui : être l'apanage d'une réalité géographique toujours plus étendue, alors que les enjeux de conquête d'une période artistique encore marquée par la modernité semble dépassés. Les pays de résidence et les nationalités des artistes exposés à Paris et à Berlin nous ont permis de montrer deux facettes de l'internationalisation des circulations artistiques vers Paris et Berlin. Celles-ci restent concentrées dans certains pays, les États-Unis et les pays d'Europe en premier lieu. La dimension internationale des expositions dépasse cependant largement ces foyers les plus importants et met en évidence une extension importante des réseaux de circulations des artistes entre lieux de diffusion et lieux de création. La dimension géographique internationale de la diffusion de l'art contemporain telle qu'on a pu la montrer rejoint et matérialise la reconnaissance de productions contemporaines réalisées en des points du globe toujours plus variés que souligne les tenants d'une histoire de l'art globale (Belting, et al., 2011).

L'espace de l'art contemporain, comme la plupart des réalités spatiales se révèle pourtant loin d'être isoplèthe et l'observation à une échelle plus fine des liens internationaux montre une distinction forte au sein même des pays, entre des pôles dominants et des espaces de création moins visibles.

Carte 5.2 : L'internationalisation des expositions d'art contemporain à Paris et à Berlin 2/2



2 Des artistes aux préférences métropolitaines

> « La bonne échelle d'observation n'est ni la nation, ni la ville, mais l'espace des relations et des dominations entre les villes principales. » (Charle, 1999:16)

Cette citation de C. Charle souligne l'importance des liens et des circulations intermétropolitaines pour comprendre l'organisation des réseaux de l'art contemporain à une échelle globale. La métropole se révèle non seulement un point d'ancrage majeur des réseaux artistiques, mais aussi le lieu de résidence et de création des artistes.

L'importance du lieu de création se lit dans la mention presque systématique du lieu de travail d'un artiste. V. Veschambre a déjà relevé le caractère éminemment géographique de l'expression si courante dans les biographies introduisant au travail d'un artiste : « vit et travaille à... » (1998). Cette information révèle tout l'imaginaire du lieu artistique (Staszak, 2003), mais aussi, de façon beaucoup plus pragmatique, nous livre une géographie de la création qui se lit à l'échelle à l'échelle du lieu et, le plus souvent, pas n'importe quel lieu : la métropole.

Les lieux de création des artistes exposés à Paris et Berlin permettent de montrer une organisation principalement métropolitaine de la création artistique contemporaine. Les réseaux de diffusion intermétropolitains que l'on peut observer renforcent des connexions métropolitaines observables par d'autres biais et montrent aussi des connexions propres aux échanges artistiques. L'importance des métropoles européennes témoigne enfin de réseaux artistiques fortement marqués par l'ancrage régional.

2.1 Des réseaux intermétropolitains qui dominent les échanges artistiques

La répartition des lieux de résidence des artistes témoigne d'une généralisation des pratiques résidentielles métropolitaines. La plupart des lieux de résidence cités, quel que soit le pays, correspondent en effet à de grandes, voire de très grandes villes. La production artistique s'inscrit par là dans la continuité des analyses géographiques mettant en avant le caractère métropolitain des productions culturelles (Krätke, 2011; Scott, 1997). Elle va également dans le sens des nombreux écrits qui voient dans l'urbain un contexte particulièrement propice à la création, autant du fait de la richesse des interactions sociales qu'il permet que comme source d'inspiration privilégiée, peut-être plus encore dans l'art contemporain (Grésillon, 2008; Lange, 2007; Menger, 2009; Meusburger, 2011 ; Vivant, 2009).

2.1.1 Des liens intenses vers les métropoles

Le semis des villes de création en lien avec Paris et avec Berlin dessine une palette de connexions internationales qui concerne un nombre limité de villes, dont les métropoles les plus puissantes, comme New-York, Londres ou Tokyo (cartes 5.3, 5.4 et 5.5). Les 46 nœuds communs aux réseaux artistiques parisiens et berlinois montrent non seulement l'inscription des deux villes dans des réseaux d'échanges artistiques communs, mais aussi la très forte dominante métropolitaine de ces réseaux (carte 5.5). Des villes nord-américaines comme Miami, Chicago, Boston, Portland, Vancouver ou Montréal, mais aussi des villes comme Séoul, Beijing, New Dehli, Téhéran et de

nombreuses autres villes européennes comme Hambourg, Düsseldorf, Cologne, Anvers, Bruxelles, Oslo, Helsinki, Stockolm, Barcelone ou encore Madrid font par exemple partie des villes que les circulations artistiques contribuent à mettre en réseau.

Lorsqu'on observe la distribution des lieux de résidence des artistes, il apparaît en effet que ceux-ci sont principalement des villes importantes, d'autant moins nombreuses que les connexions avec le pays sont faibles (carte 5.3 et 5.4). Quand aux États-Unis, pays pour lequel on a montré les liens étroits avec Paris et Berlin, le nombre de villes de résidence des artistes s'élève à 15 dans le cas des artistes exposés à Paris et 16 à Berlin. On n'en compte rarement plus de deux dans les pays avec lesquels les liens internationaux se sont révélés moins forts, et il s'agit alors le plus souvent des villes les plus importantes des pays, à l'instar de Dehli ou Bombay en Inde.

Paris, Berlin et New-York apparaissent comme les trois villes les plus interconnectées. New-York est le deuxième pôle de création artistique international en lien avec Paris comme avec Berlin. 46 artistes exposés à Paris en janvier 2010 y déclarent leur résidence, 60 à Berlin (tableau 5.1). Cette affirmation comme métropole de création connectée à l'échelle globale vient renforcer sa position dominante dans le domaine artistique comme dans de nombreux autres secteurs. Berlin est ensuite la troisième ville de résidence des artistes exposés à Paris (37 liens) et Paris, celle des artistes exposés à Berlin (31 liens). La position de Paris et Berlin au rang des métropoles est ainsi très proche lorsqu'on l'aborde du point de vue de la création artistique.

Londres, Amsterdam, Los Angeles ou Istanbul font également partie des métropoles constituant des nœuds importants dans les réseaux artistiques parisiens et berlinois. Elles comptent parmi les 15 premiers lieux de résidence cités par les artistes exposés à Paris et à Berlin (tableau 5.1), même si l'intensité des connexions varie d'une ville à l'autre (et très sûrement au gré des événements de l'année). Des liens forts apparaissent ainsi avec Londres, lieux de résidence pour plus de 20 artistes exposés à Paris et Berlin, et avec Amsterdam, citée un peu moins de dix fois dans les deux villes. Cette importance de la métropole londonienne, à la fois comme pôle de diffusion mais aussi comme on le voit ici, comme pôle de création, vient confirmer sa position de métropole culturelle mondiale de premier ordre (Ambrosino, 2009; Grésillon, 2002). La reconnaissance de plus en plus grande de la création contemporaine stambouliote et sa valorisation à l'échelle internationale, notamment par le biais de la biennale d'Istanbul se confirment également lorsqu'on considère les lieux de résidence des artistes. Les échanges artistiques sont cependant particulièrement intenses avec Berlin et font de la métropole turque la quatrième ville de résidence des artistes exposés à Berlin, quand elle n'est qu'au douzième rang des lieux de résidence des artistes exposés à Paris. Les liens privilégiés entre l'Allemagne et la Turquie notamment du point de vue artistique se révèlent des liens intermétropolitains particulièrement forts entre les deux villes principales.

Los Angeles fait partie ensuite des foyers de création américains dont les liens avec Paris et avec Berlin sont les plus étroits, malgré la différence de fréquence qu'on observe, puisque la ville est citée 14 fois par les artistes exposés à Berlin et 8 fois à Paris. De même, Vienne, capitale de l'Autriche dont on a pu voir les liens étroits avec Berlin, fait partie des premiers lieux de résidence des artistes dans les deux villes mais elle n'apparaît que 4 fois dans les expositions berlinoises pour 14 fois dans le cas de Paris (tableau 5.1).

Les artistes qui habitent des métropoles asiatiques ou africaines sont plus rarement exposés à Paris ou à Berlin, même si des villes comme Beijing, Tokyo, Séoul ou Johannesburg apparaissent tout de même comme des villes de création en lien avec Paris et Berlin.

Les connexions intermétropolitaines dominent ainsi largement et viennent renforcer la position des *Global Cities* comme New-York ou Londres comme interfaces majeures des échanges internationaux (Sassen, 1991), mais montrent aussi des liens intermétropolitains étroits qui se tissent avec des villes dont l'aire d'influence est moins importante.

À l'échelle de l'Europe, les liens plus nombreux et plus variés (cartes 5.3, 5.4 et 5.5) témoignent de liens de proximité. L'Italie, qui est apparue comme l'un des pays européens avec lequel les liens internationaux sont les plus étroits abrite aussi l'une des plus grande variété de lieux de résidence des artistes exposés à Paris et à Berlin. 9 villes[104] figurent parmi les lieux de résidence des artistes exposés à Paris, 11[105] pour ceux qui sont exposés à Berlin. L'image des villes italiennes comme foyers artistiques européens majeurs, qui s'est construite à la Renaissance ne se dément pas au regard d'un public parisien ou berlinois (Castelnuovo et Ginzburg, 1981). Plusieurs villes françaises et allemandes qui figurent parmi les lieu d'exposition cités respectivement par les artistes exposés à Berlin et à Paris sont à l'origine des liens étroits qu'on a montrés entre ces deux pays mais aussi d'une variété de ces liens. Les artistes exposés à Paris vivent dans 5 des métropoles allemandes les plus importantes[106], les artistes français exposés à Berlin, dans 7 villes françaises de taille variable[107].

Les différence d'extension spatiale des réseaux parisiens et berlinois invitent toutefois à souligner l'existence de connexions artistiques préférentielles selon que l'on se place du point de vue de Paris ou de Berlin.

2.1.2 Des réseaux artistiques préférentiels

La plus grande variété de liens répertoriés dans le cas de Paris, (209 villes citées) et parmi eux un plus grand nombre de liens intermétropolitains montrent tout d'abord un réseau parisien plus étendu qui vient corroborer la dimension internationale plus affirmée de Paris comme métropole de diffusion artistique (carte 5.5). Des métropoles comme Sao Polo, Johannesburg, Mexico ou Lagos figurent par exemple parmi les lieux de résidence cités par les artistes exposés à Paris. Tous les liens intermétropolitains n'ont toutefois pas la même intensité et on voit que New-York et Berlin occupent une place de choix parmi les villes en lien avec Paris (carte 5.3). Les artistes new-yorkais et berlinois sont en effet proportionnellement les mieux représentés par rapport aux artistes vivant dans d'autres grandes métropoles. Paris est ensuite en lien avec un grand nombre de villes françaises (carte 5.3 et 5.5). L'intensité relative assez forte des liens qu'entretient Paris avec des villes de taille moyenne voire de petite taille montre le rôle de relais majeur de la capitale, comme pôle de diffusion de la production artistique française.

Les connexions berlinoises (159 villes citées), si elles sont légèrement moins variées mettent aussi en lumière d'autres métropoles régionales à l'instar de Cracovie ou Katowice en Pologne (carte 5.4).

104 Biella, Bordighera, Livourrne, Milan, Naples , Palerme, Rome, Cagliari et Venise
105 Catane, Naples Florence, Pesaro, Pise, Rome, Milan, Pori, Turin, Torreglia et Venise
106 Berlin, Cologne, Düsseldorf , Francfort-sur-le-Main et Hambourg
107 Marseille, Larians, Cholet, Quimper, La Rochelle, Corbeil-Essonnes, Paris et Saisseval

Les connexions artistiques viennent dans ce cas confirmer le rôle de Berlin comme interface privilégiée des villes polonaises et même entre l'Est et l'Ouest de l'Europe (Berroir et al., 2009 ; Rey, 1998). L'intensité relative des liens avec les grandes métropoles met ici uniquement New-York en lumière. Le panel des villes connectées à Berlin montre enfin, comme dans le cas parisien, le rôle de la capitale allemande comme relais de la production artistique d'autres villes d'Allemagne – les métropoles régionales comme Hambourg ou Munich que l'on a déjà citées, mais aussi un ensemble de villes petites et moyennes comme Lüneburg ou Leipzig (carte 5.4 et 5.5).

Ces différences dans la palette des villes connectées à Paris et Berlin s'expliquent par la position différente des deux villes dans les systèmes urbains et artistiques mais peuvent aussi tenir à la variation de ces connexions en fonction des événements artistiques. L'image des réseaux artistiques qui se dégage ici peut ainsi être complétée par un relevé des liens tissés au travers des expositions sur le temps long. Cela permettrait de mettre en évidence des villes de création qui concentrent moins d'artistes. Ces nuances ne viennent pas contredire l'importance des liens intermétropolitains. Elles invitent à abonder dans le sens des analyses qui montrent un art contemporain certes globalisé, mais au sein de réseaux privilégiés, dont certains pays entiers se trouvent, selon le point d'observation que l'on choisit, de fait quasiment exclus. Ainsi, les réseaux de l'art contemporain confirment une mondialisation sélective, privilégiant les réseaux à grandes mailles et les nœuds les mieux accessibles.

Les connexions artistiques montrent *a contrario* des liens avec des lieux de création qui donnent à voir la diversité de ces derniers. Les connexions mises en avant montrent en effet une diversité importante des lieux de création en dehors des villes dominantes. Si les métropoles dominent les échanges comme cela est le plus souvent observé, quelques localités dont les noms sont moins récurrents dans les écrits se préoccupant de hiérarchie des lieux sont ainsi mises en lumière par le fait que des artistes y résident. Cholet ou Sète auraient-il la même notoriété artistique sans l'aura de François Morellet ou Pierre Soulages? Leverett, ville de 2000 habitants du Massachusetts aux États-Unis aurait-il un lien avec Paris ou avec Berlin sans l'intermédiaire des œuvres de Tom Friedman ? Les réseaux artistiques montrent à la fois la hiérarchie des lieux de création, mais aussi leur diversité.

Tableau 5.1 : Les quinze premières villes de création connectées à Paris et Berlin

Paris				Berlin			
Ville de résidence	Occurrence	Part du total des villes citées (%)	Part du total des villes citées, sans la ville d'exposition (en %)	Ville de résidence	Occurrence	Part du total des villes citées (%)	Part du total des villes citées, sans la ville d'exposition (en %)
Paris	357	51	XX	**Berlin**	607	54	XX
New-York	46	6	9	**New-York**	60	5	11
Berlin	37	4	7	**Paris**	31	3	6
Londres	21	3	4	**Istanbul**	28	2	5
Marseille	12	1	2	**Leipzig**	23	2	4
Bruxelles	11	1	2	**Londres**	23	2	4
Los Angeles	8	1	2	**Karlsruhe**	20	2	4
Amsterdam	7	1	1	**Düsseldorf**	18	2	3
Istanbul	7	1	1	**Vienne**	14	1	3
Milan	7	1	1	**Los Angeles**	14	1	3
Genève	6	1	1	**Hambourg**	12	1	2
Toulouse	6	1	1	**Cracovie**	11	1	2
Montpellier	5	1	1	**Cologne**	10	1	2
Moscou	5	1	1	**Kwazulu Natal**	9	1	2
Stockholm	5	1	1	**Amsterdam**	8	1	2

Source : Base de données de l'auteure. Détail voir chapitre 3 (tableau 3.3)

2.2 L'importance des réseaux européens

La distribution des nœuds artistiques connectés aux réseaux parisiens et berlinois a mis en évidence l'importance des connexions européennes pour Paris comme pour Berlin. Cette section revient plus spécifiquement sur la répartition des liens européens (carte 5.3 et 5.4) pour détailler la configuration des échanges interurbains à l'échelle de l'Europe et mettre en évidence le rôle des positions géographiques différentes de Paris et de Berlin dans la polarisation des réseaux européens.

Les liens intra-européens dominent d'une part très largement les connexions qui s'établissent entre villes de création et villes d'exposition (cartes 5.3 et 5.4). À Paris comme à Berlin parmi les 15 premières villes de résidence, la majorité est en effet européenne (tableau 5.1). Les connexions artistiques reflètent en cela en partie ce qui a pu être montré dans les travaux s'intéressant aux circulations artistiques comme un indicateur de « l'européanisation du Monde » pour reprendre l'expression de R. Knafou (2003:90).

Certaines villes se démarquent comme des foyers européens de création majeurs dans les échanges entretenus avec Paris comme avec Berlin. C'est le cas de Londres, dont la position de métropole de l'art contemporain est ici confortée par la présence importante d'artistes dans les expositions parisiennes et berlinoises. Paris et Berlin apparaissent aussi comme des foyers de création importants. Paris et Londres sont ainsi confortées dans leur place de nœuds dominants dans les réseaux européens (Berroir et al., 2007; Cattan et al., 1999). Berlin par contre gagne en importance lorsqu'on observe sa position du point de vue des échanges artistiques et se retrouve dans les trois premières villes de création artistique. La position métropolitaine de Berlin se trouve ainsi renforcée, à

l'instar d ece qui a pu être observé dans le domaine de la production médiatique (Krätke et Taylor, 2004). Il serait intéressant de poursuivre la comparaison en observant les déclarations d'artistes exposés à Londres, à Varsovie ou dans d'autres villes afin d'affiner la hiérarchie observable du point de vue des deux villes auxquelles on s'intéresse, mais on voit tout de même déjà nettement ressortir les villes considérées comme les métropoles culturelles européennes majeures, dont le statut est ici conforté non pas à travers l'existence des grands équipements de la production culturelle, comme les musées de Barcelone, de Milan etc. mais à travers les artistes qui y résident.

D'autres métropoles européennes apparaissent connectées à Paris et à Berlin à l'aune des échanges entre villes de création et villes de diffusion. Les villes européennes représentent ainsi les nœuds principaux d'un réseau commun à Paris et à Berlin si l'on observe les villes citées à la fois dans le cadre des expositions réalisées à Paris et à Berlin (carte 5.5). Oslo, Stockholm, Helsinki ou Copenhague font partie des villes où vivent les artistes exposés à Paris et Berlin et montrent une image des liens artistiques avec l'Europe du Nord là aussi fortement marquée par les liens intermétropolitains. On peut faire le même constat avec les villes belges et néerlandaises de Bruxelles, Rotterdam, Amsterdam ou Anvers. Barcelone, Milan, Lisbonne, Madrid ou encore Naples montrent des réseaux artistiques européens qui s'étendent vers le Sud, extension plus marquée dans le cas parisien. L'exemple de toutes ces villes – dont de nombreuses capitales – qui appartiennent à un réseau connecté à Paris et à Berlin met en lumière des pôles d'un réseau urbain européen dense où les échanges artistiques ne se limitent pas aux métropoles dont l'envergure est la plus importante mais qui relient aussi des métropoles régionales et de petites villes aux capitales française et allemande (cartes 5.3, 5.4 et 5.5). Cette configuration souligne le poids de systèmes urbains façonnés par des échanges de biens et de personnes dans des réseaux d'échanges denses que viennent renforcer les échanges artistiques (Cattan et al., 1999).

La répartition des villes de résidence des artistes exposés à Paris et à Berlin met d'autre part en évidence des réseaux dont la configuration tient de la situation géographique des deux villes en Europe. La situation plus occidentale de Paris peut ainsi contribuer à expliquer que les artistes exposés à Paris résident davantage dans les villes de l'Europe du Sud que ceux qui sont exposés à Berlin. De nombreuses villes italiennes et espagnoles figurent parmi les lieux de résidence déclarés à l'instar de Milan, mais aussi de Turin, Bordighera, Venise ou Rome. Séville, Malaga, Valence ou Mislata en Espagne font également partie des villes du Sud de l'Europe plus fréquemment citées par les artistes exposés à Paris qu'à Berlin.

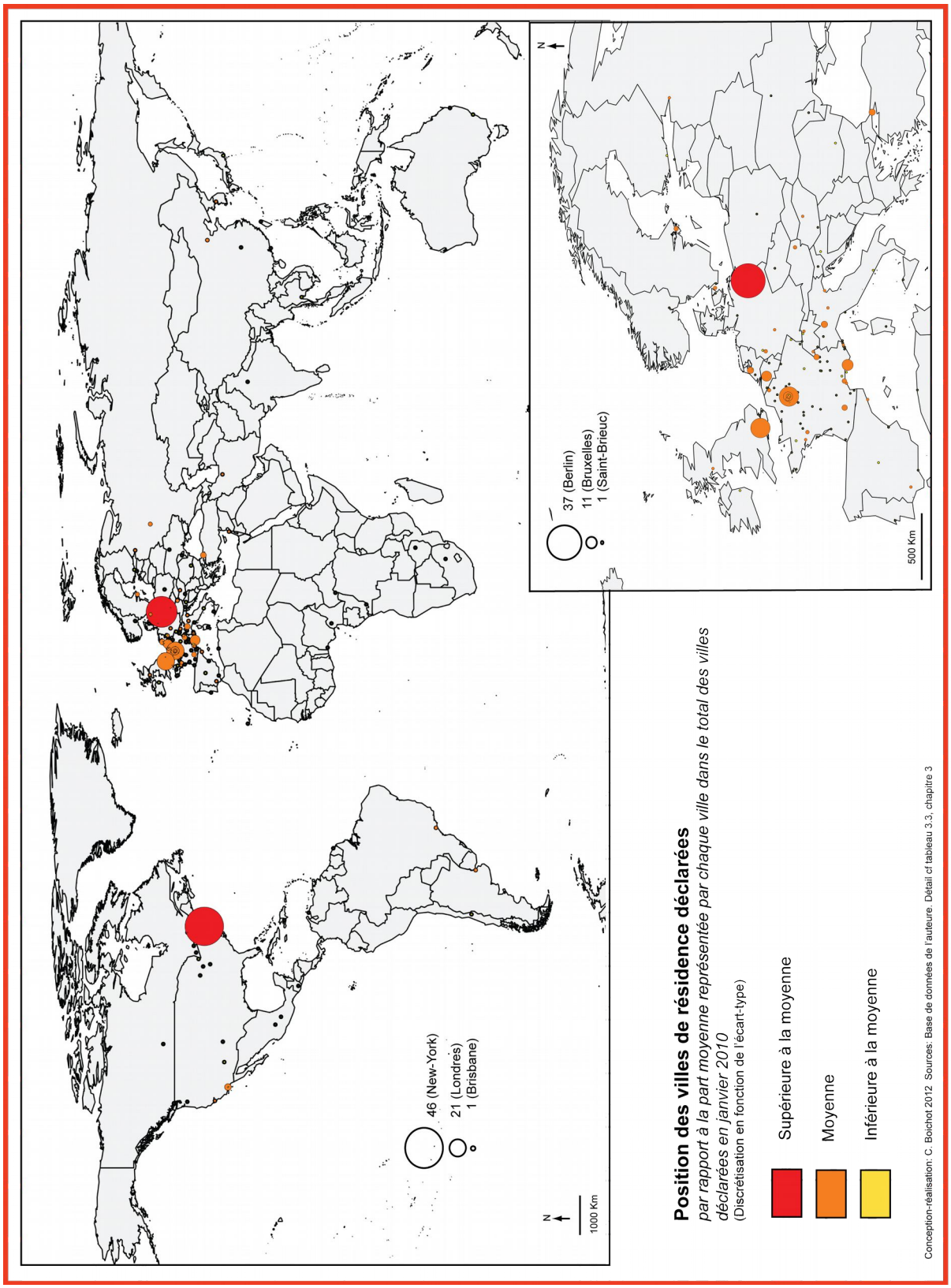
La position plus orientale de Berlin contribue quant à elle à la visibilité plus forte des artistes des pays de l'Est de l'Europe. Les artistes viennois ont par exemple une visibilité plus forte à Berlin ; des artistes autrichiens résidant dans d'autres villes autrichiennes moins en lien avec Paris comme Linz ou Graz sont également présentés dans les expositions berlinoises Riga, Odessa ou Minsk font partie des villes qui marquent l'extension du réseau artistique berlinois vers l'Est. Les villes polonaises, beaucoup plus fréquemment citées par les artistes exposés à Berlin, contribuent également pour beaucoup à une visibilité est-européenne que l'on retrouve moins dans les expositions parisiennes. Varsovie, mais aussi Cracovie, Gdansk, Lublin ou Katowice apparaissent par exemple comme villes de résidence des artistes contemporains (cartes 5.4 et 5.5). La proximité linguistique et géographique

apparaissent ainsi comme des facteurs explicatifs de l'intensité variable des liens interurbains qui tissent les réseaux de l'art contemporain entre Paris, Berlin et le reste de l'Europe et témoignent d'un rôle structurant qui ne disparaît pas avec la mondialisation (Veltz, 2005).

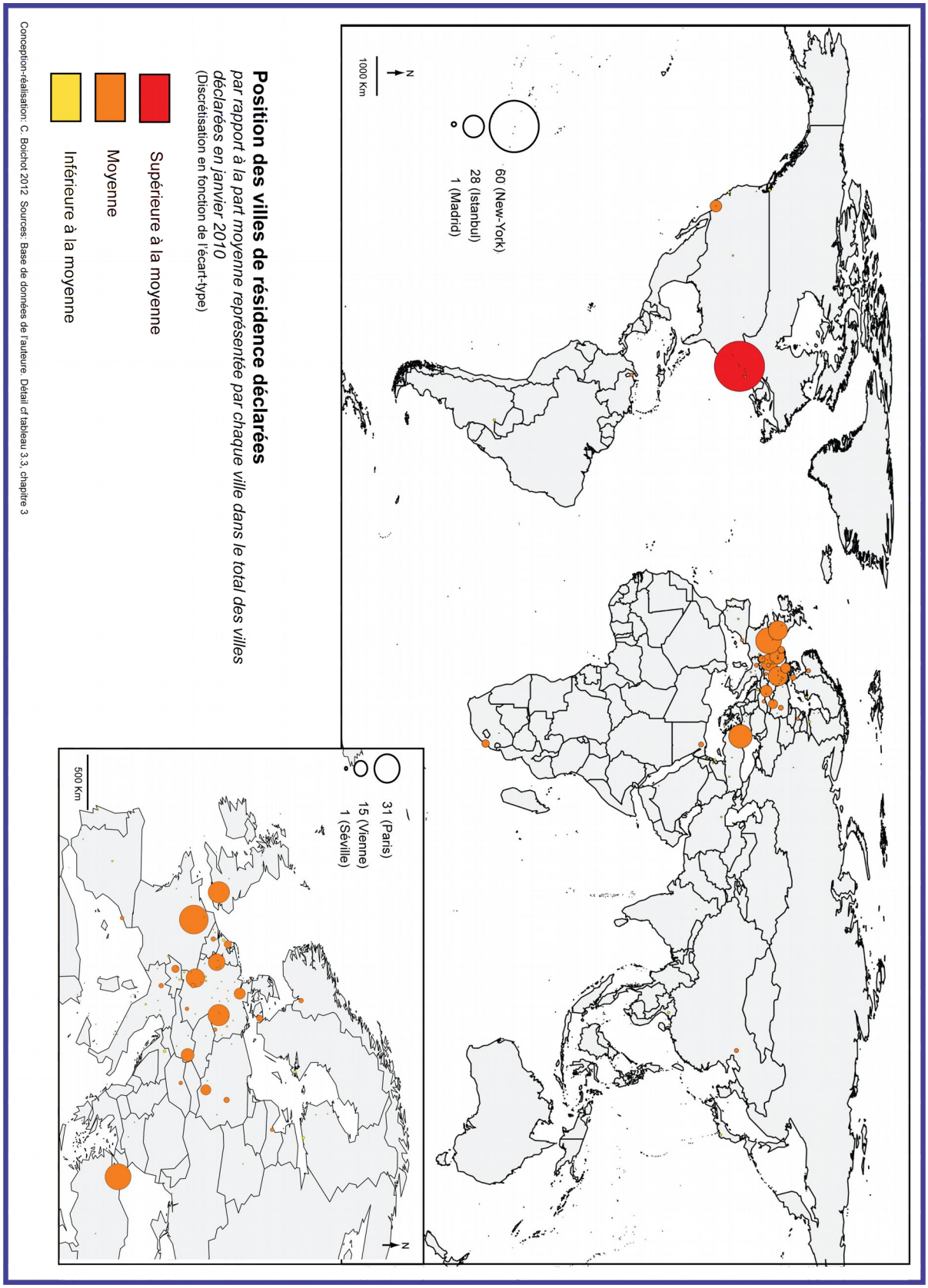
Les réseaux artistiques que mettent en évidence les villes de résidence déclarées par les artistes exposés à Paris et à Berlin montrent une internationalisation forte de ces réseaux mais surtout la centralité de l'Europe au cœur de ces derniers. Sans remettre en cause totalement les hiérarchies artistiques qui résultent de décennies voire de siècles de circulations artistiques, les réseaux artistiques internationaux mis en évidence contribuent à rendre visibles certains lieux de création le plus souvent occultés par la domination artistique occidentale telle qu'elle a pu être soulignée par les auteurs des *postcolonial* ou des *global studies* (Belting et al., 2011; Bydler, 2004; Ithurbide, 2010). La hiérarchie internationale des lieux artistiques qui ressort de notre analyse laisse apercevoir une hiérarchie des valeurs artistiques telles qu'elles sont reconnues dans les deux villes européennes où le recensement a été effectué. Les interstices des réseaux que l'on vient de montrer peuvent ainsi être considérés comme des lieux non pas d'une absence de production artistique, mais d'une production artistique qui différerait des canons de l'art contemporain tel qu'on le montre à Paris, à Berlin et dans les autres métropoles de diffusion et de création avec lesquelles elles sont connectées.

On a évoqué l'importance plus grande des villes françaises et allemandes connectées respectivement à Paris et à Berlin par rapport à l'ensemble des liens internationaux observés. Le point suivant aborde le rôle des deux villes dans la diffusion de la création nationale.

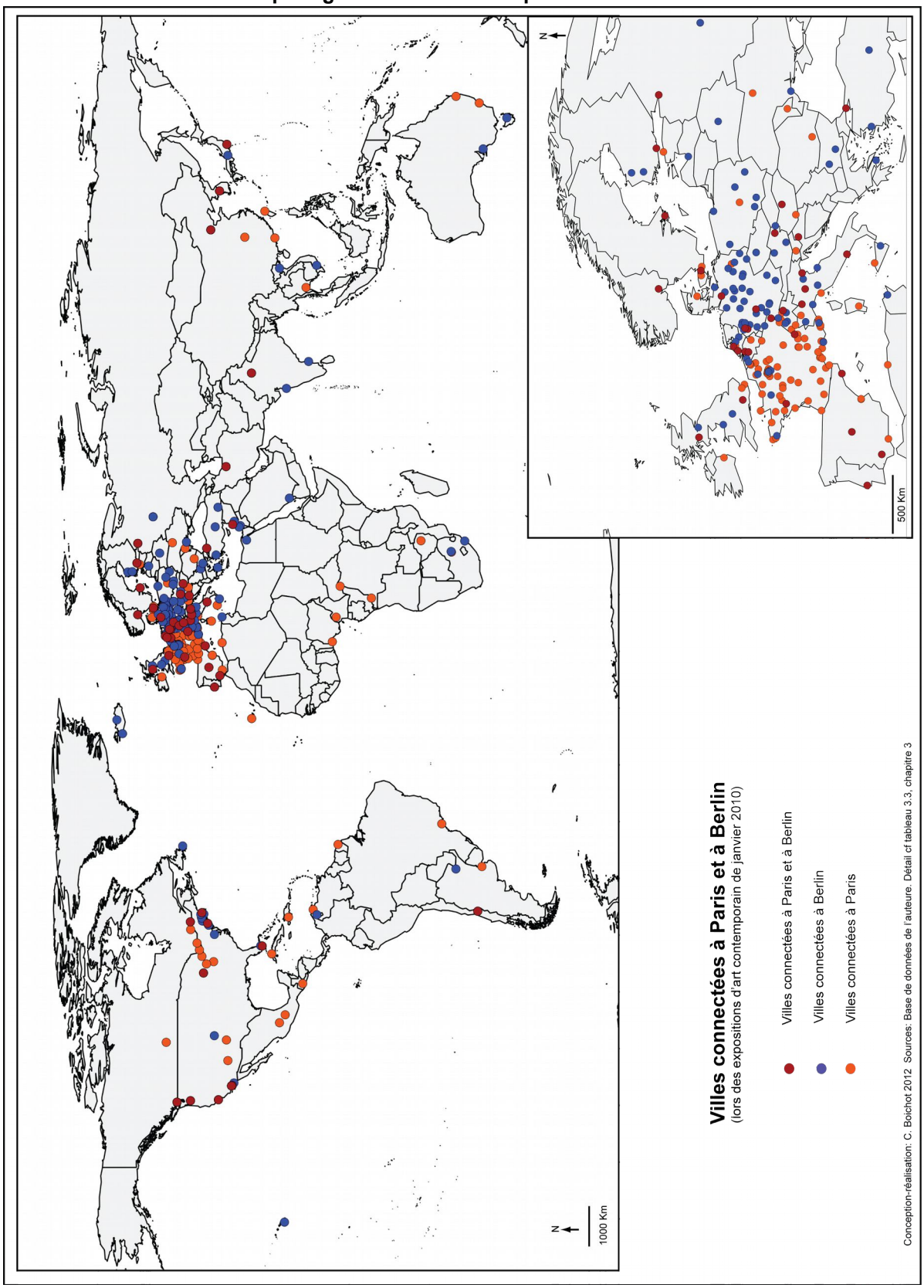
Carte 5.3 : Les lieux de résidence des artistes exposés à Paris



Carte 5.4 : Les lieux de résidence des artistes exposés à Berlin



Carte 5.5 : Des connexions partagées et des réseaux préférentiels



3 Paris et Berlin, deux villes à l'articulation des réseaux artistiques nationaux et internationaux

A l'interface des réseaux de création et de diffusion nationaux et internationaux, Paris et Berlin jouent un rôle de pivot majeur dans les échanges artistiques. Leur rôle de ville de création souligne la polarisation qu'exercent les deux métropoles sur les réseaux de diffusion. L'importance des expositions d'artistes nationaux, français ou allemands montre que la position de ces deux villes ne se comprend qu'à l'interface des contextes internationaux, nationaux et locaux.

3.1 Paris et Berlin, métropoles de création internationales

La répartition des lieux de résidence des artistes met tout d'abord en évidence le fait que la majorité des artistes exposés à Paris et à Berlin – respectivement 51% pour Paris et 54% pour Berlin (figure 5.1) – y résident également. Berlin comme Paris sont 10 fois plus citées que la seconde ville de résidence des artistes exposés, New-York. Cette domination de Paris et de Berlin dans les lieux de résidence cités par les artistes montrent que ces deux villes se définissent non seulement comme des métropoles de diffusion mais aussi comme des métropoles de création artistique .

Le poids des résidences parisiennes et berlinoises tend ensuite à souligner l'importance de la proximité dans l'intégration des artistes aux réseaux de diffusion artistique. Les échanges intramétropolitains montrent ainsi le rôle fondamental de la proximité dans les possibilités de diffusion offerte aux artistes. Ce constat s'inscrit dans la continuité des travaux concernant la production culturelle, qui montrent que la proximité joue un rôle clé dans la diffusion de l'innovation (Calenge, 2006; Krätke, 2011).

La domination de Paris et de Berlin parmi les villes de résidence des artistes qui y sont exposés ne doit pas faire oublier les différences existant quant aux paysages artistiques de ces deux villes, qui peuvent sous-tendre des facteurs de visibilité et d'attractivité différents. On a vu précédemment que toutes les deux offraient une grande variété de possibilités de diffusion de l'art contemporain, à travers la diversité des équipements tels que les musées et les galeries. Le mécénat et les grands collectionneurs jouent aussi un rôle dans cette attractivité. Paris est cependant apparu comme un centre artistique davantage spécialisé dans la diffusion marchande que Berlin, où la création et la diffusion non-marchande revêt en comparaison plus d'importance. Les spécificités des contextes de diffusion parisiens et berlinois offrent ainsi la possibilité de mener des stratégies différentes pour accéder à la reconnaissance artistique. La présence d'acteurs et de lieux de consécration peut par exemple constituer un critère de choix dans la décision pour un artiste de s'installer dans une ville. La présence de nombreux artistes peut également attirer des acteurs de la diffusion artistique. Il est fréquent de lire l'une ou l'autre explication au gré de l'intérêt qu'elle peut représenter pour asseoir la réputation et la légitimité d'un lieu, d'un quartier, d'un groupe d'acteurs. Une dizaine d'années après son essor, scientifiques, artistes ou journalistes continuent par exemple à chercher l'explication de la montée en puissance de South Shoreditch, quartier artistique de Londres dont la réputation tient autant de l'impulsion donnée par les Young British Artists que de la présence de l'homme d'affaires et

collectionneur Charles Saatchi, des actions de promotion de la *Whitechapel Gallery* ou encore du fait des discours médiatiques (Ambrosino, 2009). Cet exemple souligne la complexité des phénomènes en jeu dans la reconnaissance d'un espace artistique, quelle que soit l'échelle à laquelle on le considère. L'image joue cependant toujours un rôle clé dans cette reconnaissance et la fréquence à laquelle Paris et Berlin sont citées comme villes de résidence des artistes contribue sans aucun doute à la reconnaissance de ces deux villes comme centres de création. L'importance de la création artistique que souligne l'intensité des liens vers ces deux villes contribue en effet, aux côtés d'autres facteurs comme la présence de grands équipements, aux représentations de ces deux villes comme capitales artistiques.

La très forte surreprésentation des artistes parisiens et berlinois dans les expositions montre la capacité de polarisation des deux villes. Les artistes qui résident à Paris ou Berlin ne sont en effet, loin s'en faut, pas tous parisiens ou berlinois et la diversité des nationalités montre le cosmopolitisme de la création dans les deux villes. 44 nationalités différentes sont représentées parmi les artistes qui résident à Paris, pour un tiers des artistes exposés. À Berlin, ce sont 65 nationalités différentes qui sont représentées parmi les artistes qui y résident, pour 36% du total des artistes exposés. Le degré d'internationalisation de Paris et de Berlin comme pôles de création apparaît donc équivalent en terme de population, par contre l'éventail des nationalités représentées est bien plus important dans le cas berlinois. À Berlin, les artistes états-uniens, français, espagnols sont les plus représentés. À Paris, les artistes russes, italiens, américains et japonais sont les plus représentés dans les expositions de janvier 2010. Ces exemples donnent un aperçu de la diversité des nationalités des artistes, mais il faudrait étendre le recensement dans le temps pour pouvoir dégager des tendances lourdes.

L'internationnalisation de la création concoure à la renommée artistique des deux villes et vient renforcer l'image de métropoles culturelles cosmopolites. Paris et Berlin se révèlent les catalyseurs de systèmes artistiques où se croisent les réseaux de création et les réseaux de diffusion internationaux et nationaux.

3.2 Des métropoles à l'interface des systèmes artistiques nationaux et internationaux

Les liens entre les lieux de résidence des artistes et les villes d'exposition montrent l'importance de l'échelle nationale pour comprendre l'organisation géographique des réseaux artistiques dont font partie Paris et Berlin. Ceux-ci fonctionnent en effet avec des particularités nationales très fortes (cf. chapitre 3). Le système français fonctionne autour de formations professionnelles répertoriées nationalement à l'instar des écoles nationales des beaux-arts qui se trouvent dans les principales grandes villes françaises comme Lyon, Strasbourg ou Nantes. La diffusion et la conservation des œuvres sont organisées nationalement et régionalement autour du FNAC et des FRACs et de nombreux musées et centres d'art, organisés également pour certains en réseau national comme les Centres Nationaux d'Art Contemporain (CNAC) à l'instar du *Consortium* de Dijon et du *Magasin* à Grenoble. En Allemagne on observe une centralisation nettement moins forte du fait de l'organisation

fédérale du pays mais de nombreux réseaux fonctionnent également à l'échelle nationale. Tous les *Länder* ont leurs écoles d'art mais les plus réputées comme l'école de *Weißensee* à Berlin ou l'académie des beaux-arts de Düsseldorf se font concurrence à l'échelle du pays. Les institutions les plus importantes sont également soutenues à l'échelle nationale. Les particularités des organisations nationales de la production artistique contribuent ainsi à une proximité culturelle dans le rapport à l'art contemporain et aux œuvres, à des règles d'échanges partagées qui facilitent la communication et les transactions, autant de facteurs qui contribuent à renforcer les liens existant dans les réseaux nationaux et régionaux.

Les systèmes artistiques nationaux s'appuient, en France comme en Allemagne, principalement sur des métropoles régionales. Les artistes exposés à Paris résident ainsi fréquemment à Marseille ou à Lyon, les artistes exposés à Berlin à Hambourg ou Munich. Ces grandes agglomérations maillent le réseau des villes de création liées à Paris et à Berlin et mettent en évidence l'attractivité et la polarisation de certaines villes et régions comme la Ruhr en Allemagne ou le rivage méditerranéen en France. Si un grand nombre de villes françaises de plus de 200 000 habitants est mentionné au moins une fois, certaines montrent des liens plus étroits avec la capitale au moment où nous y avons observé l'activité d'exposition. Les villes du Sud de la France comme Marseille, Toulouse, Montpellier, Nice ou Sète sont ainsi fréquemment citées (carte 5.3), ce qui résulte d'une part d'une densité de population plus importante de la zone méditerranéenne, et témoigne d'autre part de l'attractivité de ces villes sur les artistes comme sur l'ensemble de la population française et des touristes. De grandes villes comme Lille ou Nantes se distinguent également. Un grand nombre des communes de résidence se trouvent enfin dans une grande aire d'influence de la métropole parisienne, comme Amboise, La Flèche, Tours ou Rouen.

Les artistes exposés à Berlin contribuent également à distinguer certaines métropoles allemandes comme villes de création artistique. Les villes de la Ruhr, Karlsruhe, Düsseldorf et Cologne se distinguent très nettement, ainsi qu'Hambourg et Stuttgart (carte 5.4). Ces villes font, comme pour le cas français, partie des bassins de population allemands les plus importants, mais comptent aussi parmi les villes dont le dynamisme artistique et culturel est fréquemment mis en avant dans les médias et bénéficie du soutien des politiques publiques. C'est par exemple le cas de la Ruhr où la culture est depuis plus d'une dizaine d'années identifiée comme un moyen d'accroître l'attractivité touristique et résidentielle d'une ancienne région minière (Lusso, 2009; Mayer et Siebel, 1998). L'éventail des métropoles allemandes représenté parmi les villes de résidence des artistes est important, mais ne se calque pas directement sur la hiérarchie métropolitaine nationale. Munich n’apparaît ainsi pas comme un pôle de création majeur quant aux artistes exposés à Berlin. Le fait que des villes de la Ruhr ou des villes comme Stuttgart soient représentées témoigne en revanche de la configuration régionale de la production culturelle, qui s'appuie sur des réseaux d'innovation régionaux, en lien avec Berlin (Krätke, 2010, 2011).

La proximité géographique joue qui plus est là aussi un rôle important dans la polarisation de certaines villes et communes de l'Est de l'Allemagne, nombreuses à figurer parmi les lieux de résidence des artistes exposés à Berlin. Des métropoles secondaires comme Dresde, Leipzig ou Halle sont ainsi citées, mais aussi de plus petites villes comme Cottbus ou Brandenburg. Un grand

bassin d'attractivité se dessine enfin jusqu'aux villes plus au Nord comme Hanovre, Brême ou Lüneburg.

La répartition des lieux de résidence français et allemands en dehors de Paris et de Berlin témoigne enfin d'une plus grande variété dans la taille des agglomérations par rapport à ce que l'on a pu observer dans le cas des réseaux internationaux. Un plus grand nombre d'agglomérations petites et moyennes apparaissent en effet lorsqu'on considère les lieux de résidence des artistes exposés à Paris et à Berlin. On trouve par exemple Wald-Michelbach, commune de 10000 habitants dans l'Ouest de l'Alllemagne ou Artemare, commune d'un peu plus de 1000 habitants dans l'Ain.

Les connexions nationales des villes de résidence des artistes vers Paris et Berlin respectent en partie les « lois de la gravité » des réseaux urbains, pour reprendre l'expression de P.Y Saunier (Saunier, 2004:117). Elles mettent cependant en évidence une part plus grande de petites localités qui contribue à diversifier l'éventail des connexions. Le cadre national reste une catégorie d'analyse importante pour comprendre la position de Paris et de Berlin dans les réseaux qu'ils polarisent et souligne le rôle structurant des échanges réalisés à cette échelle dans l'organisation des réseaux artistiques. La position d'interface de Paris et de Berlin se trouve ainsi définie par le rôle de pivot qu'elles jouent entre la production nationale et l'insertion dans les réseaux artistiques internationaux. Elles concentrent des flux d'œuvres et d'artistes et leur offrent une scène de diffusion vers des publics égaement internationaux. Dans ce sens, l'observation de la convergence d'une diversité de liens individuels vers Paris et vers Berlin que montrent les expositions d'art contemporain souligne leur rôle de vitrines mondiales mais aussi nationales (Charle, 2004). Les liens de différentes portées concernent-ils l'ensemble des pôles artistiques de manière homogène, ou ces pôles constituent-ils eux-mêmes des interfaces sélectives ?

4 Les pôles artistiques: catalyseurs d'échanges à l'interface du local et du global

Les liens que l'on voit se tisser à partir des lieux de résidence et des nationalités des artistes montrent le rôle de Paris et Berlin comme têtes de pont européennes à l'interface de réseaux artistiques internationaux, régionaux et nationaux. Analyser ces liens à l'échelle des pôles artistiques que nous avons définis et analysés précédemment (chapitres 3 et 4) ajoute une dimension à la compréhension des polarités artistiques et culturelles, traditionnellement envisagées sous l'angle de la concentration des acteurs (Currid et Connolly, 2008).

La distribution des connexions internationales, régionales et locales a été définie à partir de la distribution et de l'agrégation des liens référencés pour les expositions au sein de chaque pôle. Le tableau qui suit montre comment les profils internationaux des deux pôles les plus importants de Berlin et de Paris (Alexanderplatz et le Marais) ont été définis (tableau 5.2). L'agrégation des liens par région a été réalisée sur la base de l'analyse des liens majeurs menée au début de ce chapitre. L'ancrage des liens internationaux dans les différents pôles nous permet de tester l'hypothèse d'une spécialisation en fonction des connexions préférentielles qui s'y établissent.

L'arrimage des différents pôles artistiques aux réseaux de diffusion témoigne de leur rôle d'interfaces des réseaux artistiques internationaux dans l'espace urbain, mais aussi de leur fonction de nœuds de réseaux de diffusion artistiques intra-métropolitains.

Tableau 5.2 : Exemple d'agrégation des lieux de résidence par régions au sein des pôles

Noyau	Ville d'exposition*	Union Européenne*	Allemagne*	États-Unis*	Autres pays de résidence*
Alexanderplatz	36	16	28	8	12
Marais	41	16	21	14	8

* Part de chaque région de résidence en % du total des lieux de résidence cités par noyau

Source : Base de données de l'auteure. Détail voir chapitre 3 (tableau 3.3)

4.1 Les espaces de l'art contemporains, des espaces transnationaux ?

Les réseaux artistiques marquent les liens entre les villes de création et les deux villes de diffusion, Paris et Berlin. La diversité des arrimages des pôles aux différents réseaux de diffusion a été utilisée pour analyser la régionalisation des réseaux de diffusion et la polarisation des réseaux qu'ils peuvent contribuer à faire émerger à l'échelle intra-urbaine.

4.1.1 Les profils des pôles

La connectivité des pôles artistiques a été explorée à partir d'une analyse multivariée des cinq catégories de liens présentés dans le tableau ci-avant (tableau 5.2). Parmi les liens internationaux ont été distingués les liens avec les États-Unis, les liens internationaux européens[108] les plus fréquents, et les autres liens internationaux. Les deux dernières catégories de liens correspondent aux liens intra-métropolitains et enfin aux liens nationaux. Les résultats présentés (cartes 5.6 et 5.7) sont issus d'une classification ascendante hiérarchique des pôles à partir de la distribution des liens entre ces différentes catégories. Avec 85% de l'information résumée dans les deux cas[109] les classifications permettent de cerner les profils de chacun des pôles du point de vue des réseaux artistiques dans lesquels ils s'insèrent.

Six profils aux dominantes convergentes se dégagent par rapport à un profil moyen dans les deux villes et témoignent des associations de liens caractérisant les pôles. Le profil moyen diffère à Paris et à Berlin : un peu moins de la moitié des artistes exposés dans les pôles parisiens vit aussi dans l'agglomération parisienne (carte 5.6) alors que près des deux tiers des artistes exposés à Berlin y résident également. Cela traduit le rôle particulier de Paris et de Berlin dans leurs réseaux de diffusion, et la très nette domination des échanges intra-métropolitains dans le cas de Berlin.

Les réseaux nationaux sont en revanche davantage représentés dans les pôles parisiens puisque les liens nationaux représentent près d'un quart du total des échanges pour un peu moins d'un dixième

108 La catégorie « Pays Européen » compte, outre l'ensemble des pays membres de l'union Européenne, la Suisse et la Norvège.

109 CAH réalisée avec le logiciel SPAD qui propose une méthode de classification à partir des centres mobiles à l'instar de Tanagra, en réalisant par contre automatiquement une ACP intermédiaire. Le quotient d'inertie résumée permet d'interpréter la qualité de la classification sans rendre indispensable une ACP préalable qui alourdirait des catégories d'analyse déjà simplifiées ici.

dans les pôles berlinois. Les liens européens représentent ensuite 16,5% des liens parisiens et un peu moins de 20% des liens berlinois, ce qui souligne l'importance des réseaux de diffusion européens qu'on a eu l'occasion de montrer précédemment. On retrouve également dans des proportions égales l'importance des réseaux de diffusion américains, les liens avec les États-Unis représentant dans les deux cas un peu plus de 7% du total. Les autres liens internationaux ont été agrégés pour tenir compte du faible poids relatif des liens qui le composent. Ils représentent plus d'un dixième des liens parisiens pour à peine 3% des liens à Berlin, ce qui traduit bien la différence dans l'étendue des réseaux que nous avons soulignée. L'ampleur des écarts à ce profil montrent des pôles plus ou moins spécialisés dans un type de relation régionale privilégiée durant la période d'exposition analysée.

Le premier profil caractérise des pôles où les **liens intra-métropolitains** dominent largement les échanges, dans des proportions légèrement supérieures à Berlin, où ils représentent plus de 97% des échanges dans les pôles qui appartiennent à cette classe, pour 92% à Paris. Un second profil est défini par la surreprésentation des **liens nationaux**, où les artistes exposés dans les pôles parisiens de ce type vivent pour 86% d'entre eux en France, alors que les liens à l'échelle nationale caractérisent les pôles berlinois lorsque 60% des artistes exposés vivent en Allemagne. Un profil de pôles très marqués par l'exposition d'artistes **européens** se dégage ensuite, dans lesquels ces derniers représentent dans les deux villes plus de 90% des artistes exposés. Le profil **états-unien** correspond à Paris à des pôles où la totalité des artistes exposés vit aux États-Unis, pour 70% dans les pôles berlinois. À Berlin le profil états-unien est caractérisé par la coprésence dans les pôles d'une majorité d'artistes vivant aux États-Unis et d'artistes vivant en Allemagne. Les artistes résidant à Berlin ou dans d'autres pays y sont au contraire très sous-représentés. Le profil **international** des pôles est enfin caractérisé par plus des deux tiers des artistes exposés résidant ailleurs qu'aux États-Unis ou dans un pays européen. Les profils présentés en légende montrent qu'à Berlin, les artistes qui sont assimilés à la catégorie des liens internationaux hors Europe sont plutôt exposés avec des artistes résidant dans un pays européen, ceux-ci représentant un plus plus d'un cinquième des artistes exposés, alors qu'à Paris, ils sont plutôt exposés aux côté d'artistes américains, même si ceux-ci ne représentent là qu'un peu moins d'un dixième des artistes exposés (cartes 5.6 et 5.7). Le dernier profil est un profil **mixte** où les artistes exposés résident en majorité hors des métropoles parisienne et berlinoise. Dans le cas de Paris, ce profil de pôle est défini par la présence dans les expositions en moyenne d'un tiers d'artistes français, d'un tiers d'artistes européens et de 8% d'artistes vivant aux États-Unis. Dans le cas de Berlin, les artistes résidant en Europe représentent également un tiers des artistes exposés dans ce type de pôles. On retrouve ensuite une variété plus grande de lieux de résidence avec 11% d'artistes vivant aux États-Unis, 10% en Allemagne et 4% dans d'autres pays. La proportion d'artistes résidant dans la ville y est enfin plus importante qu'à Paris, à l'instar de ce que l'on a pu observer à l'échelle de la ville.

La répartition des différents types de pôles dans l'espace urbain témoigne de dynamiques d'échanges à différentes échelles, et d'un arrimage des pôles à des réseaux artistiques de différente portée. Les pôles centraux sont ainsi dans les deux villes caractérisés par la plus grande diversité des échanges artistiques.

4.1.2 À Paris : la palette des connexions internationales varie avec la taille des pôles

Les pôles de diffusion centraux sont à Paris le lieu de l'arrimage de réseaux artistiques multiples. Si la CAH a mis en exergue l'importance des liens intra-métropolitains et nationaux dans les pôles les plus importants, comme le Marais ou Saint-Germain, ceux-ci restent caractérisés par une diffusion artistique internationale. Lorsqu'on observe le détail des liens au sein des pôles, il apparaît en effet que ces derniers sont caractérisés par une importance équivalente des artistes nationaux et internationaux.

Les artistes français représentent ainsi une part importante des artistes exposés, à l'instar d'Alain Bublex au *Centre Pompidou.* Dans le même temps des artistes de différents pays européens sont également présentés comme Ruth-Maria Obrist ou Beate Zoderer artistes suisses exposés à la galerie *La Ferronerie*, située dans le pôle « Parmentier ». La dimension internationale des expositions qui fait des pôles artistiques des carrefours d'échanges est très bien illustrée par les artistes de l'exposition « Wall et Floor » à la galerie *Almine Rech* qui vivent aussi bien aux États-Unis qu'en France, en Allemagne ou en Belgique. Les multiples liens qui se tissent et se croisent par le biais des expositions contribuent ainsi à des échanges artistiques importants, du fait de la mobilité des œuvres, des artistes, des équipes de montage mais aussi des critiques, des publics qui viennent assister aux expositions.

Les pôles apparaissent comme des lieux d'échanges intenses qui participent à l'inscription des espaces urbains centraux dans des dynamiques d'échanges internationaux. Les échanges culturels qui se créent dans les lieux d'exposition prennent une dimension plus importante du fait de la proximité de ces lieux et de leur agglomération au sein des pôles artistiques. La dimension internationale des espaces urbains que met en exergue la proximité des connexions contribue ainsi à leur dynamique.

La réalité spatiale et culturelle qui résulte de ces croisements et de ces circulations dépasse cependant l'inter-nationalisation. Comme cela a été montré à l'échelle des parcours individuels ou de groupes sociaux particuliers, l'inscription des échanges et des mobilités internationales dans un espace-carrefour contribue en effet à l'émergence d'une culture nouvelle qui est le fruit de ces connexions et transcende les ancrages nationaux auxquels elle se rattache pour revêtir une dimension autre, trans-nationale (Appadurai, 1995; Cattan, 2012; Hannerz, 1996; Ritzer et Atalay, 2010; Tarrius, 1993, 2000). La dimension transnationale des circulations artistiques est souvent montrée à l'échelle réduite d'un individu, d'un groupe d'artistes ou d'écrivains ou d'un lieu d'exposition (Despres, 2011; Laurent, 2011). Elle peut ici être mise en exergue à l'échelle des pôles, à travers l'intersection des réseaux de différentes portée qui caractérisent la plupart des pôles parisiens.

Le moins grand nombre d'exposition des pôles isolés fait ressortir des connexions privilégiées : quelques pôles sont marqués par des liens spécifiquement européens comme dans le 17e arrondissement, à l'*Artothèque* de Saint-Cloud, à la *Cité internationale de l'architecture* ou à la *Maison Populaire* de Montreuil. D'autre petits pôles principalement situés dans l'Ouest parisien exposent principalement des artistes internationaux ou vivant aux États-Unis. Deux galeries, *Camera Obscura* dans le 14e arrondissement et *Natalie Parienté* dans le 16e arrondissement exposent ainsi

uniquement des artistes américains en janvier 2010. D'autres lieux montrent par leurs expositions des liens internationaux privilégiés, à l'instar du *Musée d'Art Africain Dapper*. Ces pôles internationaux isolés contribuent, par leur dissémination dans l'espace urbain, notamment à l'Ouest, à la diffusion des nœuds des connexions culturelles internationales dans l'espace urbain et à une transnationalisation certes moins intense mais qui se développe à partir des lieux artistiques et dans le temps long de la succession des expositions.

4.1.3 À Berlin : des réseaux internationaux ancrés dans les pôles centraux

La diversité des connexions internationales caractérise également les pôles berlinois les plus importants. Par rapport à Paris, on observe que les pôles les plus importants sont tous d'abord caractérisés par un arrimage fort aux réseaux internationaux. Comme dans le cas parisien, on retrouve les pôles de diffusion marchands les plus importants de Mitte, du Nord de Kreuzberg, de Bülowstrasse et de Charlottenburg, mais aussi le pôle de diffusion mixte de Schlesisches Tor et les pôles de création de Prenzlauer Berg et du Nord de Wedding.

L'exposition « For the use of Those we » au *KW*, à Mitte, illustre la dimension internationale des expositions qui ont lieu dans ces pôles : les artistes qui y sont exposés vivent aux États-Unis, en Bulgarie et en Autriche. La dimension inter- et transnationale des pôles les plus importants ressort ainsi davantage dans le cas de Berlin. Les centralités artistiques que l'on a définies au centre de l'agglomération, à L'Ouest et au Nord de celle-ci témoignent en effet toutes de l'internationalisation forte des réseaux qui contribue à la définition d'espaces artistiques transnationaux. L'exposition présentée à la *Neue berliner Kunstverein* illustre par ailleurs la proportion plus importante, même si elle reste en deçà de ce que l'on observe ailleurs à Berlin, des artistes qui vivent à Berlin dans les expositions des pôles les plus internationaux (43% en moyenne dans les pôles appartenant à cette catégorie, pour 62% en moyenne dans l'ensemble des pôles) (carte 5.7). Trois artistes parmi les huit exposés lors de l'exposition « Die Welt als Bühne » vivent ainsi à Berlin. Les autres résident à Hambourg, Copenhague, New-York et Londres.

Quelques pôles entretiennent par le biais des expositions des liens spécifiquement européens. Le plus important d'entre eux est le pôle de Kreuzberg / Landwehr Kanal où les galeries *J. Wentrup*, *Circus* et *Arraria Beer* présentent en janvier 2010 des artistes résidant à Londres, Paris et Berlin. Au *Kulturpalast* à Wedding, seuls des artistes autrichiens sont exposés dans l'exposition « Quick et dirty / ich denke schneller ». L'artiste belge Luk Berghe est quant à lui exposé à la galerie *18min* à Schöneberg.

Un nombre plus limité de pôles témoigne enfin de connexions internationales privilégiées avec les États-Unis ou d'autres pays non-européens. Quelques lieux comme la galerie *Tamen* ou le *Japanisch-deutsches Zentrum* sont particulièrement insérés dans des réseaux internationaux, l'une avec le Moyen-Orient, l'autre avec le Japon, du fait de leur fonction de vitrine d'une production artistique régionale. Ces connexions privilégiées ne sont pas le fait uniquement de lieux isolés, mais aussi du pôle important de la Potsdamer Platz. Les expositions du *Martin Gropius Bau* et de la fondation *Daimler Contemporary* regroupent ainsi un nombre important d'artistes internationaux et notamment d'artistes moyen-orientaux et asiatiques qui expliquent la dimension internationale

particulièrement marquée de ce pôle en janvier 2010. Les artistes résidant aux États-Unis, surreprésentés dans les expositions qui ont lieux dans les pôles de Moabit et Heidestrasse, expliquent enfin que les liens avec les États-Unis acquièrent une visibilité particulière dans ces deux pôles.

Comme dans le cas parisien les modalités d'arrimage des différents pôles artistiques aux réseaux internationaux montrent tantôt des liens privilégiés, tantôt des connexions variées, qui contribuent à l'échelle intra-urbaine au développement de dynamiques transnationales des espaces où se croisent les multiples personnes et objets mobiles dans les expositions d'art contemporain. Les pôles les plus importants se révèlent aussi les carrefours des réseaux les plus diversifiés et mettent en évidence dans les deux villes des centralités artistiques que l'on peut qualifier à la fois d'inter- et de transnationales.

Cet ancrage aux réseaux internationaux contribue au final à la spécialisation des centralités artistiques. Les échanges internationaux qui se tissent au travers des expositions renforcent la diversité des échanges – touristiques, professionnels, universitaires etc. – qui convergent vers le centre de l'agglomération parisienne, alors que les pôles plus disséminés contribuent à des échanges internationaux plus sélectifs qui se jouent dans l'Ouest parisien. À Berlin, on remarque la forte internationalisation des centralités de diffusion les plus importantes, de Mitte, vers le Nord, et dans un couloir Est-Ouest entre Charlottenburg et Kreuzberg-Nord. Les réseaux de diffusion qui caractérisent le profil des autres pôles parisiens et berlinois témoignent d'une fonction de relais de la production artistique locale ou nationale.

4.2 Des pôles urbains relais de la production artistique locale

De nombreux pôles artistiques sont marqués par la diffusion d'artistes résidant avant tout dans les métropoles parisiennes et berlinoises. Le rôle d'interface entre création et diffusion que jouent les pôles artistiques est particulièrement mis en valeur dans presque tous les pôles les plus importants parisiens, et à Berlin, dans les pôles centraux également et en particulier dans certains espaces urbains marqués par la création.

4.2.1 À Berlin : des pôles relais de la création berlinoise

Les liens intra-métropolitains marquent fortement l'orientation des pôles berlinois, mais plus fortement encore les pôles péricentraux. Ces liens étroits entre lieux d'exposition et artistes résidant à Berlin concernent tous les pôles artistiques comme le montre une proportion importante d'artistes berlinois exposés, même dans les pôles internationaux (43% en moyenne) (carte 5.7). Ils représentent presque la totalité des liens dans certains pôles dont la répartition invite à insister sur le rôle de relais intégrateur de la production berlinoise aux réseaux de diffusion artistique.

De nombreux lieux d'exposition situés à proximité des pôles de diffusion les plus importants exposent exclusivement des artistes qui vivent à Berlin. C'est le cas des galeries et des lieux artistiques appartenant au tiers secteur du pôle de Senefelderplatz (carte 5.7). 11 artistes parmi les 15 exposés à *General Public*, *Meinblau*, et dans les galeries *Schalter*, *Akira Ikeda*, *Hunchentoot*, *Maud Piquion* et

PSM Sabine Schmidt, résident ainsi à Berlin. Les échanges intra-métropolitains dominent largement dans le parcours des œuvres et des artistes du lieu de création au lieu d'exposition. Les galeries de Strausbergerplatz exposent quant à elles exclusivement des artistes vivant à Berlin en janvier 2010, de même que la galerie *Festl et Maas* à Charlottenburg. La *Neue National Galerie* et le *Bundestag* exposent également à ce moment là uniquement des artistes résidant à Berlin et montrent que de grandes institutions participent également à d'intenses échanges artistiques intra-métropolitains.

Les pôles où coexistent diffusion et création artistique s'inscrivent très majoritairement dans des réseaux de diffusion intra-métropolitains. C'est le cas bien sûr des ateliers où les artistes présentent également leur travail comme dans l'*Ateliershaus Sigmaringer I* ou *Kulturplus E.V.* À Charlottenburg, mais aussi du *Kunstzentrum* de Tegel ou *Kunstetage* à Köpenick. Les artistes, qui travaillent sur place résident également à Berlin, ce qui explique, dans le cas des lieux de création le très fort ancrage métropolitain. Les pôles qui font partie de ce que l'on a défini comme des centralités de création, au Nord de Mitte, à Wedding et Prenzlauer Berg, et au Sud, De Kreuzberg à Neukölln-Nord (chapitre 4), témoignent également d'une inscription forte dans les réseaux de diffusion intra-métropolitains. La galerie *Guido W. Baudach* à Wedding expose par exemple l'artiste berlinois T. Zipp. Les quatre cinquièmes des artistes exposés dans le pôle d'Oranienstrasse, que cela soit à la *Künstlerhaus Bethanien*, à la *NGBK*, à la fondation *Starke* ou dans la galerie *Sakamoto* vivent ainsi à Berlin.

Les lieux de diffusion, galeries, « Projekträume » ou centres artistiques de quartier ont dans les centralités de création une fonction primordiale de relais local de la production artistique. Le rôle de la proximité géographique dans la constitution de réseaux artistiques et culturels est fréquemment mis en exergue. Il est souvent étudié à l'aune des processus de formation des clusters culturels (Calenge, 2006; Scott et Leriche, 2005) mais il a aussi été souligné dans les processus de formation de courants artistiques contemporains tels que l'Arte Povera, qui regroupe des artistes du Piémont italien (Argyriadis, 2009). Dans le cas de l'art contemporain, ce rôle ne se dément pas ainsi que le montre non seulement la concentration des infrastructures, mais aussi des échanges. On reviendra, à l'occasion de la présentation de l'enquête qualitative réalisée dans deux espaces de création, sur le rôle joué par la proximité dans le parcours professionnel des artistes et leur ancrage local (chapitres 7 et 8).

L'importance des échanges intra-métropolitains et le rôle de relais de la production artistique berlinoise qu'elle sous-tend ne gomme pas pour autant la dimension internationale qui peut exister au sein de ces pôles. Parmi les 15 artistes exposés autour de Senefelderplatz, 5 sont allemands, 4 sont américains, 2 français, 1 néerlandais, 1 chinois et le dernier, japonais. De même, parmi les 55 artistes exposés dans les lieux du pôle d'Oranienplatz, 30 sont allemands, et on compte ensuite 21 nationalités différentes[110]. Comme nous l'avons montré à l'échelle macro-géographique, il existe une dimension internationale de la population d'artistes résidant à Berlin dont la nationalité est un indicateur. On voit par ce biais l'attractivité de la ville en tant que lieu de création pour des artistes venus d'autres pays. La nationalité des artistes donne une indication du potentiel inter- et transnational des pôles et complète les informations relatives aux réseaux de diffusion artistique. Elle

110 Anglaise (2), américaine(2), néerlandaise (2), suisse(2),belge (2), danoise (2), japonaise, italienne, portugaise, turque, tchèque, macédonienne, indonésienne, grecque, finlandaise, norvégienne, canadienne, coréenne, argentine, australienne et irlandaise

permet d'évoquer la dimension internationale qui peut exister dans les pôles où les réseaux de diffusion se révèlent avant tout métropolitains. L'analyse cartographique de cette information à l'échelle intra-urbaine ne se révèle toutefois que peu heuristique pour comprendre les réseaux dont ces pôles font partie, la nationalité des artistes ne représentant pas à proprement parler un indicateur de la mise en réseau des lieux à cette échelle.

L'inscription des réseaux artistiques dans l'espace urbain berlinois montre l'importance des échanges intra-métropolitains. Certains pôles exposent presque exclusivement des artistes vivant à Berlin, ce qui témoigne du rôle de relais des pôles artistiques dans la diffusion de la création berlinoise, qui trouve, notamment à proximité des centralités de création, des potentiels de diffusion dans les lieux d'exposition de la ville. L'ancrage des réseaux de diffusion montrent finalement en négatif l'importance de la création artistique à Berlin, où l'enjeu réside ensuite dans la possibilité de présentation du travail des artistes. Le rayonnement international de Berlin en tant que métropole culturelle apparaît ainsi nettement à travers la présence d'artistes internationaux résidant et exposant dans la ville, et les échanges intra-métropolitains montrent l'articulation des dimensions locales et internationales dans la dynamique endogène du système artistique berlinois.

4.2.2 À Paris : Des pôles relais de la création française

Les artistes exposés dans les pôles parisiens résident aussi majoritairement dans la métropole parisienne. Les liens intra-métropolitains mettent en lumière l'importance des réseaux de proximité et invitent par là à souligner le rôle de Paris non seulement comme métropole de diffusion, mais aussi comme métropole de création artistique. Alors qu'à Berlin les liens intra-métropolitains dominent très largement ces réseaux de proximité, la particularité des pôles parisiens réside dans leur rôle de relais non seulement de la création parisienne, mais française en général.

Les liens intra-métropolitains sont importants dans le cas parisien, mais ils sont en effet, plus fréquemment qu'à Berlin, associés à des liens nationaux. Les pôles où les liens intra-métropolitains prédominent caractérisent d'abord le pôle marchand parisien le plus important, le Marais. On a vu que la création internationale y était aussi représentée, mais il importe d'insister sur l'importance des artistes parisiens qui y sont exposés. Cela illustre parfaitement la notion de gravitation artistique parisienne mise en évidence par P.M. Menger (Menger, 1993) et en montre la traduction dans l'organisation des réseaux artistiques, fortement infléchis par les échanges intra-métropolitains. Les pôles marqués par cette caractéristique sont ensuite, comme à Berlin, situés dans des espaces marqués par la création artistique à l'instar des pôles de Montreuil et de Nogent sur Marne (carte 5.6). Les artistes exposés dans le pôle montreuillois en janvier 2010 résident à Montreuil, Saint-Maur des Fossés et Paris. Les liens entre lieu de création et lieu de diffusion s'inscrivent bien dans ce cas dans des réseaux de proximité. Ils jouent un rôle de relais de la production artistique parisienne importante en offrant un accès à la diffusion orientée dans certains cas vers la visibilité de la production locale. C'est le cas par exemple à la Mairie de Montreuil, où sont exposés tout au long de l'année des artistes vivant à Montreuil.

De nombreux lieux plus isolés témoignent également d'une inscription forte dans les réseaux intra-métropolitains. Des galeries comme la galerie *Kiron* dans le 11e arrondissement ou la galerie *P.*

Frèches dans le 18e arrondissement, la *Maison Rouge*, la *Maison des arts* de Malakoff ou encore le centre d'art *le 148* à Alfortville exposent ainsi principalement des artistes parisiens (carte 5.6). Comme dans le cas de Berlin, la proximité géographique apparaît comme une ressource, qui peut être mobilisée différemment par les acteurs, artistes, galeristes, etc. L'ancrage des liens intra-métropolitains au sein des pôles montre que des échanges se tissent à l'échelle de la métropole parisienne, qui offrent aux artistes vivant à Paris des possibilités d'accéder à la diffusion de leurs œuvres dans une ville par ailleurs très bien arrimée aux réseaux internationaux.

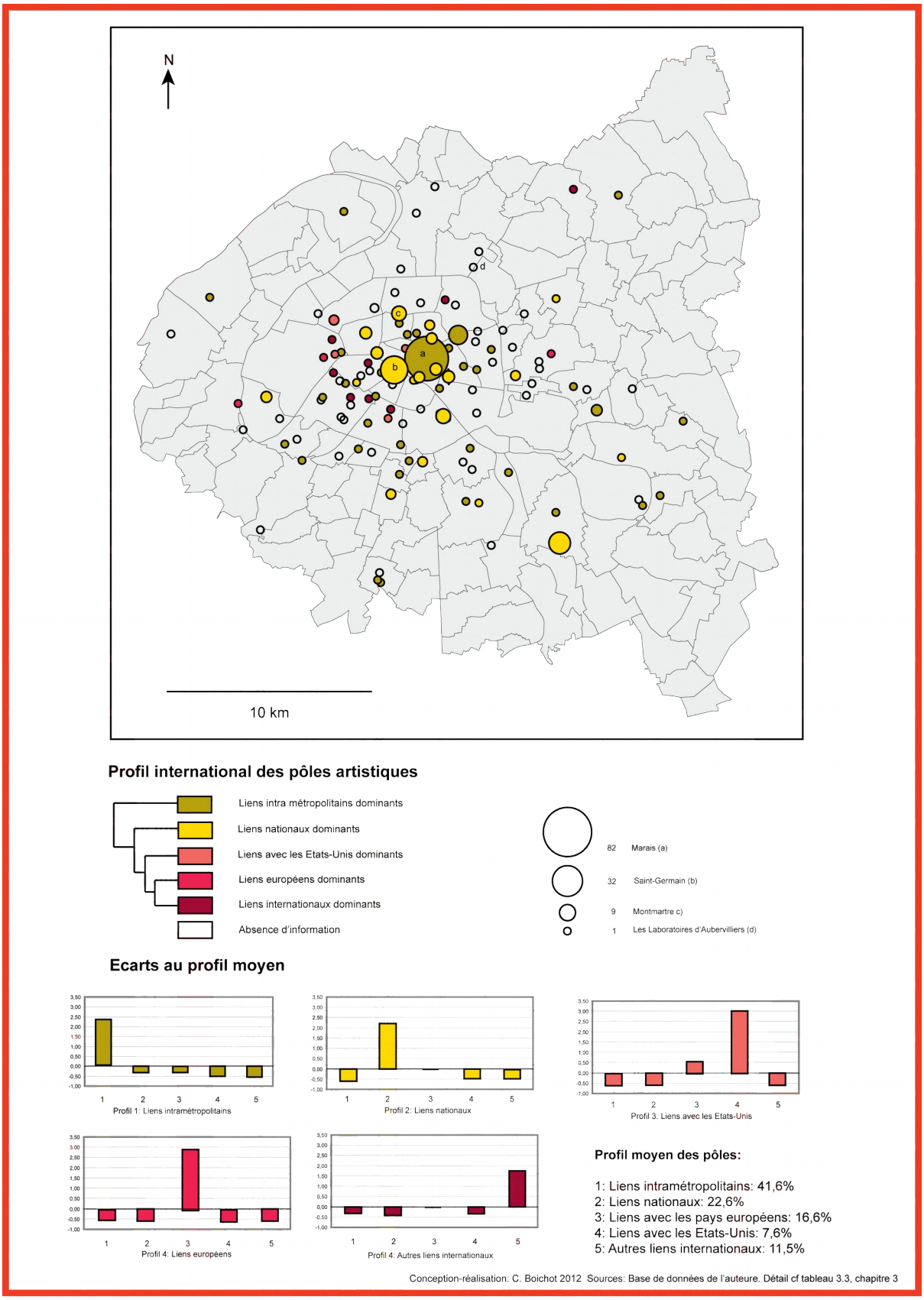
Le rôle particulier de Paris comme interface des réseaux locaux, nationaux et internationaux apparaît très nettement dans le profil de nombreux pôles importants marqués par la surreprésentation d'artistes français qui ne vivent pas à Paris. Aux échanges intra-métropolitains s'ajoutent les connexions nationales vers d'autres villes françaises comme Toulouse Marseille, Lille, Strasbourg ou Cholet qu'on a évoquées précédemment. Paris se révèle ainsi une vitrine de première importance pour les artistes français, très présents dans les pôles majeurs de Paris *intramuros* tels que Saint Germain des Prés, Hôtel de Ville, Bastille, Cardinet, Montmartre, Magenta et la Villette ; et de petite couronne comme Créteil, Boulogne, Le Kremlin-Bicêtre-Gentilly, Cachan et Montreuil (carte 5.6). Les artistes exposés dans le pôle artistique de Montmartre résident par exemple majoritairement en France, à Paris pour un peu plus de la moitié d'entre eux, mais aussi à Artemare, dans le Jura, Saint-Brieuc, Strasbourg ou Toulouse. Peu de lieux isolés sont en revanche caractérisés par ce profil national. *La Galerie* à Noisy le Sec appartient à cette catégorie et présente par exemple l'artiste marseillaise Bettina Samson. La centralité culturelle de Paris s'affiche ainsi non seulement à travers la concentration des actifs du secteur culturel, des institutions, de nombreux événements, mais aussi par le rôle des lieux de diffusion parisiens dans la présentation des œuvres des artistes français. Les canaux de diffusion de la création française contemporaine sont en effet très nombreux à passer par Paris malgré les efforts de décentralisation dont témoignent les politiques culturelles mises en place surtout depuis les années 1990 dans le domaine de l'art contemporain (De Vrièse et al., 2011; Gilabert, 2004) .

L'inscription métropolitaine des réseaux artistiques montre, à travers l'ancrage des réseaux internationaux dans les pôles urbains une internationalisation forte des espaces de l'art contemporain. Cela se traduit par l'émergence d'espaces culturels transnationaux, où les codes de l'exposition, les valeurs esthétiques etc.. se mêlent, se transmettent et évoluent. L'importance des échanges intra-métropolitains, dont un grand nombre de pôles se font les relais à Paris et à Berlin nous a ensuite permis de souligner que les réseaux de diffusion artistiques fonctionnent surtout grâce à la proximité des acteurs à l'échelle métropolitaine, témoignant des dynamiques endogènes du fonctionnement des systèmes artistiques parisiens et berlinois.

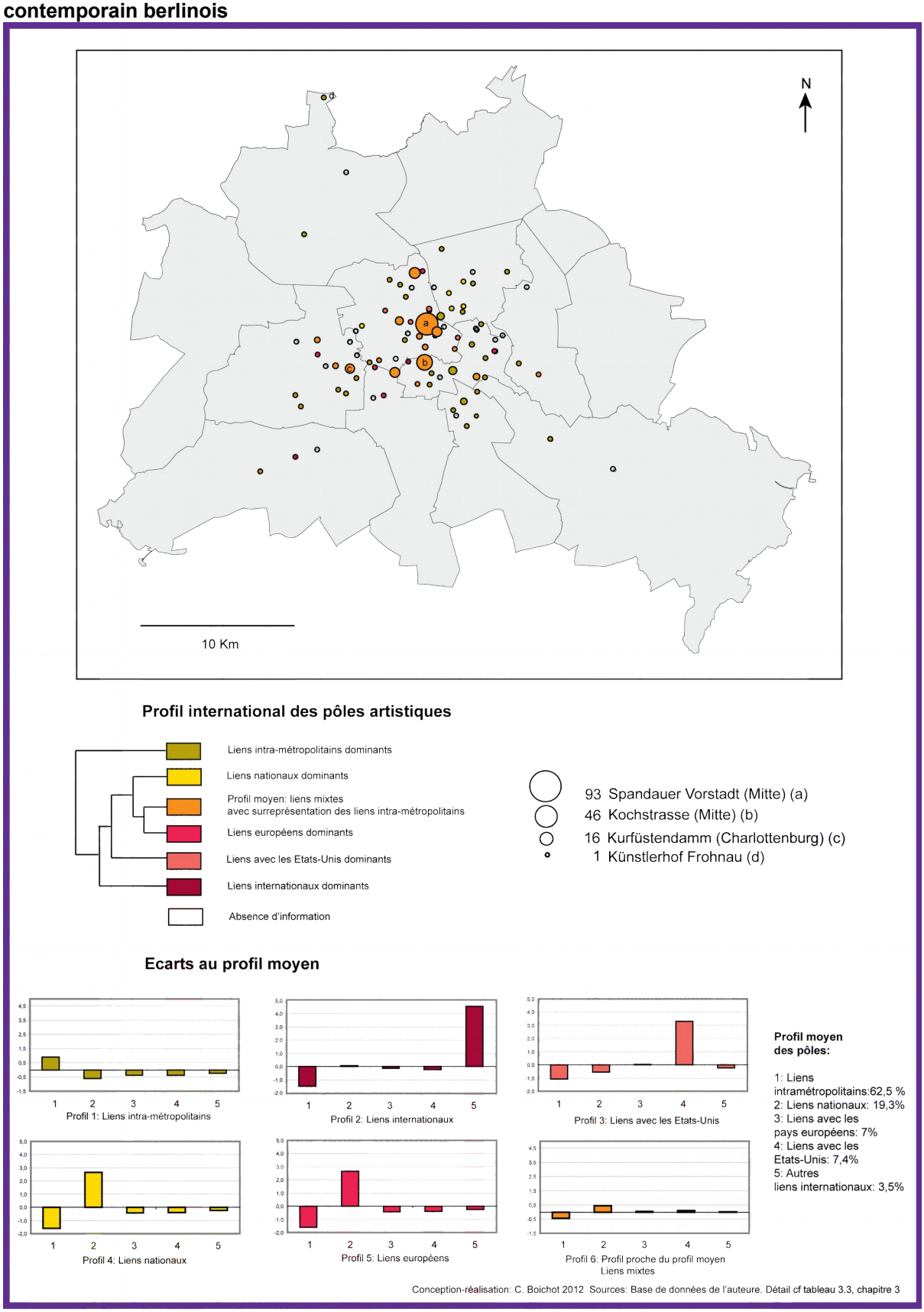
La portée des différentes connexions artistiques qui s'établissent par le biais des expositions, leur inscription dans l'espace urbain contribuent à la singularité de l'organisation des systèmes urbains de l'art contemporain à Paris et à Berlin. Le réseaux de diffusion berlinois s'appuient ainsi davantage sur des échanges qui se nouent dans la ville, où les pôles artistiques jouent le rôle de relais de la création berlinoise, alors que l'importance des artistes français dans les expositions parisiennes montre que les pôles parisiens jouent également ce rôle de relais, mais à l'échelle du pays tout entier. Toutes

deux restent des catalyseurs d'échanges importants, qui contribuent à configurer et à reconfigurer des systèmes de l'art contemporain à Paris et à Berlin.

Carte 5.6 : Les liens entre ville de création et ville de diffusion dans les pôles d'art contemporain parisiens



Carte 5.7 :Les liens entre ville de création et ville de diffusion dans les pôles d'art contemporain berlinois



Conclusion

Ce chapitre nous a permis de mettre en évidence, à différentes échelles, les réseaux artistiques dans lesquels s'inscrivent Paris et Berlin. Les niveaux de lecture successifs, des réseaux internationaux considérés à l'échelle globale, à l'inscription intra-métropolitaine des connexions artistiques, apportent chacun des éléments de compréhension de l'organisation et du fonctionnement des réseaux artistiques parisiens et berlinois.

Les pays de résidence des artistes constituent un indicateur du degré d'internationalisation de l'art contemporain présenté à Paris et à Berlin. La part importante des artistes vivant en Europe et aux États-Unis dans les expositions parisiennes et berlinoises montre des réseaux d'échanges où les connexions s'établissent de manière privilégiée avec des pays et des régions qui ont acquis historiquement des positions dominantes dans les réseaux artistiques. La visibilité de certains pays comme la Chine ou l'Afrique du Sud met par ailleurs en évidence une globalisation de la production artistique perceptible dans les foyers de diffusion européens que sont Paris et Berlin. Si, au final, les deux villes apparaissent à cette échelle comme des villes artistiques internationales, on reste toutefois loin d'une globalisation complète des scènes artistiques mises en lumière ici, les canaux de circulations historiques comme la position géographique jouant dans les facteurs d'inertie qui renforcent le poids de certains foyers de création.

À l'échelle des lieux de résidence, c'est une autre distinction qui se fait jour, celle d'une préférence des artistes pour les métropoles. Les hiérarchies urbaines sont dans leurs grands traits perceptibles à travers la répartition des villes de résidence des artistes. Les liens avec des villes globales telles que Londres ou New-York, qui apparaissent aussi comme des foyers de création majeurs, témoignent de l'insertion de Paris et de Berlin dans les réseaux artistiques marchands globaux. L'importance des métropoles européennes et des métropoles régionales françaises et allemandes montre par ailleurs le rôle de la proximité géographique et culturelle dans la structuration des réseaux de diffusion artistique. La visibilité de certains lieux de création plus petits ou très éloignés des centres de diffusion montre enfin la particularité de réseaux qui peuvent mettre en lien des lieux de tailles différentes indépendamment de jeux d'échelles souvent observés dans les activités les plus fortement concentrées.

L'organisation particulière des réseaux artistiques dont Paris et Berlin sont les pivots se lit enfin à l'échelle intra-urbaine, dans l'arrimage des pôles aux réseaux artistiques. Les pôles les plus importants sont aussi les lieux de croisements et de circulations internationaux, nationaux et intramétropolitains intenses. Ils contribuent en cela à l'émergence d'espaces urbains transnationaux par les hybridations culturelles nombreuses qui s'y façonnent. L'importance des liens intra-métropolitains souligne que les pôles artistiques jouent un rôle primordial de relais de la production artistique locale et nationale. Paris apparaît ainsi, à l'aune de connexions nationales plus importantes, comme un relais majeur de la création française, quand la spécificité de Berlin réside dans une dynamique endogène où les pôles sont aussi les moyeux de la diffusion d'une production artistique berlinoise.

L'arrimage de Paris et de Berlin à des réseaux artistiques de différente portée, leur rôle d'interfaces

dans les échanges artistiques contribuent à la singularité et à la puissance des deux villes comme métropoles artistiques internationales. Ces liens sont tissés au travers des pratiques individuelles, comme le suggèrent les nombreuses connexions que l'on a observées à cette échelle. Les modalités de l'articulation des lieux par les artistes font l'objet de la partie suivante.

Conclusion de la partie 2

Cette seconde partie a proposé, à partir d'une base de données originale des lieux et des expositions de l'art contemporain, une géographie des espaces urbains de l'art a Paris et à Berlin. La distribution métropolitaine des lieux de l'art a montré une organisation polarisée des espaces de l'art contemporain à Paris comme à Berlin, qui permet de définir des centralités artistiques. Les données recueillies ont ensuite permis de qualifier l'insertion de Paris et de Berlin dans des réseaux artistiques internationaux et de montrer leur rôle d'interface dans laquelle s'articulent les réseaux de la diffusion et de la création artistique de différentes portées, métropolitaine, nationale et internationale.

Le croisement de plusieurs indicateurs renseignés dans la base de données, relatifs à la localisation des lieux d'exposition de l'art contemporain, à la diversité des acteurs, des événements et des liens qui se tissent à travers les expositions, a permis de qualifier les espaces de l'art contemporain à Paris comme à Berlin. L'analyse de la répartition des lieux de l'art contemporain a tout d'abord permis de rendre compte de ces logiques de concentration à travers la définition de noyaux, qui constituent une échelle d'analyse reflétant les concentrations des lieux de l'art et qui permet la comparaison indépendamment des découpages territoriaux existants.

La concentration des lieux et des acteurs ainsi révélée obéit à deux logiques principales: la première, fréquemment mise en avant, est celle des avantages de localisation que représente la concentration pour les acteurs de la production culturelle, notamment dans les métropoles. Dans le cas des acteurs de l'art contemporain, la proximité permet à la fois de bénéficier de la fréquentation d'un public commun à une ensemble de lieux, d'échanger des informations relatives à la découverte d'un artiste, aux cotes sur le marché de l'art etc., ou encore de créer des synergies entre production et diffusion artistique. La seconde est celle de l'interdépendance des acteurs qui, dans le cas de l'art contemporain, donne lieu une structure multipolaire marquée par la spécialisation fonctionnelle. L'analyse des profils fonctionnels des pôles artistiques parisiens et berlinois montre en effet que ceux-ci sont marqués par des portefeuilles d'activités spécifiques. Dans les deux villes diffusion et création artistique se distinguent ainsi nettement comme des spécialisations dans l'ensemble des activités artistiques des pôles, laissant voir des facteurs explicatifs de leurs localisations dans l'espace urbain différents. La diffusion de l'art contemporain requiert une clientèle spécialisée et aisée participant davantage de centralités commerciales métropolitaines spécialisées ; alors que la création artistique dépend davantage d'un accès à un espace de production suffisant, en général plus abordable dans les quartiers péricentraux anciens des métropoles. Ce qui pourrait apparaître comme une opposition structurante des espaces comme des acteurs de l'art contemporain relève plutôt d'un jeu de complémentarités entre des espaces spécialisés définis et structurés par des interdépendances entre les pôles métropolitains.

Les dynamiques qui sous-tendent l'implantation des pôles de l'art contemporain témoignent ensuite de l'importance des contextes urbains et de l'histoire particulière des villes. L'implantation des pôles artistiques participe des dynamiques multiséculaires de fabrication centralités culturelles. Celle-ci

n'est pas indépendante des structures urbaines forgées sur le temps long de l'histoire des deux villes. Mais les dynamiques de l'implantation des pôles d'art contemporain dans l'espace urbain provoque aussi, à travers une histoire récente, l'apparition de nouvelles polarités. L'émergence de centralités urbaines spécialisées en marge des centres historiques et des centralités culturelles les plus établies témoigne de la vitalité du secteur de l'art contemporain, contrecarre les processus de patrimonialisation des cœurs historiques des métropoles occidentales et révèle un espace urbain plus malléable qu'on ne l'imagine parfois.

L'analyse des spécialisations et des dynamiques des pôles de l'art contemporain nous amène à lire l'organisation des systèmes urbains de l'art contemporains au prisme de la centralité. On peut en effet, au gré des continuums fonctionnels et historiques définir des centralités artistiques, où les dynamiques urbaines rencontrent celles du développement des activités artistiques. Celles-ci contribuent, pour les centralités de diffusion, au renforcement de centralités urbaines culturelles ou commerciales déjà bien établies. Elles apparaissent au contraire dans le cas des centralités de création comme des facteurs et des témoins de l'émergence de nouvelles centralités urbaines. L'analyse réalisée à l'échelle métropolitaine rejoint ainsi dans une certaine mesure le constat d'une arrivée précoce des activités artistiques dans les quartiers en mutation comme à Belleville et aux marges Nord Est de Paris *intra-muros* ou au Nord de Mitte et à la limite de Kreuzberg et de Neukölln à Berlin. La coprésence de lieux de diffusion récents et de lieux de création dans certains quartiers des métropoles participe de leur attractivité nouvelle pour les citadins qui dépasse leur seul attrait résidentiel. La centralité artistique apparaît ainsi comme un prisme d'analyse qui permet de mettre en évidence des facteurs économiques, sociaux et symboliques des centralités métropolitaines. Elle reste un outil dialectique où dynamiques des espaces artistiques et dynamiques des espaces urbains se répondent, se croisent, s'interpénètrent, sans que l'on puisse conclure à des causalités simplistes dans aucun des types proposés de centralités artistiques métropolitaines.

Cette partie a enfin permis de prendre en considération un dernier aspect des dynamiques des espaces de l'art contemporain à travers leur inscription dans des réseaux artistiques à différentes échelles. Les échanges artistiques que l'on a observés au prisme des expositions d'art contemporain organisées à Paris et à Berlin contribuent bien à souligner la dimension globale de l'organisation géographique des réseaux artistiques. L'internationalisation de l'art contemporain se traduit cependant différemment dans les deux villes : à Paris, elle tient surtout des réseaux de diffusion, alors qu'une proportion plus grande d'artistes internationaux résident à Berlin, participant de l'internationalisation de la création. Les artistes exposés dans les deux villes y résident par ailleurs très majoritairement ce qui souligne l'importance des circulations artistiques à l'échelle métropolitaine pour comprendre l'organisation de l'art contemporain. Les connexions intra-métropolitaines dominent en effet très largement. Elles témoignent de l'interdépendance entre création et diffusion dans l'affirmation de la puissance artistique d'une métropole.

L'organisation des espaces urbains de l'art à Paris et à Berlin montre au final, malgré des différences qui tiennent à des histoires et à des contextes urbains particuliers, l'importance de structures métropolitaines multipolaires dans lesquelles prend place une majorité des échanges artistiques. La capacité polarisante des métropoles apparaît ainsi, dans le domaine de l'art contemporain autant

dans la concentration des activités artistiques que dans celle d'échanges locaux, nationaux et internationaux. Paris et Berlin apparaissent comme des pivots de l'art contemporain, où s'effectue la mise en contact des différents acteurs : médiateurs, publics et bien sûr, artistes. C'est à eux plus précisément que s'intéresse la troisième partie de la thèse, qui interroge les spatialités urbaines de la création dans deux entités qui appartiennent aux centralités de création que l'on a définies, à Montreuil dans le cas de Paris et à Neukölln dans le cas de Berlin.

Partie 3: La territorialisation de la création au prisme des pratiques spatiales des artistes

Introduction de la partie 3

Cette troisième partie propose une investigation des contextes urbains locaux de production des espaces artistiques. La distinction entre des types différents d'espaces artistiques, caractérisés par des fonctions, des temporalités singulières structure l'organisation des espaces de l'art à l'échelle métropolitaine et plus globale. Cette étape de notre réflexion invite à interroger les processus qui contribuent aux spécialisation artistiques que l'on observe à Paris comme à Berlin. L'une des interrogations fondatrices de ce travail concerne les modalités de définition d'espaces de création dans la ville. Nous nous appuyons sur le jalons posés dans la seconde partie pour considérer deux espaces marqués par la création artistique et interroger les interactions qui définissent non seulement l'ancrage local, à un moment donné, d'activités de création, mais aussi la position relative de ces espaces.

Montreuil et Neukölln font partie des espaces de création à la marge de centralités artistiques plus affirmées. Cette position particulière et la présence de lieux hybrides entre lieux de création et lieux de diffusion, invitent à interroger les dynamiques qui caractérisent ces espaces. Comment ceux-ci peuvent-ils être définis ? Comment la création artistique s'inscrit-elle dans les contextes urbains locaux? Dans quelle mesure donne-t-elle lieu à des territorialités qui lui sont propres?

L'investigation à partir des pratiques individuelles des artistes repose sur l'hypothèse que ces derniers constituent les acteurs centraux de la définition des qualités d'un espace artistique de création. Tautologie ? Si l'on y regarde d'un peu plus près, on s'aperçoit rapidement que les pratiques des artistes sont souvent prises en compte comme témoin de la revalorisation symbolique d'un quartier mais plus rarement interrogées du point de vue de leur portée distinctive dans la production d'espaces artistiques (Gravereau, 2008; Ley, 2003; Vivant, 2006). Le raisonnement poursuivi dans cette troisième partie part des pratiques spatiales des artistes pour montrer les modalités de leur ancrage local et pour comprendre comment les différents lieux de la pratique artistique s'articulent. Il est présenté dans une progression où l'on se focalise d'abord sur l'inscription de ces pratiques à l'échelle locale pour ensuite analyser les réseaux artistiques dans lesquels s'insèrent les espaces de création.

Le chapitre 6 présente les deux terrains d'enquête et l'intérêt de leur comparaison, qui réside à la fois dans une population importante d'artistes installés à Montreuil et à Neukölln et dans la proximité de deux espaces périurbains et deux contextes propices aux transformations urbaines auxquelles les artistes sont étroitement liés.

Le chapitre 7 met en évidence l'inscription locale de la création artistique à travers les lieux structurants de cette dernière, l'atelier, mais aussi les lieux de sociabilité ou les lieux d'exposition qui relaient la production locale. Les pratiques des artistes montrent des territorialités qui associent ces lieux dans des espaces locaux de création. On verra que ces territorialités sont nécessaires, mais pas suffisantes pour qu'émerge une identité territoriale fondée sur la création.

Le déploiement des pratiques spatiales des artistes interrogés permet enfin de replacer des espaces de création dans l'ensemble plus vaste des espaces de la pratique artistique. On montre ainsi dans le chapitre 8 que si l'échelon local apparaît très important dans la spatialisation de la création artistique, il est articulé étroitement à une grande variété d'espaces pratiqués, dans les métropoles ou en-dehors de celles-ci, ce qui nous invite à dépasser une vision souvent centrée sur un ou plusieurs espaces spécialisés dans la ville pour analyser des spatialités individuelles qui débordent et articulent entre eux les espaces et les réseaux de l'art

Chapitre 6 Les pratiques spatiales des artistes : terrains et méthodes d'enquêtes

« L'art passe le périph'[111] » titre le Point en août 2003 à propos de l'importance de la présence artistique à Montreuil, où selon le journaliste, vivent plus de 1000 plasticiens. Pas de chiffre dans le TIP, magazine urbain berlinois, mais une comparaison entre le Nord-Neukölln et Lower East Side, pour illustrer l'ébullition artistique qui règne dans ce « terrain de jeu de l'avant-garde[112] » pour reprendre le titre de la couverture du magazine. Ces deux titres de presse montrent l'image de Montreuil et Neukölln comme espaces de création artistique. Ils font partie des centralités de création que l'on a définies précédemment, mais comment ces espaces se structurent-ils ? Quels sont les facteurs propices à l'émergence d'une dynamique artistique dans un espace urbain en particulier ? Comment les artistes pratiquent-ils et produisent-ils ces espaces urbains de création ?

Autant d'interrogations auxquelles on cherche à répondre en explorant deux terrains marqués par la création, identifiés comme espaces artistiques, Montreuil dans la petite couronne parisienne et Neukölln, arrondissement du Sud de Berlin. L'objectif de la mise en perspective de ces deux terrains d'étude est de comprendre l'organisation des espaces de création à l'échelle micro-géographique, mais aussi les interactions entre les pratiques habitantes des artistes et les dynamiques urbaines des espaces où ils vivent. Dans ce but, nous présentons ici tout d'abord les deux terrains d'étude, deux espaces périurbains et deux contextes propices aux transformations urbaines auxquelles les artistes sont étroitement liés. Ce chapitre présente ensuite les méthodes d'enquête mobilisées pour comprendre l'organisation des espaces de création. Notre démarche s'appuie sur une enquête auprès des artistes qui vivent à Montreuil et à Neukölln ainsi que sur l'analyse des deux contextes urbains à partir d'observations réalisées sur le terrain.

1 Montreuil et Neukölln: deux terrains pour analyser les pratiques des artistes

> « Le cheminement méthodologique d'une recherche démarre souvent par une expérience ancrée dans le terrain. Un terrain vécu, observé, et interprété. »
> (Petit, 2010:9).

La recherche menée ici ne déroge pas à la règle d'incessants allers-retours entre l'observation empirique d'une réalité et l'interprétation théorique dont elle fait l'objet. Elle s'est construite au fur et à mesure de l'exploration menée à l'échelle métropolitaine à Paris et Berlin, et de la mise en perspective des observations réalisées à l'échelle micro-géographique à Montreuil et à Neukölln. Dans ce sens c'est une « pensée par cas » (Revel et Passeron, 2005) que j'ai cherchée à mettre en œuvre. L'expression prend tout son sens dans une démarche de croisement des cas parisiens et berlinois et des quartiers ou communes aux situations particulières qui s'éclairent sans perdre de leur

111 Audran, M. (2003), « L'art passe le périph' », Le Point, Paris, 15/08/2003
112 Slaski, J. (2010), « Nord-Neukölln. Spielplatz der Avant-Garde », TIP, Berlin, 4/03

singularité.

Le choix des terrains d'enquête résulte à la fois de la mise en évidence, dans la partie précédente, des structures de création qui qualifient les espaces de l'art à Montreuil et à Neukölln (chapitre 4), de l'importance de la population d'artistes à Montreuil comme à Neukölln et de l'intérêt de la mise en regard de deux contextes urbains à la fois proches et singuliers.

1.1 Identifier des espaces urbains de création

Le choix des terrains de l'enquête qualitative résulte en premier lieu de leur qualification comme espaces de création. L'analyse menée dans la partie 2 de la thèse a montré que tous deux appartiennent à des centralités de création au regard des dynamiques spatiales de l'art contemporain observées à l'échelle métropolitaine. L'exploration des données statistiques individuelles liées à la répartition des artistes en Île-de-France et à Berlin que nous présentons ici a contribué à asseoir le choix des terrains.

1.1.1 A Paris, du centre ancien vers le Nord-Est de l'agglomération

Les données relatives aux lieux de résidence des artistes déclarés en 2008 auxquelles nous avons pu avoir accès par la Maison des Artistes[113] confirment une très forte concentration des artistes dans Paris *intra-muros*, où vivent en 2008 58% des artistes visuels déclarés en Île-de-France en 2008, dont plus de la moitié réside en 2006 dans le Nord Est de Paris (Gravereau, 2008 : 43). Le reste des artistes déclarés est ventilé dans les départements de la petite couronne parisienne, Hauts-de-Seine (11% du total), Seine-Saint-Denis (8%) et Val-de-Marne (8%). La répartition des artistes selon le type d'activité[114] corrobore ces tendances générales, sans que se dégagent de logiques de spécialisation particulières. Les graphistes, qui sont les plus nombreux, représentent ainsi dans chacun des départements d'Île-de France près de 40% des artistes déclarés. Les peintres représentent environ un tiers des effectifs totaux, et les illustrateurs en moyenne 8%. Ces proportions sont vraies dans toute l'Île-de-France et montrent une forte sur-représentation des activités graphiques par rapport aux autres types d'arts visuels. Paris domine ainsi très largement le paysage de la création artistique, et la concentration des artistes dans Paris *intra-muros* semble bien renforcer la domination du centre de l'agglomération parisienne sur sa périphérie. La présence de groupes de population dont les artistes font partie dans les arrondissements du Nord-Est parisien et dans les communes limitrophes telles que Montreuil ou Bagnolet invite toutefois à nuancer ce constat.

La catégorie des Professions de l'Information, des Arts et du Spectacle (PIAS) du Recensement Général de la Population (RGP) permet d'approcher au plus près les créateurs auxquels on s'intéresse et constitue un indicateur intéressant des logiques résidentielles d'actifs des secteurs artistiques et culturels (carte 6.1). Très hétérogène toutefois en terme d'emplois et de salaires (Clerval, 2008 : 208), cette catégorie ne recouvre que partiellement notre objet d'étude et est en ce sens à manier avec précaution, en la confrontant à la localisation des lieux de création comme les

113 Association professionnelle des créateurs et des diffuseurs d'œuvres plastiques en France, la Maison des Artistes fonctionne également comme une caisse d'assurance maladie spécialisée pour les artistes, sur la base de l'autodéclaration.

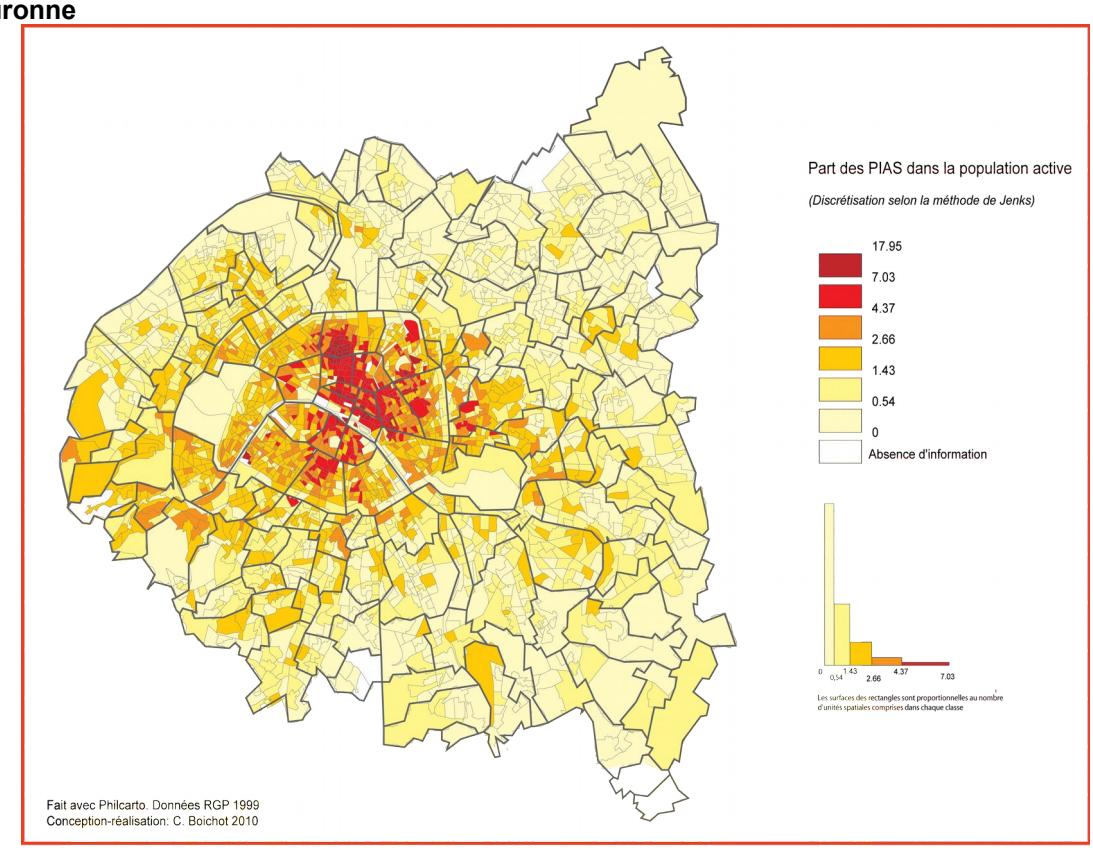
114 Les artistes visuels déclarés à la Maison des Artistes sont répartis en 12 catégories: Graphistes, céramistes, dessinateurs, dessinateurs textile, graveurs,illustrateurs, peintres, plasticiens, sculpteurs, tapissiers et vitraillistes.

ateliers d'artistes.

Les lieux de résidences des actifs des PIAS correspondent dans une certaine mesure à la concentration des lieux artistiques et de la production culturelle dans le centre de la métropole parisienne. Ils occupent cependant davantage les arrondissements de la rive droite, et plus particulièrement les quartiers du Nord Est parisien qui correspondent, ainsi que l'a montré A. Clerval aux quartiers qui, en 1999, sont en voie de gentrification (2008 : 210). En bordure des arrondissements du Nord-Est et du Sud parisien, certaines communes telles que Montrouge, Montreuil ou Bagnolet comptent également des îlots où la présence relative des PIAS est plus forte qu'ailleurs. Cette localisation d'une partie des PIAS dans des arrondissements et des communes limitrophes de Paris du Nord-Est et du Sud de l'agglomération peut correspondre, si l'on suit les schémas évoqués auparavant, à une diffusion progressive des processus de gentrification. Les artistes, qui disposent d'un capital culturel important mais d'un capital économique moindre parmi l'ensemble des professionnels des PIAS seraient parmi les premiers à s'installer dans des quartiers peu chers dont les contextes — sociaux, immobiliers, économiques, esthétiques etc. — correspondent à leurs moyens et à leurs besoins (pour un rappel des débats concernant la gentrification, voir chapitre 2).

Ce schème de répartition des professions artistiques et culturelles dans les centre anciens et dans leur périphérie proche se retrouve également à Berlin, même si l'organisation centre-périphérie y est moins accusée que dans le cas parisien.

Carte 6.1: Les Professions de l'Information des Arts et du Spectacle à Paris et en petite couronne

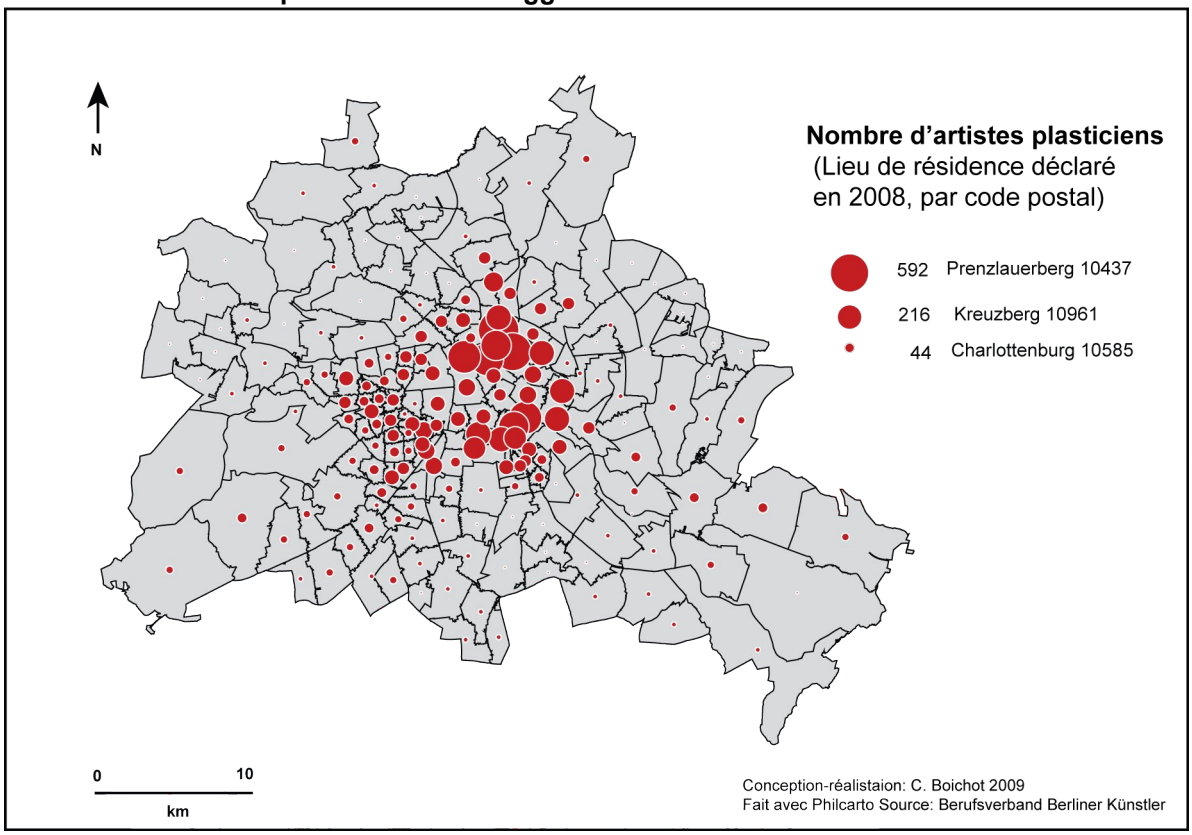


1.1.2 A Berlin: Mitte et les anciens quartiers alternatifs

La répartition des artistes berlinois témoigne des mêmes logiques d'agglomération qu'à Paris. Les artistes déclarés à la *Berufsverband für Bildende Künstle*r (BBK) se regroupent en effet dans les *Bezirke* ou arrondissements centraux et péricentraux de l'agglomération berlinoise, et plus précisément, dans certains quartiers de ces arrondissements (carte 6.2). On observe ainsi à Berlin une forte tendance à la localisation des artistes à Mitte et dans les quartiers limitrophes de Prenzlauer berg et Kreuzberg, ancien quartier de l'Est pour le premier, de l'Ouest pour le second, deux centres culturels majeurs de Berlin, marqués par l'importance des mouvements alternatifs, surtout dans les années qui ont précédé et suivi la chute du Mur (Grésillon, 2002).

Le centre de l'ancien Berlin-Ouest, autour du Ku'Damm notamment, se distingue moins nettement qu'à travers la localisation des pôles artistiques (chapitre 4). La moindre importance numéraire des artistes dans les anciens quartiers de l'Ouest témoigne ainsi de la domination des quartiers de Mitte et Prenzlauer Berg dans les secteurs artistiques et culturels. Prenzlauer Berg, et plus généralement l'arrondissement de Pankow dont il fait partie, compte par ailleurs les plus importantes proportions d'actifs du secteur culturel (7% du total des actifs) à l'instar de Mitte (5%), et de Friedrichshain-Kreuzberg (8%) (carte 6.3). Cette correspondance entre les lieux de résidence des artistes et une concentration importante d'actifs du secteur culturel peut témoigner, si l'on suit l'hypothèse d'un certain nombre de travaux concernant les pratiques spatiales des individus dit créatifs, d'un établissement relativement plus ancien des artistes dans ces secteurs de l'ancien Berlin Est, qui ont été suivis par d'autres professionnels du spectacle, de la culture et des médias (Lange, 2007). L'installation des artistes résidant actuellement dans ces quartiers date effectivement pour partie de la fin des années 1980 et du début des années 1990 (Grésillon, 2002). Lieux de contestation avant la chute du mur, ils ont été investis dès le début de la réunification par une population de jeunes, d'artistes, qui profitaient à la fois de l'émulation artistique propre à cette période et d'une disponibilité immobilière propice à l'installation. De nombreux logements vides ont en effet pu, surtout à l'Est, être squattés puis acquis à moindre coût dans le flou des changements juridiques qui ont suivi la fin de la période communiste et certains de ces squats sont, comme le *Tacheles* à Mitte (fermé en 2012) ou *Köpi* à Kreuzberg, devenus emblématiques de l'association des mouvements artistiques et contestataires dans les années 1990.

Carte 6.2: Les artistes plasticiens dans l'agglomération berlinoise



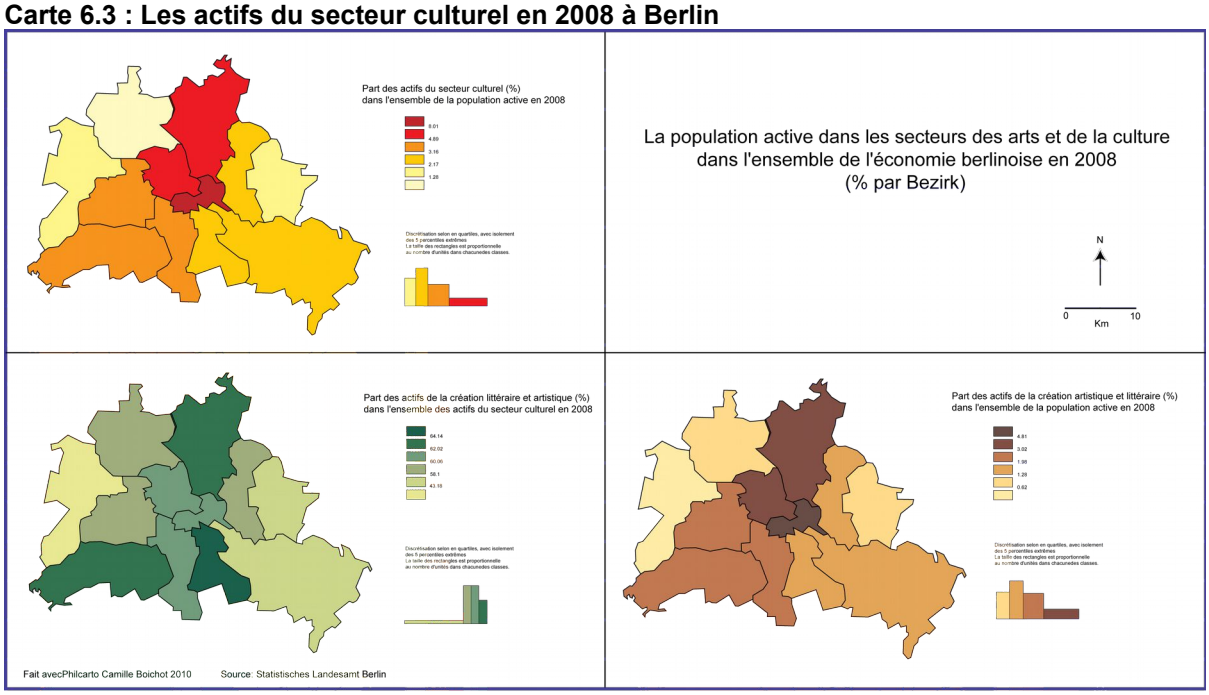
A l'échelle du Land de Berlin, les données du registre des entreprises et actifs déclarés du secteur de la culture[115], disponibles à l'échelle des *Bezirke* mettent également en évidence une concentration des actifs de la création littéraire et artistique dans les arrondissements centraux, à l'instar d'autres activités dites créatives (carte 6.3). Les arrondissements de Friedrichshain-Kreuzberg, de Mitte et de Pankow comptent les proportions les plus élevées d'actifs du secteur culturel, toutes spécialités confondues. Ce qui correspond à la localisation de véritables clusters d'entreprises des médias, des productions graphiques et musicales autour de la Sprée notamment, dans le cas de Friedrichshain-Kreuzberg, et dans les quartiers du Nord de Mitte et de Prenzlauer Berg (cf. chapitre 3). C'est également dans ces arrondissements que l'on trouve, relativement à l'ensemble de la population active, les proportions les plus significatives d'actifs et d'entreprises de la création littéraire et plastique. La forte proportion des « créateurs », qui représentent la majorité des actifs et entreprises de la culture (57%) en 2008, s'explique par un nombre important d'individus et de sociétés déclarées, qui reflète l'organisation d'une branche d'activité où les acteurs sont fréquemment de petites structures, voire des entreprises individuelles.

Si on s'intéresse précisément aux activités de création, les arrondissements de Neukölln, de Steglitz-Zehlendorf et de Pankow montrent des proportions significatives d'individus et de structures déclarés. Ce qui est peu surprenant dans le cas de Pankow, qui comprend le quartier de Prenzlauer Berg, est plus remarquable dans les cas de Steglitz-Zehlendorf et de Neukölln. Ces deux arrondissements concentrent en effet, plus que les autres, les activités de création à proprement parler. Celles-ci ne sont pourtant pas réparties de façon homogène dans l'ensemble de l'arrondissement mais concernent

115 Source: Statistisches Landesamt Berlin,2008

les quartiers les plus proches du centre de l'agglomération, le Nord de Steglitz et, plus nettement encore, le Nord de Neukölln, ce qui correspond également à La localisation des lieux de résidence des artistes. Comme dans le cas parisien, recouper les données relatives aux infrastructures de création et aux lieux de résidence des artistes permet de mettre en évidence des pôles spécialisés dans la création artistique.

Carte 6.3 : Les actifs du secteur culturel en 2008 à Berlin



Au final, les données de cadrage que fournissent les statistiques relatives à la répartition des artistes et des activités artistiques et culturelles dans les métropoles parisienne et berlinoise confirment les tendances à la concentration dans ce secteur et mettent en évidence plusieurs portions des espaces urbains parisiens et berlinois marqués par ces concentrations. Montreuil, dans l'Est parisien et le Nord de Neukölln, font partie de ces espaces marqués par la création, à l'instar de ce qui a été montré à partir de la localisation des lieux d'art contemporain (cf. partie 2).

La conduite d'enquêtes et d'entretiens exploratoires auprès d'artistes résidant dans plusieurs des quartiers parisiens et berlinois identifiés comme espaces de création a ensuite montré l'importance d'un référentiel commun à l'appréhension des pratiques quotidiennes. Ce constat croise l'observation faite par les chercheurs, historiens, sociologues, urbanistes, géographes, de la mise en place de quartiers artistiques (Ambrosino, 2009; Gravereau, 2008; Traversier, 2009) (cf. chapitre 2). Travailler à l'échelle du quartier apparaît ainsi indispensable à la compréhension à une échelle fine des pratiques individuelles comme de leurs effets sur l'émergence de quartiers artistiques ou sur des recompositions urbaines en cours.

1.2 Deux espaces de proche périphérie en perspective

L'implantation d'une population importante d'artistes et la valorisation de cette présence dans le quartier de Neukölln à Berlin comme dans la commune de Montreuil, limitrophe de Paris renvoie à des proximités en termes de contextes urbains. Leurs similarités comme leurs singularités du point de vue des relations avec la métropole, de leur histoire urbaine et des temporalités dans lesquelles s'inscrit l'installation des artistes invitent à mettre ces deux terrains en perspective. Leur situation géographique est comparable, malgré les différences d'organisation géographique des espaces urbains parisien et berlinois. Ces deux territoires se situent en effet en périphérie directe des quartiers centraux, jouxtant Paris *intramuros* pour Montreuil, aux limites de l'*Innenstadt* berlinoise pour Neukölln. Cette position d'interface entre espaces urbains denses et centraux et espaces urbains de périphéries proches, moins denses et moins bien reliés ainsi que l'hétérogénéité de leurs tissus urbains rapprochent ces deux entités et participent de leur richesse en tant que terrains d'étude.
Les contextes urbains, morphologiques, politiques et démographiques de Montreuil et de Neukölln sont abordés ici successivement pour présenter les traits saillants des deux terrains d'étude auxquels est consacrée cette troisième partie de la thèse. Ces terrains offrent un cadre à l'analyse des pratiques et des discours des artistes que nous y avons recueillis.

1.2.1 Montreuil : un territoire urbain qui a connu de profondes transformations depuis les années 1980

Montreuil est une commune de Seine saint-Denis qui appartient à la petite couronne parisienne. Elle compte 103 192 habitants en 2009[116] pour une densité moyenne de 11 569 habitants au kilomètre carré. La ville est caractérisée par une fracture entre le Haut et le Bas Montreuil qui structure fortement l'organisation de l'espace (carte 6.5). Cette division de l'espace est due en premier lieu à la division physique de l'espace entre une partie basse, dans la continuité de la plaine parisienne et une partie haute, située sur un plateau. Le versant du plateau délimite les deux parties de la ville et cette limite se double de celle dessinée par l'autoroute A76, qui a accentué la coupure de la ville en deux parties et qui résulte de l'aménagement « tout automobile » à partir du schéma directeur de 1965. La bretelle d'autoroute qui traverse Montreuil devait relier l'A3 à Fontenay-sous-Bois mais est restée inachevée et divise le Plateau en une barrière quasiment infranchissable appelée « la balafre » par les habitants (Delacroix, 2009). Cette rupture physique se double d'une rupture fonctionnelle décrite par C. Delacroix :

> «Un déséquilibre certain se note encore aujourd'hui entre les équipements culturels, majoritairement situés dans le Bas Montreuil, et les équipements sportifs, situés sur le Haut-Montreuil. Salles de théâtre et de concert sont, en règle générale, conçues comme des activités de ville-centre, alors que les bibliothèques, activité culturelle individuelle, s'implantent plus facilement dans les « quartiers ». Alors que la population du Haut-Montreuil représente 35,7 % de la population, ces cinq quartiers ne comptent aucune salle de concert et un seul théâtre (sur les huit que possède la ville). Seule la localisation de l'Institut Universitaire Technique (IUT) dans le Haut-Montreuil semble être une amorce de tentative de rééquilibrage des services entre Haut et Bas Montreuil. De plus, les quatre lieux d'accès public à Internet se trouvent tous sur le territoire du Bas Montreuil, établissant une fracture numérique au sein de la commune. Toutes les lignes de bus ont pour terminus la station de métro située en plein centre, au pied de la mairie de

116 Source : INSEE, RGP, 2009

Montreuil, d'où les usagers doivent emprunter d'autres lignes de bus pour se rendre dans le Haut-Montreuil, qui plus est situé en zone de tarification 3. » (Op. Cit. : 114)

Cette rupture fonctionnelle se lit également dans la répartition de la population active, les quartiers du Haut-Montreuil comptant une part nettement inférieure de Professions Intellectuelles Supérieures (carte 6.4).

Cette coupure entre le Bas et le Haut-Montreuil se retrouve dans la morphologie du bâti, même si l'ensemble de la ville est caractérisé par une mixité du bâti allant des petits immeubles de logements aux grands ensembles en passant par les équipements d'envergure communale tels que les équipements de sports et loisirs et les zones commerciales et enfin aux zones d'activités tertiaires ou de petite industrie. Le Plan d'Occupation des Sols (POS)[117] qui est à l'heure actuelle le document de référence en matière d'urbanisme met cependant en évidence plusieurs zones identifiables par leurs caractéristiques morphologiques :

- les quartiers du Bas Montreuil (République, Bobillot et Étienne Marcel-Chanzy, cf. carte 6.5) correspondent à d'anciens faubourgs au bâti mixte qui a accueillit au XIXe, avec l'haussmanisation de Paris les activités artisanales et industrielles chassées du centre. Le maillage des rues s'inscrit dans la continuité de Paris, on y trouve du bâti industriel de taille petite ou moyenne, du petit collectif ancien, auquel s'ajoute aujourd'hui immeubles de bureau et constructions récentes dans un ensemble complexe.
- Une grande partie du centre-ville correspond à un bâti hétérogène aux fonctions mixtes, d'un bâti résidentiel principalement collectif aux équipements communaux tels que la Mairie ou le Nouveau Théâtre de Montreuil et aux bâtiments d'activités tertiaires. Tissu urbain ancien et remembrement des années 60-70 caractérisent cette partie de la ville.
- L'Ouest du centre-ville, entre les quartiers du centre-ville, Paul Signac et des Murs à Pêches qui correspond à l'ancien bourg. Le bâti y est mixte et s'y côtoient petit collectif, maisons de ville et bâtiments d'activités sur un maillage plus dense au centre que sur le versant du plateau. Une partie du bâti est ancien et témoigne de l'urbanisation progressive des faubourgs, auparavant agricoles et horticoles.
- Les quartiers du Haut-Montreuil sont également caractérisés par l'hétérogénéité du bâti et des fonctions avec une dominante résidentielle, mêlant lotissement et collectif de grande taille dans la partie la plus au Nord ; les activités économiques dominant au Sud-Est, aux côtés des grands ensembles tels que ceux du Bel-Air ou des Grands Pêchers.

Ces éléments morphologiques laissent entrevoir des enjeux différents en matière de gestion et d'aménagement urbains. Ils dessinent également un paysage urbain varié. Des auteurs comme A. Collet (2008, 2010) ou C. Delacroix (2009), ayant récemment travaillé sur le cas de Montreuil, soulignent la fracture entre le Haut et le Bas Montreuil. Le Bas Montreuil se caractérise aujourd'hui par une population de classe moyenne à moyenne supérieure qui investit de plus en plus le parc privé, contribuant à la gentrification du Bas Montreuil à travers l'achat et la transformation des logements anciens (Collet, Op. Cit.) ; et où de nombreux immeubles de bureaux sont construits, malgré une politique de rééquilibrage souhaitée par la Mairie communiste de J. P. Brard (Delacroix, 2009). Le Haut-Montreuil a au contraire vu se renforcer sa fonction résidentielle, notamment à travers

117 Consultable en ligne. Url : http://www.montreuil.fr/fileadmin/user_upload/Files/Demarches/permis_de_construire/carte_pos.pdf

une politique de construction de nouveaux logements sociaux. La croissance démographique de la commune a eu tendance, jusqu'à l'heure actuelle, à accentuer la fracture entre le Bas Montreuil, où les arrivées de ménages aisés sont en constante augmentation ; et le Haut-Montreuil où le nombre d'habitants s'accroît également, et avec elle, une demande forte en logements sociaux :

> Dans le même temps, la demande en logement social n'a cessé d'augmenter (2 645 demandeurs en 1991, 5 600 en 2006 dont 2 200 jugées prioritaires). Ces demandeurs sont pauvres, et 80 % d'entre eux satisfont les critères Prêts Locatifs Aidés d'Intégration (PLAI, plafond le plus bas de ressources des locataires). La relégation des plus pauvres dans des quartiers déjà pauvres (type ZUS) ou hors de la commune de Montreuil est alors à craindre, à moins que ceux-ci ne demeurent dans des logements privés insalubres faute de nouveaux logements. » (Delacroix, 2009:120)

Comment les artistes investissent-ils ce paysage urbain hétérogène et marqué par la fracture entre le Haut et le Bas Montreuil ? Qu'en est-il de leurs pratiques habitantes ? Contribuent-elles à marquer cette rupture ? La dépassent-elles ? Quelles relations à Paris entretiennent ces artistes de banlieue ? Le travail d'A. Collet concernant la gentrification du Bas Montreuil nous apporte des éléments de réponse en montrant le rôle important joué par les artistes et par les membres de professions culturelles et intellectuelles dans les processus de gentrification du Bas Montreuil. Ces processus ont commencé dans les années 1980, dans un contexte urbain propice à une revalorisation du bâti, notamment par le biais de la transformation des logements par de nouveaux propriétaires. Le paysage du Bas Montreuil, ainsi que le montre A. Collet, résulte à la fois d'un contexte particulier, celui d'un ancien faubourg en périphérie de Paris, marqué à partir de la fin des années 1970 par la désindustrialisation, et de l'évolution des politiques d'aménagement et d'intervention publics sur ce secteur (Collet, 2008. : 302-309). Le gel des terrains industriels dans le Plan d'Occupation des Sols de la fin des années 1960 au début des années 1980 ainsi que la politique interventionniste de la municipalité visant à limiter la spéculation immobilière de la part des investisseurs privés jusqu'aux années 1990 constituent deux éléments qui ont permis le maintien des prix de l'immobilier à un niveau bas. Le bâti industriel et les logements dégradés qui résultent du gel des terrains industriels et du découragement des investisseurs privés, a attiré par la suite, à partir des années 1980, des ménages en quête de terrains et de bâtiments aux surfaces importantes, bon marché, mais nécessitant d'importants travaux de rénovation. La situation particulière du Bas Montreuil, propice à des transformations urbaines et ouvrant la voie à la gentrification du quartier est résumée ainsi par l'auteure :

> « Du côté des logements, le parc ancien a subi tout au long des années 1960 et 1970 les effets collatéraux de la politique de maintien de la vocation industrielle et du gel des terrains lié au projet d'autoroute : dégradation et dévalorisation des logements, vieillissement et paupérisation des résidents. Puis c'est la politique de préemption qui limite la hausse des prix et dissuade les propriétaires privés d'entretenir ou d'essayer de vendre leur bien. Au début des années 1990 encore une grande partie des propriétaires sont des personnes âgées et modestes, et les prix pratiqués sont très bas : à la veille de l'abandon des préemptions en 1997, alors même que globalement le marché immobilier parisien a atteint son niveau de prix le plus faible depuis le début de la crise de 1993, le prix moyen au mètre carré à Montreuil est presque 30 % inférieur au prix moyen dans le 20e arrondissement de Paris (1300 euros par mètre carré contre 1800 euros). Cet ensemble de conditions facilite clairement l'accession à la propriété de ménages jeunes aux ressources limitées et qui préfèrent (par choix et/ou par nécessité) acheter un bien qui nécessite des travaux. » (Collet, Op. Cit. : 343)

Dans un contexte urbain favorable à la transformation, les gentrifieurs, nouveaux résidents du Bas Montreuil aux profils variés, ont joué un rôle important dans la revalorisation à la fois physique et symbolique de ces quartiers. Parmi les gentrifieurs, A. Collet montre le rôle des artistes, membres particuliers des classes moyennes qui contribuent à l'esthétisation des espaces urbains qu'ils investissent comme on l'a vu au chapitre 2 (Ley, 2003). Profitant des locaux disponibles importants, artistes légaux et illégaux ont investi les friches industrielles et bénéficient aujourd'hui d'un « effet d'adresse », notamment dans les domaines du cinéma et de la photographie, dont le Bas Montreuil comptent de nombreux représentants (Collet, 2008 : 137). La situation particulière du Bas Montreuil se révèle, du fait de la morphologie urbaine, de l'action politique et des dynamiques démographiques qui caractérisent Montreuil, propice au développement de processus de gentrification complexes qui continuent aujourd'hui. Le Bas Montreuil, comme l'ensemble de la ville reste cependant encore populaire et les processus de gentrification sont loin d'y être si aboutis que dans d'autres quartiers parisiens (Clerval, 2007) ou dans un quartier comme celui des pentes de la Croix Rousse à Lyon, auquel A. Collet le compare dans sa thèse. Si un rattrapage a eu lieu entre les loyers du Bas Montreuil et ceux du vingtième arrondissement voisin depuis moins de dix ans, il n'en reste pas moins que plus d'un cinquième des logements du Bas Montreuil sont des logements sociaux, indicateurs d'une présence populaire qui reste importante.

Montreuil est par ailleurs dans son ensemble une ville où la mobilité résidentielle est forte. Plus de la moitié des ménages de la commune a ainsi emménagé dans son logement actuel il y a moins de dix ans, 1/3 au court des quatre dernières années et 12% des ménages depuis moins de deux ans.[118] Cette évolution rapide peut s'expliquer à la fois par d'importants départs de populations dus principalement au déclin de l'activité industrielle dans les années 1980, par le vieillissement d'une partie de la population de quartiers ouvriers en déclin et aussi par l'attrait de loyers et de terrains au coût relativement faibles par rapport aux loyers parisiens. Cette mobilité résidentielle se reflète aussi dans la proportion importante de jeunes dans la population résidente, les 29-44 ans représentant 1/4 de la population totale et les 15-29 ans, 1/5e. Cette dernière tranche d'âge est en croissance par rapport à la première qui a connu un léger déclin entre 1999 et 2007.

L'importance de la population immigrée donne un dernier indice des mouvements qui animent la ville. Avec une population représentant près de 20% de la population totale (Tableau 6.1), Montreuil est l'une des villes d'Île de France qui compte le plus d'immigrés. Elle apparaît notamment comme l'un des plus gros pôles d'accueil français de populations originaires d'Afrique Subsaharienne, et en particulier du Mali (Lima, 2005). Outre la mobilité résidentielle importante de ses habitants, Montreuil apparaît également comme un carrefour de circulations transnationales, qui contribuent aux dynamiques de la ville et la qualification de celle-ci parmi les « centralités immigrées » d'Île-de-France (Chabrol, 2011).

118 Source: INSEE, RP1999 et 2007

Tableau 6.1: Population immigrée[119] en Île-de-France en 1999

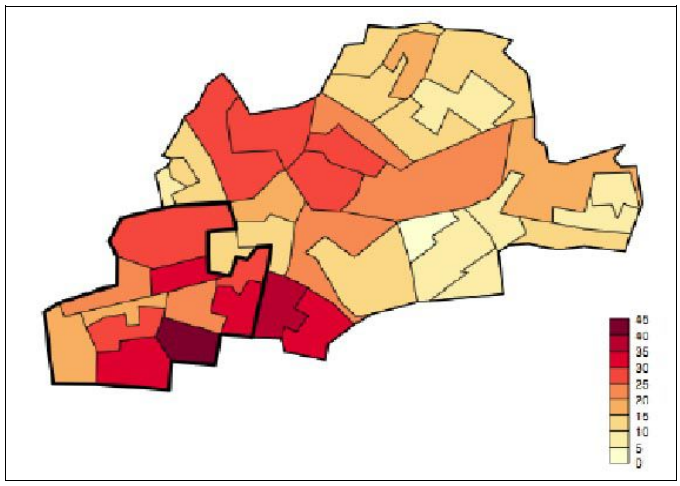
Département ou commune	Part de la population immigrée dans la population totale (en %)
Seine-Saint-Denis	22
Montreuil	19
Paris	18
Val-de Marne	15
Hauts-de-Seine	14

Source : INSEE RGP 1999

Les pratiques résidentielles et professionnelles des artistes que nous souhaitons interroger plus précisément dans cette troisième partie s'inscrivent à Montreuil dans un contexte urbain qui connaît des dynamiques de transformations urbaines importantes, notamment depuis les années 1980. Depuis la désindustrialisation, Montreuil est passé du statut de ville en crise à, pour au moins une partie de la ville, celui d'un lieu de résidence attractif. Les artistes ont joué un rôle dans certaines de ces transformations et bénéficient de leurs résultats, notamment de l'effet d'adresse et des ressources que procure une concentration des acteurs sur un territoire restreint. Au-delà de leur association systématique à des processus de gentrification au demeurant complexes et résultant des pratiques d'acteurs multiples (Collet, 2010), il s'agit d'interroger aujourd'hui les espaces de vie des artistes à Montreuil et leurs manières d'habiter ainsi que les modalités de la valorisation actuelle de leur présence.

Territoire témoignant également de fractures, Neukölln se révèle un terrain d'étude qui connaît des transformations importantes, mais de manière plus récente qu'à Montreuil.

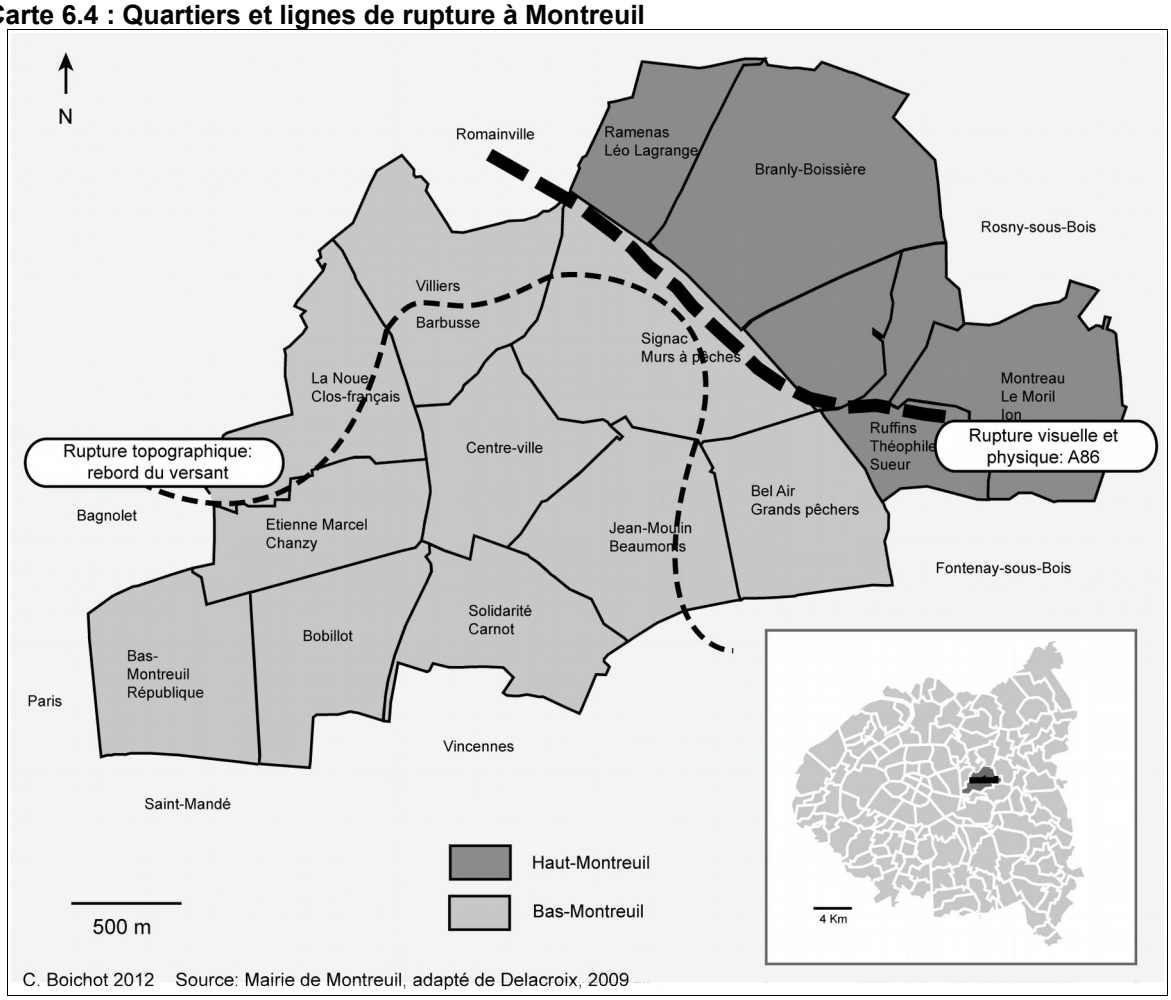
Carte 6.4: Part des Cadres et Professions Intellectuelles Supérieures dans la population active de Montreuil en 2006 (en %).



Source : A. Collet (2010:130) (en noir, les limites du Bas Montreuil)

119 Définition du terme « immigré » l'immigré selon l'INSEE: « Selon la définition adoptée par le Haut Conseil à l'Intégration, un immigré est une personne née étrangère à l'étranger et résidant en France Les personnes nées françaises à l'étranger et vivant en France ne sont donc pas comptabilisées. À l'inverse, certains immigrés ont pu devenir français, les autres restant étrangers. Les populations étrangère et immigrée ne se confondent pas totalement : un immigré n'est pas nécessairement étranger et réciproquement, certains étrangers sont nés en France (essentiellement des mineurs). La qualité d'immigré est permanente : un individu continue à appartenir à la population immigrée même s'il devient français par acquisition. C'est le pays de naissance, et non la nationalité à la naissance, qui définit l'origine géographique d'un immigré. »

Carte 6.4 : Quartiers et lignes de rupture à Montreuil



1.2.2 Neukölln : des transformations urbaines récentes

Neukölln désigne plus précisément la partie la plus au Nord du *Bezirk* de Neukölln, qui regroupe depuis 1920 et la formation du Grand Berlin (*Großberlin*) Neukölln et les anciens villages de Britz, Bückow et Rudow, ainsi que le quartier de Gropiusstadt depuis sa construction dans les années 1960 (carte 6.5). Séparée du reste de l'arrondissement par le *Ringbahn*[120] et par l'autoroute A100, périphérique berlinois, Neukölln (et on désignera par là dans toute cette partie la portion Nord de l'arrondissement homonyme) est aussi la partie la plus densément bâtie et peuplée de l'arrondissement. Elle compte 160 263 habitants pour une densité de 13 698 habitants par kilomètre carré[121] ; soit des ordres de grandeurs comparables à ceux de Montreuil.

L'organisation urbaine de cette partie de Berlin est marquée par l'histoire, qui a contribué à structurer le paysage urbain actuel de Neukölln. Comme dans le cas de Montreuil, cet ensemble est subdivisé en plusieurs sous-ensembles, quartiers ou *Kieze* pour reprendre le terme nord-allemand, qui comporte une dimension identitaire importante. Parmi ces sous-ensembles, on peut identifier :

– La partie la plus ancienne de l'arrondissement, autour de Richardplatz, au cœur de Neukölln qui s'est structurée autour de l'ancien village de Rixdorf (fondé au 14e siècle) et du

120 Circulaire de voie ferrée où circule le S-Bahn, train de transport urbain, qui entoure l'I*nnenstadt* de Berlin et en marque la limite.

121 Source : Statistisches Landesamt berlin, 2012

Böhmischer Rixdorf (fondé au 18e siècle). Une partie du bâti y est ancien, datant notamment du 18e siècle

- Des quartiers au bâti mixte plus récent comme dans le quartier Rollberg dans la partie centrale-Ouest de Neukölln, dont le paysage est marqué par des immeubles de logement collectif construits dans les années 1960 suite à une politique d'assainissement urbain[122].
- Un quartier de grands ensembles, le High-Deck-Siedlung, construit dans les années 1970-1980 au Sud du Ring et à la limite de l'ancien arrondissement de Berlin-Est, Treptow.
- Plusieurs quartiers comme le Reuterkiez à l'Est, séparé de Kreuzberg par le Landwehrkanal, ou à proximité du Körnerpark, plus au Sud, sont caractérisés par un bâti hétérogène à dominante ancienne. Le paysage de ces quartiers est marqué par la fonction résidentielle qui leur est assignée depuis le 19e siècle, où l'urbanisation s'est développée rapidement et où de nombreuses *Mietskasernen*[123] ont été construites pour répondre aux besoins de logement des ouvriers travaillant dans les nombreuses industries, comme la brasserie Kindl à Neukölln. À ces anciens quartiers ouvriers, on peut ajouter le Schillerkiez, limitrophe de l'ancien aéroport de Tempelhof au Nord-Ouest de Neukölln, dont l'aspect diffère légèrement : ce quartier a en effet été conçu comme un quartier petit bourgeois autour d'une grande promenade, la Schillerpromenade et les façades des immeubles comme l'agencement des rues témoignent encore aujourd'hui de cet héritage, alors même que les logements ont, au début du 20e siècle, été réorganisés pour répondre à la demande ouvrière.

Neukölln présente un paysage urbain hétérogène, où les fonctions résidentielles dominent, essentiellement sous forme de logement collectif. Les fonctions commerciales et les équipements publics marquent aussi le paysage urbain et on trouve la trace de l'importante activité industrielle du 19e siècle à travers des bâtiments tels que ceux de l'ancienne brasserie Kindl ou encore les bâtiments de l'ancienne station hydraulique de Neukölln.

L'organisation du quartier a été marquée par la séparation de Berlin, puisque le quartier se situait à la frontière orientale de Berlin-Ouest. Excentré par rapport aux quartiers centraux de l'Ouest, Neukölln est resté un quartier populaire voire pauvre durant le temps de la séparation de Berlin en deux entités et sa position périphérique a conduit au délaissement de nombreux espaces, friches urbaines à proximité du mur ou surfaces commerciales qui ont pâti du déclin du quartier. La vétusté du parc de logement, la position relativement excentrée du quartier qui s'est renforcée durant la séparation de la ville font que l'immobilier reste peu cher, et ce encore à l'heure actuelle, dans cette partie de la ville.

Comme Montreuil, Neukölln compte par ailleurs une importante population immigrée, turque et moyen-orientale pour une grande majorité, à l'instar du quartier voisin de Kreuzberg. La population étrangère[124] résidant à Neukölln représente plus d'un cinquième de la population totale de

122 En allemand *Sanierung*, ce qui correspond tantôt à des politique de rénovation urbaine, comme dans le cas du *Rollbergviertel*, tantôt à de la réhabilitation de logements et de bâti ancien.

123 Littéralement « casernes locative » désignent les immeubles de rapport à plusieurs étages, organisés autour d'une et souvent de plusieurs cours intérieures construits au moment de l'industrialisation (*Gründerzeit*) pour répondre au besoin de logements des ouvriers et employés des nouvelles industries. Le paysage berlinois est particulièrement marqué par ce type de construction. Pour une histoire de l'urbanisation à Berlin voir : (Hoffmann-Axthelm, 2011; Piétri, et al. 1992)

124 Définition du terme « étranger » utilisée par le Statistisches Bundesamt Deutschland: « les étrangers/étrangères sont les personnes non allemandes selon les critères légaux de l'article 116. Cette définition comprend également les personnes apatrides ou dont la nationalité n'a pas été définie. Paragraphe 1 »
Il s'agit ici d'une définition légèrement différente de celle de la population immigrée et l'indicateur de la présence étrangère à Neukölln est donc lui aussi différent de celui que l'on a mobilisé dans le cas montreuillois. Il montre cependant au même titre l'importance de cette présence et contribue à la qualification que cet ensemble comme « centralité immigrée ».

l'arrondissement en 2004 (tableau 6.2). L'accès au logement y est possible pour des néo-arrivants ayant des ressources limitées et le quartier fonctionne, à l'instar d'autres centralités immigrées, comme un espace ressource pour les habitants étrangers (Battegay, 2003; Chabrol, 2011). Deutsch-türkische Kulturvereine[125] et magasins d'alimentation spécialisés marquent ainsi le paysage de Neukölln. Les représentations liées au quartier, que l'on retrouve dans la presse ou les films, comme dans le documentaire « Neukölln Unlimited »[126], qui montre le quotidien d'une famille d'origine libanaise, entre menaces d'expulsion, école et concours de danse, contribuent également à l'identification de Neukölln comme un quartier immigré.

Tableau 6.2: Population étrangère dans la population résidente à Berlin en 2004

Bezirk	Population inscrite au registre des étrangers en 2004 (en % de la population totale)
Mitte	28
Friedrichshain-Kreuzberg	23
Neukölln	22
Charlottenburg-Wilmersdorf	18
Tempelhof-Schöneberg	16
Spandau	11
Steglitz-Zehlendorf	10
Reinickendorf	9
Lichtenberg	8
Pankow	6
Treptow-Köpenick	3
Marzahn-Hellersdorf	3

Source : Statistisches Landesamt Berlin, 2004

À l'instar de Montreuil, on peut observer des processus de gentrification à Neukölln qui accompagnent une revalorisation récente du quartier. Longtemps stigmatisé du fait de nombreux problème sociaux liés au chômage et à l'immigration, le quartier, depuis le milieu des années 2000, change progressivement d'image. Comme le Bas Montreuil a progressivement fait figure de quartier attractif, voir de 21e arrondissement de Paris (Collet, 2008), la presse fait l'écho d'une attractivité croissante du Nord de Neukölln, et en particulier de la partie de l'arrondissement limitrophe de Kreuzberg, appelée aussi « Kreuzkölln ». En 2008, le magazine urbain Zitty titrait par exemple « Neukölln rockt »[127] et en 2010, l'autre magazine urbain de Berlin, TIP, titrait « Nord-Neukölln : Berlins Lower East Side » en mars 2010 (figure 6.1). La fermeture de l'aéroport de Tempelhof fin 2008

Par ailleurs, la proportion d'étrangers varient selon les sources et le *Quartiersmanagement* compte plus d'un tiers d'habitants étrangers dans l'arrondissement de Neukölln, et 2/3 du total des habitants issus de l'immigration.
Source : *Quartiersmanagement* Berlin, 2012

125 Associations culturelles turques. Pour une description humoristique du Kulturverein voir l'émission « Karambolage » du 1/07/2012, diffusée sur Arte.

126 réalisé par A. Imondi et D. Tasch, sorti en 2010

127 Boese, D., « Neukölln rockt », article du 20/03/2008, consulté en ligne pour la dernière fois le 21/07/2012. Url : http://service.zitty.de/magazin/4135/

et son ouverture au public, comme parc urbain en 2010 contribue à l'attractivité du quartier. Alors que dans le cas de Montreuil, l'attractivité s'est accrue à partir de la fin des années 1980, ce n'est que depuis moins de dix ans que l'on observe ce phénomène à Neukölln. Le caractère récent de l'investissement du quartier par une nouvelle population, majoritairement des jeunes ménages s'explique entre autre par le réinvestissement des quartiers centraux en premier lieu, et des quartiers péricentraux alternatifs de Kreuzberg et Prenzlauerberg ensuite, après la chute du Mur en 1989 (Grésillon, 202). La position plus périphérique de Neukölln explique son attractivité moindre et l'hémorragie démographique qu'a connue la ville après la chute du mur y a laissé de nombreux logements et locaux vacants. Les faibles coûts immobiliers du fait de la vétusté d'une partie du parc de logement et la présence de logements sociaux font partie des facteurs qui ont contribué à la paupérisation du quartier, comme le vieillissement de la population et la croissance du chômage, au point que les sociologues urbains H. Häussermann et A. Kapphan dénoncent le risque de ghettoïsation qui touchent certains quartiers de la ville centre comme le Nord de Neukölln (2000). Attractivité ou paupérisation alors ? Ces deux visages de Neukölln illustrent le clivage qui caractérise cet espace, qui connaît, depuis moins de dix ans d'importantes transformations.

Ces transformations tiennent d'une combinaison de facteurs qui, à l'instar de ce qu'a montré A. Collet dans le cas du Bas Montreuil, contribuent à l'émergence d'un contexte favorable à la revalorisation des espaces urbains. Neukölln fait tout d'abord l'objet d'une politique d'assainissement et de rénovation du parc ancien, à travers la définition de plusieurs zones de réhabilitation urbaine (*Sanierungsgebiete*) du Schillerkiez en 1996 à la Karl-Marx Strasse et Kottbusserdamm-Ost aujourd'hui[128] qui ont conduit à une modernisation des logements mais aussi à une hausse des loyers dans les immeubles réhabilités. Une politique de lutte contre le fragmentation sociale y est par ailleurs mise en place dans le cadre du programme « Soziale Stadt » (Blanc, 2006) et Neukölln compte 8 *Quartiersmanagements* (QM) sur les 34 de l'ensemble de la ville. L'association *Coopolis, Zwischennutzungsagentur*[129]*,* travaille depuis 2005 en coopération avec le QM de Reuterplatz à la valorisation des nombreux espaces et locaux vides de Neukölln en les louant pour une somme modique à des artistes, porteurs de projets culturels, designers, architectes et urbanistes porteurs de projets expérimentaux etc. L'action sociale qui est menée par ce biais et la participation habitante qu'elle suscite contribue à amorcer une évolution dans les pratiques et les représentations du quartier, à l'instar de ce qu'écrit A. Holm :

> « avec la location [depuis 2005] de quelques 80 locaux professionnels, l'image de la rue s'est-elle au moins transformée significativement autour de la Reuterplatz. Échoppes à la mode, lieux de rencontre des « scènes » culturelles et une floppée de cafés récemment ouverts contribuent au changement d'image du quartier[130] » (Holm, 2011: 224)

La revalorisation de Neukölln se traduit par l'augmentation des prix des loyers en lien avec la revalorisation des quartiers voisins. Les augmentations de loyers que l'on observe à Neukölln sont tout d'abord liées à l'évolution du quartier voisin de Kreuzberg, selon un modèle de revalorisation

128 Source : Senat für Stadtentwicklung, 2012

129 Littéralement « agence pour l'entre-usage » les *Zwischennutzungsagenturen* font l'intermédiaire entre porteurs de projets (artistiques et culturels notamment) ayant besoin de locaux et propriétaires de locaux vides. L'agence de Berlin a été fondée à Neukölln en 2005.

130 « Mit der Vermietung von inzwischen mehr als 80 Gewerberäume hat sich zumindest das Strassenbild rund um der Reuterplatz deutlich verändert. Hippe läden, szenetreffpunkte und eine Reihe neueröffneter Kneipen stehen für den imagewandel des gebietes »

immobilière propre à Berlin que décrit A. Holm, en « caravane de revalorisation »[131] qui se déplace de quartier en quartier en cinq ans en moyenne selon ses observations, de Mitte et Prenzlauerberg d'abord, à Kreuzberg et Friedrichshain, puis progressivement au Nord de Neukölln. Si les loyers sont en moyenne, dans l'arrondissement, les moins chers de Berlin, ils ont connu une augmentation de près de 14% entre 2009 et 2011, soit la plus forte de l'agglomération avec le Bezirk de Lichtenberg[132] et cette dynamique concerne principalement le Nord de l'arrondissement et surtout les quartiers les plus proches de Kreuzberg comme le Reuterkiez. Cette augmentation est en partie due à l'évolution des prix de l'immobilier qu'a connue le quartier voisin de Kreuzberg. La tension actuelle que l'on observe à Kreuzberg entre une offre très faible de logements bon marché et un revenu moyen des ménages résidents du *Bezirk* le plus faible de l'agglomération (1130 euros/mois) fait que :

> « la hausse des loyers sur les nouveaux baux engendre une fermeture croissante de l'accès au parc de logement pour une grande partie de l'actuelle population du quartier »[133] (Holm, Op. Cit :221).

La fermeture croissante du parc de logement dans cet arrondissement et les formes de « rental-gentrification » que l'on y observe (Van Criekingen, 2010) contribuent à la mise en place d'une chaîne de revalorisation immobilière qui touche aujourd'hui le Nord de Neukölln.

En plus d'une revalorisation de l'image du quartier et d'une hausse conséquente des loyers, la mobilité résidentielle que l'on observe à Neukölln témoigne des processus de transformation actuels importants que connaît Neukölln. La mobilité résidentielle y très forte et atteint plus de 40% en 2009. Neukölln est ainsi caractérisé par une population jeune, où la tranche d'âge 20-45 ans, celle des jeunes actifs, représente plus du tiers de la population totale, encore toutefois loin derrière les 3 arrondissements de Mitte, Friedrichshain-Kreuzberg et Pankow, mais qui reste en croissance depuis 2006 ; ce qui n'est pas le cas des trois arrondissements précités, en très léger recul[134]. Les ménages ayant des enfants de moins de six ans ont par contre tendance à quitter ce quartier, stigmatisé comme un « quartier difficile », principalement dans une logique d'évitement d'établissements réputés « à problèmes » de la carte scolaire berlinoise.

Neukölln apparaît comme un quartier en mouvement où les processus de revalorisation en sont à leurs débuts, alors que l'image du quartier, ou plutôt de certains micro-quartiers comme le Reuterkiez a déjà profondément évolué. Et dans ces transformations de l'image du quartier, de son attractivité, des pratiques des habitants, le rôle des artistes est fortement médiatisé. Se pose le « dilemme pionnier » (Holm, Op. Cit : 224), celui du rôle des artistes dans ces processus de revalorisation et de gentrification en cours. Les auteurs que l'on a évoqués au chapitre 2, comme A. Collet et A. Holm qui abordent plus précisément les processus de gentrification en cours à Montreuil et à Neukölln, sont d'accord pour considérer les artistes non pas comme des déclencheurs de la gentrification mais comme des habitants-acteurs dont les pratiques contribuent à transformer un quartier. Leur présence peut toutefois être instrumentalisée pour témoigner de la revalorisation d'un quartier (Vivant, 2006, 2007).

La mise en perspective de ces deux espaces urbains péricentraux montrent des contextes urbains

131 « Aufwertungskarawane » (Holm, Op. Cit)
132 Source : IVD Marktspiegel 2011
133 «[...] wirken die steigenden Neuvermietungsmieten als zunehmende Schliessung des Wohnungsbestandes für einen grossen Teil der aktuellen gebietsbevolkerung »
134 Source: Statistisches Landesamt Berlin, 2010

aux caractéristiques proches mais aux dynamiques différentes. Tous deux constituent des contextes urbains propices à des transformations urbaines et qui voient se développer, à des stades différents, des processus de gentrification. La place des artistes dans chacun de ces contextes peut ainsi être interrogée à la fois du point de vue synchronique de leur inscription actuelle dans chaque quartier, que du point de vue diachronique de la mise en perspective de deux espaces où la présence artistique s'est renforcée depuis une vingtaine d'années à Montreuil, depuis moins de dix ans à Neukölln. Aux similitudes et aux décalages que l'on peut observer en comparant les contextes urbains de Montreuil et de Neukölln répondent ainsi des proximités et des décalages en matière de dynamiques d'installation des artistes.

Carte 6.5: Quartiers et lignes de rupture de l'arrondissement de Neukölln

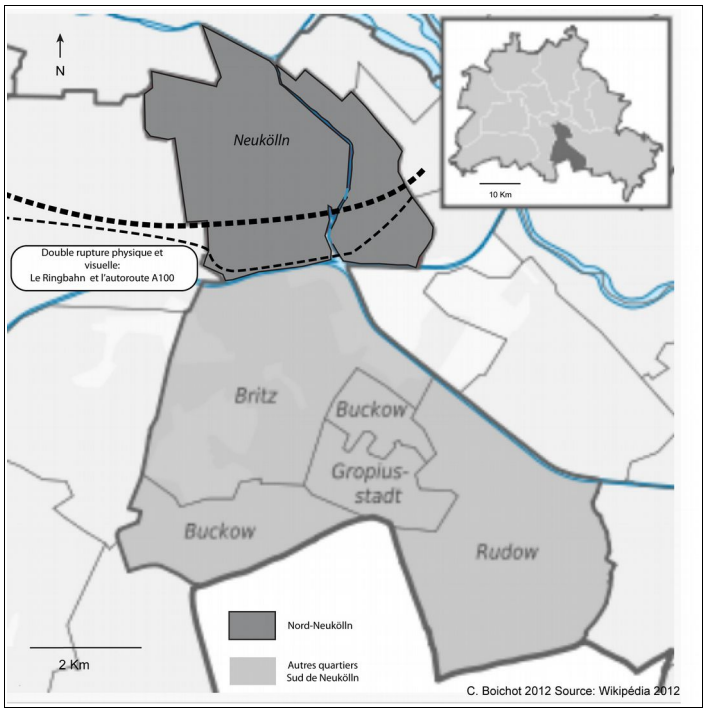


Figure 6.1 : Couverture du magazine urbain TIP du 4 au 17/03/2010

1.3 Les artistes à Montreuil et à Neukölln: des micro-territoires à étudier

L'importance de la présence artistique et les transformations urbaines qu'ont connues et que connaissent Montreuil et Neukölln nous ont conduit à mettre ces deux terrains parisien et berlinois en perspective. La répartition des artistes dans les espaces urbains de Montreuil et de Neukölln montre des concentrations et des diffusions dessinent des paysages artistiques témoins des dynamiques de transformations urbaines que l'on vient d'évoquer...mais pas seulement.

Montreuil et Neukölln peuvent tout d'abord être rapprochés du fait de l'importance de la présence artistique et de la croissance de celle-ci. La Mairie de Montreuil, par le biais du service spécialisé dans les arts plastiques, la Mission aux Arts Plastiques (MAP), évalue le nombre de plasticiens à Montreuil autour de 1000 artistes. Le nombre des artistes inscrits à la MAP augmente chaque année. Cela traduit, selon les responsables de la MAP que nous avons rencontrés[135], une augmentation du nombre des artistes qui s'installent à Montreuil, même si ces nouvelles arrivées n'ont rien à voir avec le véritable « boom » des années 1990 évoqué par nos interlocuteurs. A Neukölln, la participation de 1700 acteurs dans 340 lieux au festival des 48 Heures de Neukölln en 2010 donne également un ordre de grandeur de la population d'artistes vivant dans le quartier. Là aussi le nombre de participants augmente chaque année : organisé dans 25 lieux lors de la première édition en 1999, il se déroule dans un peu plus de 100 lieux dix ans plus tard. Le nombre d'événements double entre 2008 et 2010 et en 2012, 600 manifestations se déroulent dans 340 lieux[136].

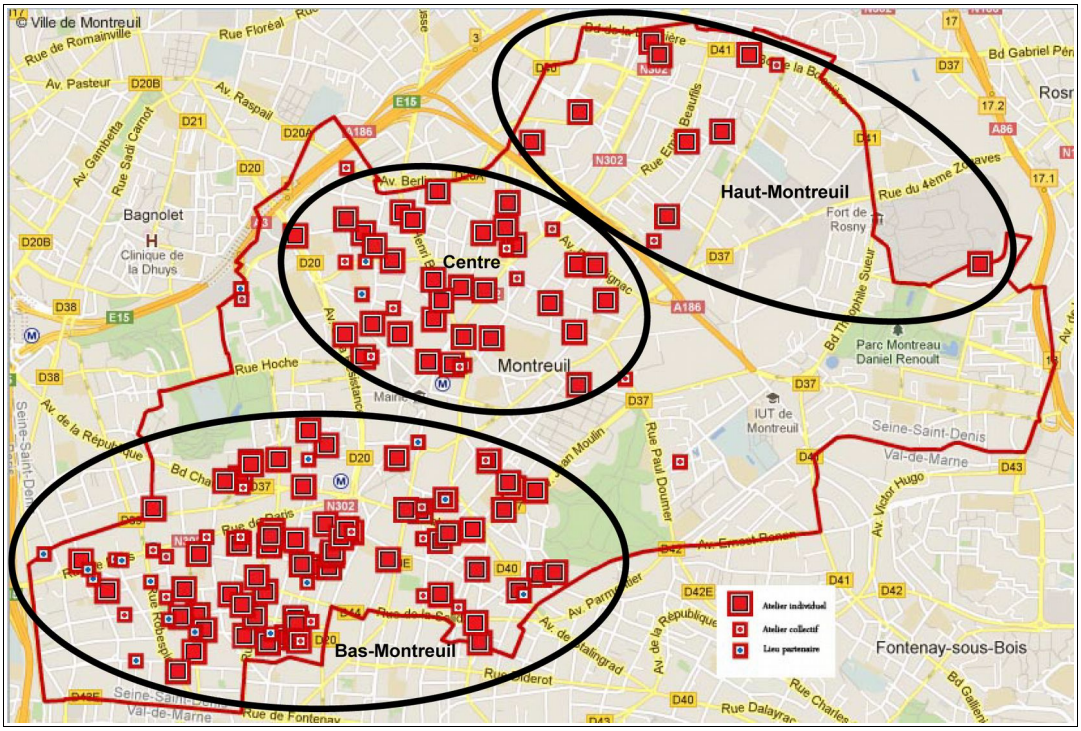
La répartition des ateliers et des lieux artistiques que l'on peut observer par le biais des programmes d'événements tels que les Portes Ouvertes des Ateliers d'Artistes de Montreuil ou Nacht und Nebel à Neukölln donne des indications quant à leur répartition à l'échelle micro-géographique.

Le plan des Portes Ouvertes 2012 localise, pour les arts plastiques, 130 ateliers individuels, 30 ateliers collectifs et 21 lieux partenaires (carte 6.6). Il montre clairement une concentration des ateliers et des lieux artistiques dans le Bas Montreuil, mais ceux-ci se répartissent aussi dans le centre-ville et sur les pentes du plateau dans les quartiers de Villiers-Barbusse et Signac-Murs à Pêches. Quelques ateliers individuels et collectifs sont localisés dans le Haut-Montreuil comme les ateliers de l'usine Mozinor ; tous à l'exception d'un seul dans les quartiers du Nord-Ouest des Hauts de Montreuil. Un seul atelier est répertorié plus à l'Est et aucun dans les zones de grands ensembles.

Dans le cas de Neukölln, le plan du festival Nacht und Nebel montre également plusieurs zones de concentration de lieux artistiques (carte 6.7). Le plan figure en premier lieu la partition Nord/Sud du quartier, à l'image de l'ensemble de l'arrondissement. La Flughafenstrasse marque la limite entre la partie Nord, et la partie Sud. Au nord, on distingue le Reuterkiez, la concentration la plus importante, à la limite de Kreuzberg, qui s'étend ensuite le long de la Weserstrasse et dans une moindre mesure de la Sonnenallee ainsi que le Flughafenkiez. Dans la partie Sud, la Boddinstrasse dessine la limite entre les deux parcours Nord et Sud et constitue une zone de concentration artistique à part entière. Le Schillerkiez est visible autour de la Schillerpromenade à l'Ouest. Plusieurs lieux sont regroupés dans la partie la plus au Sud autour du Körnerpark et enfin dans le Richardkiez au Sud-Est.

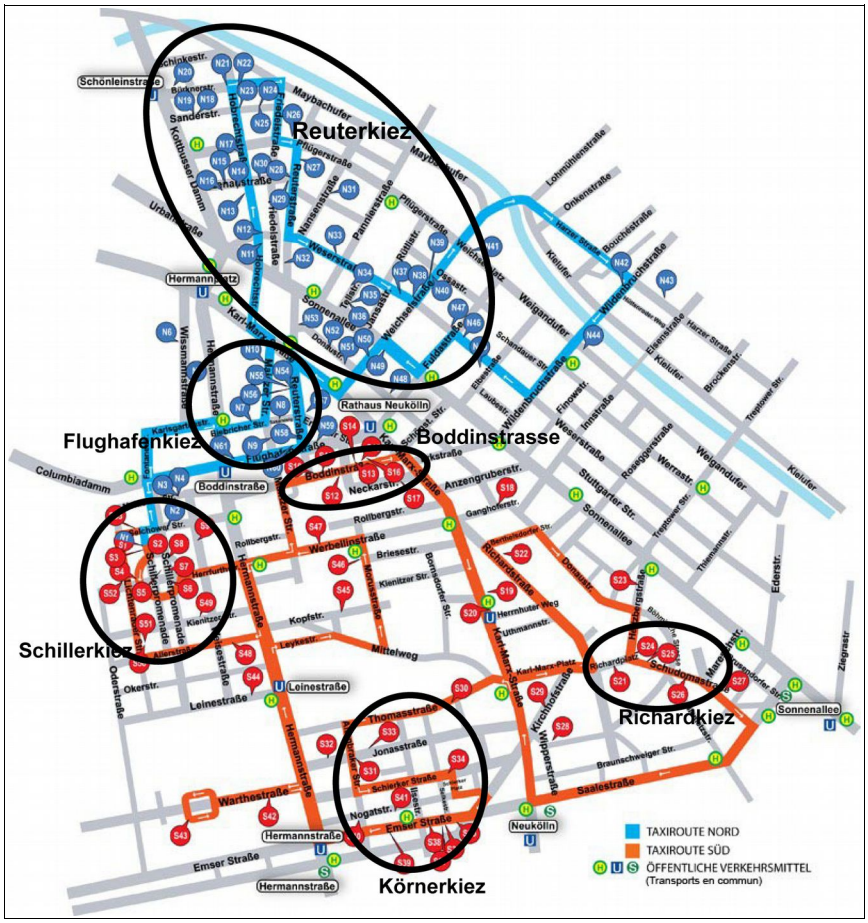
135 Entretien réalisé à la MAP à Montreuil avec Mr P. Cabuche et Mme J. Toussaint en mars 2010.
136 Source : http://www.48-stunden-neukoelln.de

Carte 6.6: Plan des ateliers d'arts plastiques lors des Portes Ouvertes des Ateliers de Montreuil 2011



Source : Mairie de Montreuil.

Carte 6.7 : Plan des lieux du festival Nacht und Nebel 2010



Source : kunstreuter.de

Ces deux plans donnent des indications quant à la localisation des ateliers des artistes à Montreuil et à Neukölln et montrent, à une échelle fine, une répartition préférentielle des ateliers et des lieux artistiques dans certains micro quartiers. C'est dans ces quartiers et *Kieze* en particulier que se sont déroulées la plupart des observations et des interviews réalisées. Le recueil des pratiques et des représentations des artistes met ainsi en jeu, du fait des logiques de répartition des lieux artistiques dans le cas de Neukölln comme dans celui de Montreuil, autant l'analyse des deux contextes urbains dans leur ensemble que celle de micro-territoires particulièrement concernés par cette présence.
Le choix des deux terrains d'enquêtes, Montreuil et Neukölln permet une analyse transversale de deux espaces urbains proches par leurs situations métropolitaines comme par leur caractéristiques socio-spatiales mais inscrits dans des contextes différents ; ainsi qu'une analyse longitudinale des processus de transformations urbaines qui semblent de même nature, mais à des stades d'avancement différents, n'impliquant pas la présence artistique exactement au même titre.

2 Pratiques spatiales des artistes et territorialisation : du questionnement théorique aux choix méthodologiques

L'entrée par les pratiques individuelles des artistes s'appuie sur l'hypothèse de leur portée territorialisante. Les outils théoriques ainsi que les différentes techniques d'enquêtes présentées dans cette section forment un appareil méthodologique qui a pour objectif de tester cette hypothèse à travers une observation de ces pratiques. Je partirai des concepts de territoire et de territorialité pour mettre en évidence la dimension problématique que recouvre l'utilisation de ces deux concepts lorsqu'on les applique au champ artistique et plus précisément ici, au champ de l'art contemporain. Ce point de départ théorique nous montre que la question de l'existence de territorialités artistiques et a fortiori de territoires artistiques, loin d'être une évidence, mérite d'être posée. L'observation des pratiques individuelles permet d'interroger cette dimension. Le concept d"habiter a guidé notre observation, comme un outil permettant l'articulation de la pluralité des ancrages des individus. C'est sur ces fondements théoriques que s'est appuyée la mise en place d'une enquête qualitative utilisant l'observation géographique, l'entretien et l'observation ethnographique, pour comprendre les spatialisations des artistes à l'échelle de nos deux terrains d'étude.

2.1 L'hypothèse d'une territorialisation artistique

Territorialité et territoire sont deux notions liées qui font largement débat en géographie (Chivallon, 1999; Debarbieux, 1995; Di Méo, 1998; Lévy, 2003; Vanier, 2009). Cette section montre comment ces deux éléments participent de la construction de la réflexion qui est proposée sur l'inscription spatiale de l'art et sur les usages de l'espace que l'on peut identifier en étudiant ce domaine particulier. L'objet n'est ainsi pas de présenter l'ensemble des débats épistémologiques, mais plutôt de mettre en évidence et de situer un parti pris théorique quant à la manière dont sont mobilisés territoire et territorialité, outils d'analyse théorique de la portée des pratiques spatiales des artistes.
La problématique principale de cette thèse, celle qui pose la question de spatialisations urbaines contribuant à structurer l'organisation du champ de l'art contemporain, lorsqu'elle est abordée à l'échelle infra-urbaine, pose la question de l'existence de pratiques et de représentations spatiales qui

soient propres à ce secteur. De prime abord simple, cette question soulève rapidement plusieurs questions fondamentales au géographe. Si l'on parle de pratiques spécifiques, cela sous-entend que l'on parle aussi d'un groupe spécifique. Pour parler des espaces de l'art, suffit-il de se limiter aux artistes ? De quel groupe parle-t-on ? À l'instar de ce qu'ont montré les sociologues de l'art, la reconnaissance de l'art comme une pratique singulière, non seulement technique mais aussi sociale, tient d'une pluralité d'acteurs : des artistes de manière centrale, mais aussi de tous ceux qui contribuent à leur reconnaître un statut particulier (Becker, 1974, 1988; Heinich, 1996, 2005; Menger, 2002). L'association entre groupe social et espace aboutit très rapidement à mobiliser la notion de territoire, pour signifier l'appropriation et le rapport particulier à l'espace du quartier dont font montre les artistes de Belleville (2008). De la même manière, A. Quemin et J. Marontate (2002) dans la présentation du numéro spécial de la revue *Sociologie et sociétés* consacré aux « territoires de l'art » associent l'idée de groupes d'artistes et d'inscription spécifique dans l'espace à travers la notion de territoire, dont le pluriel met d'emblée en exergue la diversité. Les auteurs dans ces deux cas font usage d'une définition « molle » du territoire (Lévy, 2003), qui marque l'intérêt porté aux processus spatiaux mais sans faire de véritable distinction entre espace, lieu et territoire. Ce ne sont là que deux exemples qui mobilisent le territoire comme outil d'analyse pour les spatialisation de l'art et c'est sans compter les formulations accrocheuses comme les « nouveaux territoires de l'art » (Lextrait, 2001). Pour autant, cette mobilisation du territoire n'est pas évidente et interroge finalement plus qu'elle ne répond à la question de la singularité des spatialisations artistiques. En posant l'existence de territoires de l'art comme une hypothèse il s'agit de s'interroger sur l'existence d'une entité territoriale de référence qui soit liée aux pratiques artistiques. Et cela suppose de définir ce qu'on entend par territoire.

La définition du territoire paraît en effet indispensable au regard de la polysémie d'un terme qui, selon les modalités de son usage, signifie des réalités et des positionnements épistémologiques aux contours variables (Lévy, 2003, Op. Cit., Di Méo, 1988). La dimension appropriée du territoire semble faire l'unanimité, qu'elle corresponde à une appropriation individuelle ou collective proche de la dimension éthologique du territoire animal en première instance, ou que l'on considère ce dernier comme une réalité géopolitique bornée. La forme du territoire, seconde dimension, est source de dissension entre les tenants d'une métrique topographique continue, qui permettrait d'identifier une matérialité géographique aux contours définis, même s'ils varient ; et les tenants d'une définition davantage topologique du territoire. Dans les deux cas, le territoire suppose une idée de proximité à ceux pour qui il est un espace de référence. Je retiendrai pour ma part une définition du territoire comme portion d'espace appropriée et construite, un medium et une ressource de l'identité sociale d'un individu ou d'un groupe. La définition non exclusive du territoire que propose B. Debarbieux met en avant ces deux dimensions du territoire comme :

> « Agencement de ressources matérielles et symboliques capable de structurer les conditions pratiques de l'existence d'un individu ou d'un collectif social et d'informer en retour cet individu et ce collectif sur sa propre identité. »(Debarbieux, 2003)

La réalité du territoire apparaît, dans la définition qu'en propose B. Debarbieux, autant matérielle que symbolique. Elle est définie par les formes d'appropriation et la configuration spatiale qui le caractérisent. La conjonction de ces deux éléments peut donner à lieu à des territoires qui, à l'instar des territoires de diasporas (Tarrius, 1993) ou d'habitants d'archipels (Bonnemaison, 1996) ne soient

pas continus. Cette définition permet de dépasser une opposition entre réseaux et territoires pour au contraire montrer la non-exclusivité de ces deux objets géographiques. Mais plus encore que cette possibilité de dépasser une opposition classique entre réseau et territoire, l'auto-référence dont procède le territoire est une dimension essentielle de la construction dont ce dernier procède. Le territoire, selon B. Debarbieux :

> « nécessite de prendre en compte de façon simultanée ses caractères objectifs, subjectifs et conventionnels. Sa nature objective est celle de sa matérialité et celle des pratiques dont il est tout à la fois, un produit, le support, et l'objet. Sa nature subjective est celle de l'expérience individuelle (sensible, affective, symbolique) qu'il rend possible. Sa nature conventionnelle réside dans le fait qu'en dernier ressort, un territoire social ne doit sa pertinence qu'à un processus donné, toujours singulier et endogène, de construction collective de l'intelligibilité du monde. À ce titre, il participe toujours d'une vision du monde et d'une représentation auto-référencée et identitaire du groupe qui la construit. » (Debarbieux, Op. Cit. : 912)

Cette dimension d'auto-référencement permet de poser la question de territoires artistiques en intégrant le fait que ceux-ci ne sont pas incompatibles à l'existence d'autres territoires. L'auto-référencement comme condition du territoire permet d'un point de vue théorique la coexistence de réalités empiriques : le ou les territoires artistiques, dont on fait l'hypothèse qu'ils existent, ne sont pas incompatibles avec le territoire politique de la commune ou de l'arrondissement par exemple. Faire l'hypothèse de territoires artistiques suppose par ailleurs des acteurs, une infrastructure symbolique et matérielle qui contribuent à l'émergence de cette réalité et qui dépasse la seule dimension de la spécialisation. Autrement formulé, poser la question de territoires de l'art, c'est poser celle de l'inscription dans l'espace d'une reconnaissance d'un groupe social qui se reconnaît dans des pratiques et des lieux liés à l'art. Je n'écris sciemment pas « territoire des artistes » car il s'agirait alors d'un groupe limité d'individus alors même qu'il me semble que si territoire il y a, celui-ci procède d'une co-construction par un groupe d'acteurs central, celui des artistes, et d'un ensemble d'acteurs qui reconnaissent les artistes comme des acteurs spatiaux particuliers, qu'il s'agisse des politiques, des publics ou du voisinage.

Le territoire s'appuie sur et donne lieu à des territorialités, seconde pierre d'angle de ma réflexion qui permettent d'articuler les pratiques individuelles à la construction territoriale. La territorialité désigne, pour G. Di Méo une « relation au territoire, l'existence d'une dimension territoriale dans une réalité sociale. », plus spécialement, il peut aussi s'agir d'une « identité territoriale d'une individu ou d'un collectif » (2003 :919)

> « La territorialité reflète encore la multidimensionalité du vécu territorial (Raffestin, 1980) de chaque individu socialisé. La diversité des rapports à l'espace peut conduire à une identité plus topologique que topographique, c'est à dire non territoriale, ou non exclusivement territoriale, mais réticulaire. Ces identités comportent plusieurs facettes : existentielles (géographicité), psychologique et socio-culturelle, poétique... D'où le recours à la notion d'identité spatiale qui, dans le cas des appartenances individuelles, s'ouvre à d'autres métriques que celle du territoire et ne préjuge pas de l'ouverture à d'autres identités (altérité) ou de son rejet (clotûre). » (Di Méo, Op. Cit.:919)

Cette définition de la territorialité proposée par G. Di Méo dans le *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés* (1998) souligne l'importance du vécu dans les processus d'appropriation et de mise en cohérence dont procède la territorialité. À l'échelle de l'individu, on peut observer les « territorialités du quotidien », celles qui, à travers la routine de la pratique des lieux de l'identification des points de repère, contribuent à structurer, délimiter et arpenter un territoire. En suivant le même

schéma que l'auteur de *Géographie sociale et territoires*, du lieu de référence initial à des portions d'espaces plus importantes comme le quartier, et jusqu'à l'infini, on peut se demander quels sont les lieux de références et les portions d'espaces pratiquées, représentées par les artistes. Leurs pratiques témoignent-elles de territorialités urbaines ? Quelles interactions structurent la définition d'un lieu, d'une portion d'espace comme étant « artistique » et plus précisément , « de création » ?
La notion même de territorialité, en étant directement liée à celle de territoire et en s'en dégageant pour désigner un vécu qui peut déborder le seul « bassin », topographiquement limité du territoire, pour reprendre l'image de M. Vanier (2008), pose la question du territoire plus qu'elle n'y répond. Elle permet de prendre acte de la complexité des processus, de la superposition des échelles qui fondent les constructions territoriales et me semble aussi refléter, justement, cette dimension construite, et toujours reconstruite du territoire.
Territorialité et territoire constituent ainsi deux nœuds problématiques de ma réflexion et deux notions théoriques sur lesquelles s'appuie une interrogation quant à une utilisation de l'espace qui soit propre aux artistes et à l'art contemporain d'une part, et quant à la production, d'autre part d'entités spatiales qui tirent leur particularité et leur distinction de ce qu'elles sont identifiées comme des portions d'espace dont une des caractéristiques médiatisées est d'être des « territoires artistiques de création ». Il s'agit de deux prismes de lecture qui ont guidé mon analyse des pratiques individuelles des artistes et ont orienté mes choix méthodologiques dans la volonté de compléter une observation des espaces de l'art contemporain à l'échelle métropolitaine par une enquête qualitative visant à comprendre les processus qui structurent ces espaces. Le concept d'habiter vient compléter une appareil théorique permettant d'appréhender les pratiques des individus.

2.2 L'articulation des lieux et des espaces au prisme « l'habiter »

L'approche présentée dans la première partie de cette thèse a souligné mon intérêt pour les pratiques individuelles et pour le rôle des individus dans la production des espaces. Pour comprendre l'organisation de la création et les dynamiques qui contribuent à la définition de centralités artistiques et interroger leur reconnaissance en tant que territoires artistiques, il est indispensable de dépasser l'entrée par un seul type de lieu ou d'activité, pour prendre en considération l'appropriation de l'espace par les artistes et les pratiques qui en font des espaces d'art. Les entrées qui ont été proposées jusque là ont offert une vision métropolitaine des spécialisations et des dynamiques des espaces de l'art contemporain dans la seconde partie et ici, une vision de la répartition des artistes dans l'espace urbain. La notion d'habiter permet de poursuivre l'analyse des espaces de l'art. Elle est mobilisée pour comprendre comment les artistes, dont le rôle est central pour définir un quartier d'artistes ou un quartier artistique (chapitre 2), mettent en relation les différents types de lieux et d'espaces concernés, lieux d'exposition, lieux de résidence, lieux de travail et contribuent aux dynamiques urbaines qui caractérisent ces différents lieux et espaces.

Définie comme l' « ensemble des pratiques des lieux » (Stock, 2004), cette notion permet de prendre en considération les ancrages multiples qui caractérisent les espaces de vie des individus, et de dépasser l'entrée par la résidence. Elle permet de prendre en considération les modalités de l'inscription des hommes sur terre, comme du vécu et des représentations de ces pratiques, à l'instar

de ce que montrent M. Stock (Op. Cit.) ou M. Giroud (2007) lorsqu'ils retracent les filiations de l'habiter. Les travaux concernant l'habiter sont désormais nombreux en géographie et ont permis de développer les différentes dimensions qui le caractérisent, depuis la dimension phénoménologique première qu'elle recouvre dans la définition du philosophe M. Heidegger, selon qui « habiter est la manière dont les mortels sont sur terre » (Heidegger, 1958 : 175) jusqu'aux ancrages multiples que prend en considération la notion d' « habiter polytopique » définie par M. Stock (2006), comme un espace d'implication et de proximité organisé autour d'une pluralité de lieux et qui ne se définit plus seulement en fonction de la distance (encadré 6.1).

La notion d'habiter est mobilisée dans cette recherche pour articuler les différentes composantes des espaces de vie des artistes, dans une acception large de ceux-ci.

> « L'ensemble des pratiques des lieux participe de l'habiter. Ainsi, cette signification des lieux – et c'est là que réside l'un des apports – ne se réduit pas, pour un seul individu, à un seul lieu. En fait, les individus pratiquent une multiplicité de lieux avec lesquels ils construisent une relation signifiante. De plus, l'habiter, en tant qu'ensemble des pratiques des lieux, implique que les lieux ainsi pratiqués ont un certain sens pour les hommes. » (Stock, Op. Cit.)

Cette citation montre l'intérêt de la notion d'habiter pour articuler à la fois des ancrages multiples dans un même ensemble de référence spatial pour l'individu et les représentations qui sont liées à cet ensemble. C'est par la pratique de lieux, agencements existants sans signification prédéterminée, que les individus contribuent à (re)définir des espaces. Il ne s'agit bien sûr pas d'oublier que tout espace est informé historiquement et socialement, mais, dans la lignée des travaux accordant de l'importance aux actions et aux pratiques individuelles pour comprendre l'organisation des espaces (cf. chapitre 2), de prendre en considération ces pratiques individuelles comme éléments de la définition d'espaces aux qualités particulières.

L'habiter comprend ainsi à la fois une dimension individuelle et une dimension collective, renvoyant à la dialectique entre ces deux dimensions qui contribuent à la production d'un espace social (Di Méo, 1998; Di Méo et Buléon, 2005). C'est cette dialectique qu'articule l'anthropologue G. H de Radkowski (1966) lorsqu'il définit deux dimensions de l'habitat : l' « habitat-oekoumène », qui correspond au rapport entre un sujet collectif (ethnie, groupe social etc.) et les lieux, qui définissent l'espace social de référence permettant l'existence du groupe considéré ; l'habitat-résidence, qui définit l'espace social de référence dont provient l'homme en tant qu'individu (1966 : 17, cité par Giroud, 2007:59).

La notion d'habiter permet en outre de prendre en considération stations et mobilités d'un point de vue équivalent. G.H de Radkowski articule ces différentes formes de l'habitat à travers une conception novatrice de l'habiter qui correspond à l'ensemble des lieux et des temps de station articulés entre eux par des circulations et des mobilités. Il est un des précurseurs de la prise en considération de la mobilité comme élément structurant de l'habiter et a inspiré de nombreux travaux de géographes. Les mobilités sont d'autant plus constitutives des modes d'habiter que les individus sont plus mobiles aujourd'hui que par le passé. C'est ce constat qui a conduit M. Stock (2006) à analyser les modes d'habiter de nos sociétés contemporaines à travers la notion d' « habitat poly-topique » (encadré 6.1). Et si tous les habitants ne font pas partie des hypermobiles, la mobilité reste une composante indispensable des modes d'habiter des individus, comme l'a montré M. Giroud à

travers les pratiques d'habitants continuant à habiter les quartiers de Berriat-Saint-Bruno à Grenoble et d'Alcantâra à Lisbonne, malgré les changements urbains qui s'y déroulent (Op. Cit.).

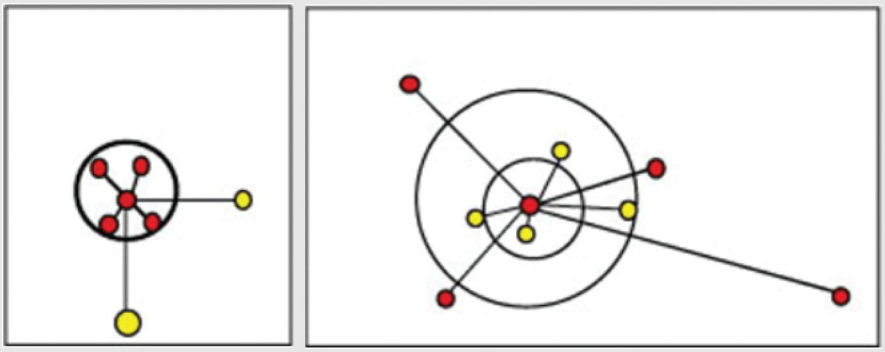
La prise en considération des interactions entre différents lieux des pratiques individuelles, entre station et mobilité et entre dimensions individuelles et collectives que permet la mobilisation de la notion d'habiter offre un angle d'approche novateur aux pratiques urbaines des artistes.

L'intérêt qui est porté à l'habiter des artistes dans cette recherche implique ainsi, à l'instar de ce qui a pu être réalisé dans l'observation des pratiques d'autres « individus-habitants », d'articuler l'ensemble des lieux qu'ils pratiquent, les représentations liées aux espaces artistiques et permet de dépasser, d'un point de vue théorique, les entrées par un type de lieu artistique. Dans le cas des espaces de création l'habiter permet d'aller au-delà de la prédominance accordée à l'atelier-logement[137] dans la plupart des travaux. Il s'agit ni plus ni moins de continuer à s'efforcer de dépasser l'intérêt pour le seul lieu de résidence dans une appréhension plus globale de l'ensemble des lieux pratiqués.

Encadré 6.1: Le modèle de l'habiter poly-topique de M. Stock (2006)

"Le modèle de l'habiter poly-topique pourrait donc correspondre à la formule suivante de l'individualisation géographique : s'impliquer ailleurs, se distancier chez soi (cf. Figure).

Figure : Les modèles des modes d'habiter mono-topique et d'habiter multi-topique.



Les points rouges indiquent les lieux familiers, les points jaunes les lieux non familiers : ce modèle graphique signifie que contrairement à d'autres sociétés ou d'autres époques, les lieux proches ne sont plus nécessairement ceux qui sont les mieux connus et les plus familiers. On voit notamment dans ce modèle que les lieux familiers peuvent être situés à des distances plus grandes que le rayon marquant la limite de l'espace de proximité. La variable discriminante pour déterminer la familiarité avec les lieux n'est plus la distance, mais la fréquence. Le second cercle symbolise l'accroissement de l'accessibilité à partir d'un lieu — supposé classiquement en forme de cercles concentriques — mais qui ne rend pas compte des accessibilités différentielles, c'est-à-dire des accessibilités localement meilleures."

D'un point de vue pratique, la mobilisation de la notion d'habiter dans le cadre d'une observation des pratiques spatiales des artistes et de l'hypothèse de leur co-constitutivité dans la définition d'espaces de création influence la définition des méthodes d'investigation. Chercher à cerner les « modes d'habiter » des artistes (Stock, 2004) invite en effet à observer en détail les pratiques liées à des lieux

137 Je serai amenée à mobiliser ce terme fréquemment. Il désigne dans cette thèse l'association des fonctions résidentielles et professionnelles dans un même lieu, au-delà de la catégorie de l'action publique que recouvre également ce terme.

multiples : lieux de résidence, lieux de travail, mais aussi places urbaines d'intervention artistique, lieux de loisirs, de sociabilité etc. Ces pratiques des lieux et les représentations qui leurs sont liées ont pu être observées par le biais de la combinaison de plusieurs méthodes d'enquêtes qualitatives. La première mobilise l'observation sur le terrain et permet une lecture des espaces artistiques. La seconde associe entretien et observation ethnographique permettant de recueillir les pratiques spatiales des artistes et les conditions de leur élaboration.

2.3 Observer les espaces artistiques : une lecture des lieux

La lecture des espaces urbains de l'art s'appuie sur une identification dans les quartiers d'enquête des trois formes les plus visibles de la présence urbaine des artistes que sont l'intervention artistique directe dans l'espace urbain, la présence de lieux d'exposition, et celle d'ateliers.

L'intervention artistique dans l'espace urbain reste la forme la plus directe et la plus évidente de cette présence, et est également abondamment abordée dans la littérature comme on a pu le montrer dans le second chapitre. Elle recouvre autant l'art public (Lewitzksy, 2003; Ruby, 2002) que les événements artistiques (Vauclare, 2009) ou le *street art* (Reinecke, 2007; Treeck et Nungesser, 1999). La présence artistique est ici manifeste du fait de la présence des œuvres dans l'espace urbain mais ne nécessite pas la présence de l'artiste lui-même. L'œuvre, qu'il s'agisse d'une sculpture comme les colonnes de Daniel Buren à Paris, d'une peinture murale comme celles de Daniel Mesnager à Paris ou à Montreuil ou de collages comme ceux d'Alias à Berlin – autant de figures artistiques emblématiques des deux villes – constitue la trace du passage de l'artiste qui marque son territoire urbain. L'observation géographique permet d'interroger la spécificité de ces traces dans l'espace urbain de Montreuil et de Neukölln.

La répartition des lieux de création analysée précédemment a montré une spécialisation des deux terrains dans la création artistique (cf. partie 2). Une lecture des lieux permet ensuite de prêter attention à leur inscription paysagère, aux formes de leur agencement. Celui-ci peut être différent selon que l'on a affaire à des lieux gérés par des artistes, ce que désigne le terme anglo-saxon d' « *artist run spaces* », qui se sont largement développés depuis les années 1970 (While, 2003) ou que l'on se trouve dans des lieux gérés par des acteurs publics ou des galeries privées. Les lieux de la création ne sont toutefois pas toujours visibles ; même s'il existe un enjeu de visibilité important pour les artistes qui donnent parfois à voir la sphère privée du processus de création, notamment dans le cas où lieux de résidence et lieux de travail se confondent. La lecture des espaces artistiques de création s'apparente ici à une exploration où il s'agit de repérer dans l'espace urbain les ateliers et lieux de production plus ou moins visibles de l'extérieur et d'en observer les éléments d'agencement, les différents régimes de visibilités auxquels ils peuvent appartenir.

L'observation visant à mettre en évidence les formes géographiques de la présence artistique dans la ville a pris deux formes, l'une consistant en des relevés de terrain réalisés de façon systématique, et une seconde plus continue, au quotidien dans Neukölln et plus particulièrement dans le Schillerkiez que m'a permis ma position d'habitante. Les deux temps d'observation se complètent puisque l'un m'a permis une exploration systématique, l'autre un suivi temporel, et que l'identification des lieux part d'une connaissance préalable des éléments caractéristiques de l'activité artistique dans les deux

villes, dont l'observation quotidienne m'a permis de repérer les éléments les moins visibles et les changements en cours.

Cette partie du travail de terrain porte une attention particulière à l'apparence extérieure du tissu urbain, à son image ainsi qu'aux ambiances urbaines, dans la lignée des travaux portant un intérêt au paysage et aux modalités de se perception. La pratique de l'observation elle-même a été en grande partie guidée par les réflexions menées autour du paysage urbain. Au fil de la marche (Thomas, 2007), elle prête attention aux éléments visuels et aux autres éléments de l'ambiance urbaine, sonores, olfactifs, tactiles, que tend parfois à occulter la toute puissance du visuel.

L'image tout d'abord a un pouvoir structurant fort sur les espaces, et constitue l'élément le plus aisément identifiable. Selon la définition de M. Lussault « est image toute représentation visuelle, qu'elle soit matérielle ou mentale » (Lussault, 2003). Or c'est bien en partie sur la base de ce qui est perçu par l'œil que s'élaborent, que se structurent les différents éléments constitutifs de l'espace. Pour comprendre les diverses représentations que se font les individus d'une ville, il faut d'abord interroger tous les dispositifs visuels qui composent l'image de celle-ci, « qui incluent, par exemple, le paysage, la scénographie, les installations diverses, bref toute chose structurée regardable » (Op. Cit.: 485). Le rôle de l'image est doublement important dans le cas de l'étude des espaces urbains de l'art puisque celle-ci représente un enjeu d'identification et de valorisation aussi bien pour la ville ou le quartier que pour les artistes. La visibilité contribue ici autant à déterminer les lieux que les acteurs. Que faut-il montrer ? Qui le décide ? Quel sens donnera chacun aux éléments visibles ? Autant d'interrogations qui montrent le pouvoir du visuel, pouvoir tiré de l'immédiateté de la perception.

L'observation systématique des deux terrains s'appuie largement sur la grille de lecture de l'image d'une ville proposée par K. Lynch (1969), qui relève les éléments structurants du paysage urbain et que j'avais déjà eu l'occasion d'utiliser lors d'une étude de l'image nocturne de Strasbourg. L'auteur de *l'image de la cité* relève trois composantes indispensables à l'analyse de l'environnement urbain : identité, structure et signification. L'identité est définie comme la qualité de l'objet en tant que distinct de ce qui l'entoure, la structure comprend « la relation spatiale ou paradigmatique de l'objet avec l'observateur et avec les autres objets » (Op. Cit. : 9) et, la signification est le sens pratique ou émotif conféré par l'observateur à l'environnement. Structure et identité représentent pour l'auteur les deux éléments intervenant dans ce qu'il nomme la « lisibilité » de l'environnement urbain. Si l'espace offert au regard de l'observateur est suffisamment clair et appréhendable, celui-ci pourra alors lui conférer une signification. La « recherche des qualités physiques qui ont un rapport avec l'identité et la structure, attributs de l'image mentale » (Op. Cit. :10) conduit à la définition de ce que l'auteur qualifie d' « imagibilité » c'est-à-dire « pour un objet physique, la qualité grâce à laquelle il a de grandes chances de provoquer une forte image chez n'importe quel observateur » (Op. Cit. :11). Forme, couleur, disposition contribuent à cette « imagibilité », qu'interroge la lecture des espaces urbains. Cette définition de l' « imagibilité » permet de dépasser les seules composantes subjectives de l'image des lieux urbains pour au contraire s'appuyer sur les éléments structurants qui rendent un paysage marquant. Utiliser les différents éléments génériques: voies, limites,quartiers, nœuds, et points de repère permet dans le temps de l'observation de prêter attention à l'ensemble et fonctionne alors comme un aide-mémoire pour l'observateur, et offre des clés de lecture à la compréhension de la structure des espaces observés (encadré 6.2).

Appliquée à Montreuil et à Neukölln, cette grille permet de mettre en œuvre de mettre en avant les éléments structurants des espaces urbains, à l'instar de ceux qui ont été choisis pour illustrer chacun des 4 éléments définis par K. Lynch : voies, limites, quartiers et points de repères (encadré 6.2). Dépendant bien évidemment de l'observateur, ces éléments peuvent aussi correspondre à des points de repères, des quartiers investis par les artistes, tels qu'ils les expriment à travers leurs discours.

Cette grille de lecture permet essentiellement de relever les caractéristiques visuelles du paysage urbain. Celles-ci prédominent dans nos conceptions occidentales du paysage comme le rappelle J-F Augoyard:

> « la souveraineté du voir dans la perception du paysage est tellement claire qu'elle va de soi, tellement habituelle qu'on tient pour évident la logique du paysage visible » (Augoyard, 1991).

Cette souveraineté est d'autant plus vraie lorsque l'observateur devient spectateur, lorsque son déplacement dans la ville devient flânerie. Cette pratique spécifique de l'espace urbain s'est développée au XIXe siècle dans le même temps que les espaces de consommation ont été aménagés en espaces de déambulation et de contemplation et a partie liée avec l'art (figure 6.2). La figure du flâneur telle qu'a pu la décrire W. Benjamin (Benjamin, 1982) trouve dans la présence artistique dans l'espace urbain un objet de contemplation destiné au regard spectateur. La présence artistique dans l'espace urbain fait en ce sens appel avant tout à la perception visuelle et à son élaboration en paysage. Elle met alors en jeu l'esthétisation et l'artialisation du paysage (Roger, 1998) dans une double direction, celle du créateur de paysage et celle du spectateur.

Pourtant la vue et son corollaire, le paysage, ne suffisent pas à saisir l'ensemble de la matérialité d'une présence urbaine. Les travaux mobilisant les ambiances urbaines invitent à prendre en compte l'ensemble sensoriel de notre perception de l'urbain. Les travaux du CRESSON[138] et notamment les apports fondateurs de la démarche « pas à pas » proposée par J.-F. Augoyard (Augoyard, 1979) montrent ainsi que le cheminement quotidien du piéton fait ou défait l'urbain au même titre que les planifications des aménageurs. Ces cheminements complexes font appel aux différents sens pour être compris, qui permettent de situer le corps humain dans l'urbain et de comprendre comment celui-ci s'y inscrit. La vue est alors un élément parmi d'autres d'une inscription dynamique où la motricité comme les émotions parlent des interactions entre la ville et celui qui la parcourt (Amphoux, 2004). Le choix du point de vue piéton adopté lors des observations repose sur l'adhésion aux thèses considérant la marche comme un acte fondateur de l'inscription individuelle dans l'espace urbain (Thomas, 2007) et part de l'hypothèse que l'appropriation artistique de l'espace urbain est dirigée avant tout vers un point de vue piétonnier. Ce point de vue piétonnier est à la fois celui de l'artiste qui investit au quotidien ou dans le temps de la création une portion de ville, un mur, une vitrine, que celui du piéton qui observe l'œuvre plastique, une sculpture dans un parc urbain, une toile dans un musée. Du point de vue de la création même, l'œuvre est le plus souvent tournée vers une perception piétonnière qui favorise l'engagement corporel du spectateur. Rares sont en effet les œuvres d'art faites pour être apprécier du point de vue de l'automobiliste, ou du voyageur en train...à moins que les graffitis visibles du métro seul, que la rhétorique du caché/montré puissent justement être saisie

138 Centre de Recherche sur L'Espace Sonore et l'Environnement Urbain

au travers d'une distinction entre des espaces piétonniers de l'art, majoritaires, qui sont ceux de la déambulation, du spectacle, et ceux qui ne le seraient pas. Les marches urbaines interrogent autant la logique du spectateur que celle du créateur et dans leurs limites mettent en évidence d'autres formes d'espaces urbains de l'art. Elles fondent l'observation géographique menée à Montreuil et à Neukölln. L'observation a pour objectif de saisir les espaces de l'art dans leur matérialisation urbaine et concerne autant le créateur que le spectateur. L'entretien et l'observation ethnographique cherchent à comprendre la logique des cheminements auxquels invitent la présence artistique et permettent de saisir cette fois le point de vue de l'artiste de façon privilégiée.

Figure 6.2 : « Flanierstrasse » : intervention artistique dans le Reuterkiez à Neukölln

source : http://gentrificationblog.wordpress.com Crédits : A. Holm,2009

Encadré 6.2 : L'image de la ville. Paysages urbains à Montreuil et à Neukölln

2.4 Interroger les pratiques : entretiens et conditions d'élaboration du discours

L'entretien constitue un outil de compréhension des pratiques et des représentations de la ville que vient compléter l'observation ethnographique. Ces deux techniques ont été mobilisées pour comprendre l'organisation de la création artistique à Montreuil et à Neukölln.

2.4.1 L'entretien

L'entretien a été utilisé pour interroger les artistes sur leurs espaces de vie, leurs parcours professionnels et leurs représentations de l'espace en lien avec leurs pratiques artistiques. L'utilisation de cette technique tient compte de la particularité de la situation d'entretien elle-même qui est un préalable au recueil comme à l'interprétation des données.

Le statut accordé à l'entretien comme technique d'enquête importe en premier lieu pour comprendre comment il a été mobilisé. Au contraire du parcours accompagné, l'entretien reste un outil indirect de saisie des pratiques, médié par le discours. Il place l'enquêté dans une position réflexive par rapport à sa propre situation et à sa connaissance d'un phénomène. C'est ce qu'ont montré de nombreux travaux intégrant les avancées d'un « tournant linguistique » des sciences sociales qui accordent un intérêt particulier aux formes, aux conditions et au pouvoir des discours comme construits sociaux (Mondada, 2000a). Les choix effectués quant à la conduite des entretiens ainsi qu'une présentation détaillée des conditions d'entretien reposent sur l'adhésion à une conception performative de discours tenus pour objets de recherche, dans la lignée des propositions de L. Mondada qui considère que

> « les discours nous disent quelque chose de la réalité sociale, pas du tout en tant que reflets plus ou moins déformés, mais en tant que relevant d'activités situées, organisées de façon endogène et contextuelle par des acteurs sociaux interagissant entre eux et se rendant mutuellement disponibles de façon publique leurs orientations ». (Mondada, 2000b:166).

Cette citation souligne l'importance de la situation d'interaction dans laquelle l'entretien place l'enquêté comme l'interlocuteur. En plus du contenu informatif des entretiens réalisés, une grande importance a été attachée aux situations d'interaction particulière auxquelles donne lieu cette méthode d'enquête. Les artistes interrogés énoncent en effet la réalité qu'ils conçoivent à partir de leur point de vue, du contexte social et spatial dans lequel il s'inscrivent et par rapport à une interlocutrice dont la fonction de géographe, quoique pas toujours très bien identifiée d'ailleurs, renvoie, d'après ce qu'ils ont pu en laissé percevoir, à un monde scientifique et académique dont l'objectif est de produire une connaissance. Clarifier le statut de l'entretien nous a permis de construire une enquête thématique de façon réflexive.

L'utilisation de l'entretien répond ensuite à un double objectif : recueillir des données concernant les pratiques et les représentations spatiales des individus dans un premier temps et des informations contextuelles concernant la profession d'artiste et l'organisation du secteur culturel et artistique à Montreuil et à Neukölln dans un second temps. Le premier type d'information relève du parcours[139] de chacun des artistes interrogés et suppose une forme narrative du discours alors que celui-ci aura une

139 Je serai amenée à utiliser fréquemment cette notion de parcours. Elle est entendue au sens de parcours professionnel. Par ce biais sont ainsi relevés les étapes de ce dernier, les lieux qu'elles concernent.

fonction plutôt informationnelle dans le second cas. Combiner ces deux formes de discours, voire même davantage, suppose une forme d'entretien, de lancement du discours souple et adaptée.

L'utilisation d'une grille semi-directive a permis de laisser la place au récit de l'enquêté, tout en recueillant des informations thématiques dont la variété présupposait une structure propre à la gérer sans tomber dans le risque de la dispersion. Les thèmes abordés dessinent donc un entretien en deux temps: l'un centré sur le récit fait par la personne de son parcours biographique en lien avec son activité d'artiste l'autre sur sa connaissance des milieux artistiques locaux. La différence thématique se traduit par une différence formelle importante qui imposait à chaque entretien de négocier la transition entre l'une et l'autre phase. L'enjeu était de favoriser l'expression d'une parole libre quant à la perception individuelle de la position d'artiste dans la ville, tout en recueillant des informations géographiques et professionnelles suffisamment précises pour dresser, à partir des discours un portrait du monde de la création artistique à Neukölln et à Montreuil.

La grille d'entretien relève finalement de l'adaptation de différentes méthodes sociologiques et ethnographiques. La première phase tient principalement du récit de vie. L'enquêté était invité à raconter, et le choix du terme souligne véritablement la dimension narrative de l'exercice, le parcours personnel et professionnel le conduisant à sa situation actuelle, artiste à Montreuil ou Neukölln. La question était ouverte, mais tout de même orientée sur une certaine perspective, celle du devenir professionnel. Il ne s'agit dans ce sens pas d'un entretien biographique à proprement parlé, qui commencerait au début de la vie de la personne, voire même avant, mais du récit subjectif d'une expérience individuelle dont résultent des « lignes de vie », c'est à dire une « succession temporelle d'événements et de situations » qui expliquent aux yeux de l'individu sa situation actuelle d'artiste (Bertaux, 1997:33).

Il s'agit là d'un recueil d'expérience dont l'idéal formel représenterait l'entretien non-préstructuré (Duschesne, 1996). Cette forme a été conservée dans la pratique comme un idéal où l'enquêté a été laissé le plus longtemps possible libre de raconter son expérience. Dans les faits, la demande fréquente de cadrage par des interpellations comme « Et je réponds bien à votre question? » ou « on ne s'éloigne pas trop du sujet? » invitaient à une intervention de ma part et imposent de tenir compte de la situation même d'interaction qui conditionne le récit de l'expérience. Cette situation d'interaction est importante dans la phase d'interprétation puisque de la position négociée entre les deux interlocuteurs émerge le ton même du récit (Beaud, 1996; Demazière, 2008). Elle l'est également dans le temps de l'entretien puisqu'elle ouvre des possibilités, lorsque le récit s'interrompt, à encourager la personne interrogée dans une direction ou l'autre.

Comme le rappelle S. Beaud, l'une des difficultés de l'enquêteur consiste à faire face à la « tendance des enquêtés à vouloir prendre de la hauteur, à livrer un « témoignage » à portée générale, d'un « bon niveau » » (Op. cit. *:* 242). Cette tendance s'est retrouvée fréquemment chez les artistes interrogés, qui manifestaient souvent une volonté de réflexion générale plus que de récit d'expérience. On a dans ce sens parfois recadré le récit en demandant de préciser par un exemple ou une anecdote.

Le second temps de l'entretien, davantage centré sur le recueil d'informations contextuelles était plus directif. Il s'agissait d'abord de préciser certaines des informations obtenues lors du récit quant à la fréquence des actions, à une localisation plus précise de certains lieux évoqués par exemple.

L'entretien aborde en dernier lieu la perception de la ville et de l'organisation de ses milieux artistiques en laissant la possibilité d'évoquer autant des connaissances personnelles liées à certains milieux en particulier ou aux politiques en vigueur, que les lieux fréquentés ou connus qui participent aux yeux de l'artiste interrogé du rayonnement culturel de ville. Si les thèmes abordés ont été fixés à l'avance, il ne s'agissait pas d'une liste exhaustive et dans la perspective d'un récit de vie, il s'agissait de recueillir les données factuelles propices à la formulation d'hypothèses nouvelles (Bertaux, Op. cit.).

Les artistes interrogés ont été choisis pour permettre le recueil de l'information la plus complète possible quant à l'organisation de la création plastique à Montreuil et Neukölln. La question de la représentativité statistique se pose peu dans le cas d'une enquête de ce type. C'est davantage la saturation de l'information que l'on cherche alors, c'est-à-dire le moment où la répétition prend le pas sur la nouveauté de l'information (Bertaux, 1980), et qui apparaît à partir d'un nombre d'entretiens non prévisible à l'avance. Elle est avant tout un moyen de contrôle de la richesse de l'information. Celle-ci, dans la perspective ethnosociologique doit surtout répondre à l' « exigence de variation » (Op. cit.). Les artistes ont donc été sélectionnés autant selon leur lien avec l'un des deux terrains que dans le souci d'une diversité maximale des situations rencontrées, en variant le sexe, l'âge, l'expérience et la reconnaissance professionnelle. La population d'artistes enquêtés a d'abord été identifiée en fonction de la déclaration d'exercice d'une activité plastique professionnelle à Montreuil ou à Neukölln via des annuaires professionnels tels que l'annuaire des plasticiens de la Mission aux Arts Plastiques de la Mairie de Montreuil ou celui du réseau *Künstler Netzwerk* à Neukölln (cf. tableau 6.3). L'annuaire montreuillois prend en compte de nombreux plasticiens, même s'il ne constitue pas une source exhaustive, reposant sur l'autodéclaration de ces derniers. Comme nous l'a dit un des responsable de la Mission aux Arts Plastiques :

> L'annuaire des plasticiens et la Mission [aux arts plastiques], c'est plutôt pour les artistes qui ont besoin de réseau et de visibilité à Montreuil. C'est pour tout le monde bien sûr, mais ce sont surtout ceux qui ont besoin de contacts et de ressources qui viennent. Les plus importants, je veux dire, Claude Lévêque, il n'a pas besoin de nous pour mener sa carrière internationale. Et puis il ne veut pas trop qu'on vienne le déranger à Montreuil, même si on sait qu'il y vit. » *(P. Cabuche, entretien réalisé à la MAP, mars 2010)*

C'est à partir de cette première source, recensant 275 artistes en 2010 qu'ont d'abord été identifiés les artistes interrogés, complétée par les contacts fournis par les interviewés jouant de l' « effet boule neige ». Le même principe été appliqué à Neukölln où trois réseaux ressources principaux ont été identifiés: le premier est le réseau des professionnels participant au festival *48Stunden Neukölln*; le second, le réseau *KünstlerNetzwerk*, initiative du service culturel de Neukölln aujourd'hui coordonné par le *Schillerpalais.* Ce réseau regroupe des artistes actifs depuis une dizaine d'années dans la valorisation des pratiques artistiques et culturelles de Neukölln, mais qui s'avère aujourd'hui moins actif. Un dernier réseau, créé en 2008, très actif depuis, nous a permis d'idenifier des artistes de Neukölln : *NeukollnImport*, qui rassemble des artistes internationaux installés dans le quartier. Comme à Montreuil, cette identification de réseaux ressources a été complétée par la prise de contact avec des artistes sur le principe de l' « effet boule de neige ».

Les conditions de d'entretien comme sa durée résultent bien d'une « négociation » (Beaud, Op. Cit.). Le choix du lieu d'entretien dépend ainsi dans presque tous les cas de la durée prévue de l'entretien (on annonçait environ une heure). Au fil des rencontres, il s'est avéré important de désamorcer la

contrainte du temps, qui pèse particulièrement dans le cas d'un travail par projet comme le travail artistique. Dans les faits, les durées d'entretiens ont varié entre 45 à 50 minutes pour les plus courtes et 2h40 pour la plus longue, avec une moyenne se situant autour d'1h30. Sur les 52 entretiens réalisés (25 à Montreuil, 27 à Neukölln, tableau 6.3), 51 ont pu être enregistrés. Ils ont eu lieu en français, en allemand, et à deux reprises en anglais selon la langue souhaitée par la personne interrogée. La demande enregistrement a souvent été perçue de prime abord comme surprenante. L'explication du besoin d'enregistrer, afin de permettre une écoute plus attentive et de réécouter ensuite l'entretien – besoin d'autant mieux compris lorsque celui-ci avait lieu en allemand, qui n'est pas ma langue maternelle – tout en garantissant l'anonymat du témoignage a suffit dans tous les cas sauf un à obtenir un accord sans grande difficulté. L'artiste qui a refusé l'enregistrement a expliqué son refus par plusieurs expériences négatives, où ses propos se sont trouvés par la suite déformés dans la presse et m'a seulement autorisée à prendre des notes, situation qui illustre au-delà des aléas de la réalité du terrain, la négociation d'un pouvoir symbolique entre l'enquêteur et l'enquêté (Demazière, Op. cit.). Les personnes interrogées ont par la suite quasiment toutes assez vite oublié l'enregistreur. Les entretiens se sont déroulés dans le lieu choisi par l'artiste: l'atelier le plus souvent, mais aussi à plusieurs reprises dans un café ou au domicile de la personne. Le choix était laissé lors de la prise de contact, dans un souci de disponibilité et d'aisance de la personne interrogée. Certaines préfèrent la neutralité d'un lieu public comme le café et s'y expriment d'autant plus volontiers qu'il s'agit d'un lieu dont la fonction même est de favoriser la parole et la convivialité. D'autres, pour avoir la possibilité de montrer leur travail, privilégie l'atelier, ou l'atelier-logement. D'autres enfin ont préféré une première rencontre dans un lieu neutre avant de proposer une visite du lieu de travail ou d'exposition. Le dernier aspect de la négociation est plus transversal et concerne la reconnaissance mutuelle du professionnalisme. Se présenter comme géographe et non pas comme journaliste ou comme sociologue requiert la plupart du temps une explication supplémentaire de la recherche en cours. Ce temps de présentation permettait de contextualiser l'entretien et de l'ancrer au départ le plus possible dans les problématiques spatiales et surtout urbaines de l'exercice de la profession artistique. Ces entretiens ont enfin, lors de leur traitement, été anonymisés en changeant les noms des artistes. Sept cas ont nécessité, avec l'accord des intéressés, d'utiliser les véritables noms, leur statut de gérants de lieux artistiques supposant qu'on identifie ce dernier. Il s'agit de Gustavo Bocaz, gérant de la galerie l'*Escalier* et d'Emmanuel Flipo, installé dans l'*Usine Flipo* à Montreuil, de Balz Isler et Signe Koefoed, qui tiennent la *Kunstapotheke ,* de William Francis Brennan, installé dans l'*Atelierladen Brennan* et d'Alejandra et Jana, fondatrices du réseau NeuköllnImport à Neukölln.

Les entretiens avec des experts[140], responsables des services culturels des mairies, responsables associatifs ou curateurs ont été négociés un peu différemment. La grille d'entretien, différente et plus directive, était fournie lors de la prise de contact. Elle est organisée autour de trois thèmes principaux: le fonctionnement de l'institution elle-même, son rôle et ses partenaires à l'échelle de la commune ou de l'arrondissement d'abord, de la Ville et de l'État ensuite, et enfin la perception de la scène artistique de l'un ou l'autre des terrains et les enjeux pressentis, et avait pour objectif principal de

140 Le terme d'experts qualifie des personnes dont la visibilité politique, institutionnelle ou associative est forte, reconnue par leurs pairs et/ou véhiculée par les médias, et dont le rôle d'acteur dépasse celui de l'acteur individuel pour représenter un groupe d'intérêt particulier (Lussault, 2000).

saisir l'organisation des acteurs artistiques à partir d'un autre point de vue et de collecter des informations contextuelles quant aux politiques menées. Les rendez-vous ont toujours eu lieu sur le lieu de travail des personnes. La contrainte de temps ne s'est pas avérée beaucoup plus forte que dans le cas des entretiens auprès des artistes et les interviews ont duré en moyenne un peu plus d'une heure, et ont suscité un intérêt fort de la part des personnes interrogées. La situation d'entretien était quelque peu différente: les professions en lien avec l'aspect politique et organisationnel du monde artistique instauraient volontiers un dialogue, posaient des questions quant aux autres personnes interrogées, à leur avis, au mien, et il était important pour ma part de poser des questions précises, de justifier de leur intérêt et de recadrer fréquemment le discours lorsque les dimensions de politiques municipales plus générales prenaient le pas sur une information contextuelle liée aux politiques culturelles et artistiques par exemple. Les entretiens avec les experts n'ont pas fait l'objet d'une anonymisation, celle-ci n'ayant pas été posée comme une condition requise au préalable et les individus étant mobilisés dans le cadre de leurs fonctions.

Entretien et enquête ethnographique sont intimement liés et se complètent. Les données de l'entretien et la compréhension de son contexte sont en effet d'autant mieux saisies qu'elles répondent à une observation ethnographique participante, consistant à « « être avec », à faire avec, être « immergé » dans le milieu enquêté,»(Beaud, Op. Cit.:235).

2.4.2 L'observation ethnographique

L'observation ethnographique, utilisée aujourd'hui autant en ethnologie, qu'en anthropologie ou en géographie apporte à cette enquête une dimension supplémentaire, celle de l'appréhension d'un monde social et des formes particulières de son organisation « de l'intérieur ». L'observation dite « participante », théorisée dès les années 1920 par B. Malinowski (Malinowski, 1922) repose sur l'immersion de l'observateur dans le milieu des individus qu'il observe, ici dans les milieux artistiques avec toute la diversité que suppose l'emploi du terme. C'est en faisant « comme si j'étais artiste », pour paraphraser M. Augé (Augé, 1987), qu'il est possible de saisir les logiques et l'organisation de l'action. L'objectif de cette méthode est de décrire le sens donné par les acteurs à leurs actions en y participant, tout en conservant la distance propre au travail descriptif, travail de traduction qui fait tout autant la richesse et la difficulté de ce type d'observation (Augé, Op. cit.). Ce type d'observation corrobore l'observation géographique en induisant un degré d'implication supplémentaire du chercheur. La compréhension de la spatialité des actions des différents acteurs artistiques apparaît en effet d'autant mieux observable et explicable que l'on partage l'expérience de cette action. Si l'immersion apparaît souvent comme un gage de la connaissance du chercheur des phénomènes observés, l' « observation participante » qui fonde une partie du travail de terrain recouvre dans les faits des pratiques d'observation différentes (Darley, 2008). Présenter la diversité des approches et la variété des durées de l'observation selon les terrains permet de comprendre les contextes de l'élaboration d'hypothèses et de résultats de la recherche particulièrement liés à ce travail qualitatif.

Le travail de terrain mené ici, entendu au sens de M. Chapoulie comme :

> « la démarche qui correspond au recueil d'une documentation sur un ensemble de phénomènes à l'occasion de la présence dans les lieux au moment où ceux-ci se manifestent » (Chapoulie, 2000: 6)

mobilise différentes méthodes de recueil des informations, directes ou indirectes, comme les

conversations formelles ou informelles avec les artistes, les publics, les membres des institutions, la participation à des activités artistiques et l'analyse des informations de médias plus ou moins spécialisés. Ces différentes formes d'observations et leurs dates sont synthétisées dans le tableau ci-dessous (tableau 6.3).

La participation à des expositions, des vernissages et des visites d'ateliers ainsi que les conversations informelles qui ont pu avoir lieu au cours de ces observations relèvent tout d'abord d'un premier degré d'observation ethnographique et ont été menées tout au long du travail de thèse de façon régulière et sur l'ensemble des agglomérations parisienne et berlinoise. Elles avaient surtout pour but d'identifier et de situer les acteurs et les lieux de l'art contemporain dans les deux villes et d'observer l'agencement propre aux différents lieux d'exposition comme les publics présents. Leur accès y a été aisé, une fois repérés les canaux d'informations spécialisés, et relativement anonyme dans la mesure où l'accueil d'un public étranger au lieu ou aux réseaux locaux est en général l'assurance de la notoriété du lieu en question. Notons toutefois que l'acquisition de certains codes, vestimentaires par exemple, facilite considérablement la prise de contact avec les personnes présentes.

La participation à des activités artistiques, ensuite, qui requiert un degré d'engagement plus important, relève de deux logiques: l'une de compréhension générale des actions et en particulier de leurs spatialités et de leur coordination dans des contextes de création internationaux, qui concerne l'ensemble des contextes d'observation, et l'autre plus ciblée, qui répond à une volonté d'éclairer un phénomène en particulier. La participation à différents « workshops »[141] à Paris et Berlin (tableau 6.3) correspond à chaque fois à une observation thématique en lien avec ces questionnements, ce qui la rapproche de ce que M. Chapoulie désigne par « l'observation analytique » et qui « correspond à un travail de repérage focalisé sur un ou des aspects particuliers des phénomènes étudiés en un temps et dans un lieu déterminé » (Op. Cit. :7).

Le workshop *Druckerfest* m'a ainsi permis d'observer les pratiques d'un lieu artistique alternatif, *CZentrifuga* appartenant à l'ancien hôpital *Bethanien* à Berlin réapproprié par plusieurs organismes artistiques et un squat. L'endroit était fréquenté par un public et des participants internationaux lors du festival au cours duquel avait lieu l'atelier. La participation à une journée d'atelier de membres de l'association critique « Biennale de Paris » m'a permis de poursuivre l'observation du lieu en fréquentant cette fois la partie squattée, et d'observer les modalités de partage des espaces en fonction des différents usages d'un même lieu. L'accès et la participation financière à ces deux ateliers était libre et l'implication des participants reposait sur le principe d'auto-gestion presque systématique dans les milieux artistiques alternatifs.

L' *Hypnotic show* organisé à la *Kadyst Art Foundation* à Paris permet d'observer une autre forme d'interaction, celle qui a lieu entre public et créateur, dans un tout autre contexte. Le public était ici sollicité dans le processus de création lui-même pour imaginer les œuvres imaginées par des artistes dans le but d'être transmises par hypnose. Cette expérience était radicalement différente des deux premières décrites et a permis d'aborder le monde de l'art contemporain marchand de façon plus

141 Le terme « workshop » traduit littéralement par « atelier » est largement admis dans des milieux artistiques - et plus généralement créatifs- fréquemment internationaux pour désigner une forme de travail en groupe de durée variable ciblée sur un thème précis.

approfondie que lors d'un vernissage et en mettant en jeu une autre dimension des codes requis pour l'accès à une manifestation d'art contemporain, celle-ci étant destinée à un public limité, sélectionné par cooptation et relevant plus explicitement d'un événement d' « initiés ». L'accès en avait été rendu possible par la connaissance d'une des stagiaires de la fondation.

L'observation menée lors de la participation à l'école d'été de l'une des écoles d'arts de Berlin – l' *Universität der Künste*, ou *UdK* – enfin, a été menée en continu durant l'été 2009, et de façon intensive au cours d'une semaine d'atelier. L'école d'été, organisée par l'association des étudiants de l'*UdK*, a vocation à favoriser une pratique ludique, critique et auto-organisée de la création artistique. La participation y est libre, sous réserve d'acceptation des animateurs d'ateliers. Elle est organisée en « campus d'été », le *RütliSommerCamp* basé autour de l'école élémentaire Rütli de Neukölln[142] où logement et nourriture des participants sont organisés collectivement et où ont lieu conférences, soirées thématiques et présentations des activités des ateliers pendant toute la durée de l'école d'été. L'objectif était ici d'abord de participer à un événement artistique important à Neukölln et d'observer ensuite l'utilisation de l'espace urbain comme ressource pour la création à travers la participation au workshop *Abgestellte Orte*, traduit par « Lieux éteints ». La notice descriptive du workshop annonçait la volonté de réinvestir par la pratique artistique des lieux délaissés d'autres pratiques ou du regard. Une note de motivation était nécessaire à la participation et l'annonce d'un travail géographique et photographique m'y a permis l'accès. L'intégration au groupe d'une dizaine de participants a été facilitée par les horizons pluridisciplinaires de ces derniers. L'atelier a duré une semaine entière de 9h à 19h pour la pratique artistique suivie de discussions avec les participants. La temporalité dans laquelle s'inscrivait l'atelier et la motivation des participants a rendu cette partie du travail de terrain particulièrement fructueuse dans l'intensité des interactions et des actions observées.

L'observation ethnographique a en définitive été menée à des moments et sur des durées variables. Elle vient compléter l'observation géographique et les discours recueillis en entretiens en permettant de saisir les actions et les discours en contexte et en permettant l'exploration de questions particulières.

Ce volet qualitatif de ma démarche s'appuie sur une investigation qui croise plusieurs méthodes d'enquête, de l'entretien à l'observation ethnographique et que je n'aurais pu mener sans une réflexion concernant ma propre position d'observatrice par rapport aux deux terrains parisiens et berlinois.

142 La *Rütlischule* est par ailleurs célèbre pour le mouvement de dénonciation des problèmes de violence entre élève et d'intégration des élèves immigrés ou issus de l'immigration qui y avait pris naissance suite à la lettre d'un professeur de l'école en 205 et qui avait soulevé le débat dans toute l'Allemagne.

Tableau 6.3: Le travail d'enquête

Phase du travail d'enquête	Méthode		Lieux		
			Paris		Berlin
Exploratoire *Mars 2008/Avril 2009*	**Entretiens**		3 *Avril 2009*		9 *Mars 2008 , Février 2009*
	Questionnaires				40 *Avril 2008*
	Observation	**Observation ethnographique**	Ateliers ouverts (Belleville, le 104, Montreuil) Asnières sur seine et Paris 17e, *mai 2009* Musées, Galeries		Ateliers ouverts (Kreuzberg, Wedding) Conférences d'artistes Musées, Galeries
		Étude de contenu	presse culturelle locale: dates et lieux des expositions et des vernissages presse spécialisée		
Recueil des données *Avril 2009/ Novembre 2010*	**Observation**	**Observation ethnographique**	Montreuil centre-ville et Signac-Murs à pêche *Janvier 2010* Montreuil Bel-Air, Jean Moulin et Bas Montreuil, *novembre 2010*		Künstlerhaus Bethanien *Juin 2009* Reuterkiez, *2009-2010* Schillerkiez, *2009-2010*
		Participation observante	Hypnotic Show, *Novembre 2009* Vernissages,Expositions		Druckerfestival, *mai 2009* Workshop « Biennale de Paris », *Juin 2009* Workshop « Abgestellte Orte » *juillet 2009* Vernissages, Expositions
		Étude de contenu	presse culturelle locale: dates et lieux des expositions et des vernissages presse spécialisée		
	Entretiens		Artistes	22	23
			Experts	4[143]	4[144]

2.5 Des rapports différents au terrain: de la distanciation critique

Le terrain apparaît souvent comme un atavisme dont il ne serait plus nécessaire de définir le statut et encore moins l'intérêt pour le géographe (Petit, 2010). Pourtant, selon la situation dans laquelle on aborde ce qui au départ n'est que le cadre empirique d'une recherche, la définition même du terrain évolue. Le terrain du géographe, sa *terra incognita* est loin de se résumer à une portion d'espace dont il suffit de montrer l'étendue et les limites pour en avoir une définition claire, mais se définit autant par le contexte géographique, l'image, l'appartenance sociale de la population étudiée etc. La réflexion menée autour de la construction des terrains berlinois et parisiens rejoint des réflexions contemporaines quant à la nature et à l'utilisation du terrain en géographie (Collignon, 2010; Volvey, 2003), où ce n'est plus seulement l'exotisme du ou des lieux d'étude qui justifie l'existence comme la valeur d'un travail de terrain où le regard d'observateur extérieur, souvent dominateur prime, mais où les dimensions discursives des médiations utilisées pour aborder un terrain comme la position du chercheur par rapport à ce dernier font aussi l'objet d'une réflexion théorique (Hancock, 2007; Staszak, 2008).

Ma position par rapport au terrain berlinois en particulier a soulevé un certain nombre de questions quant à mon investissement à Neukölln. Berlin a en effet autant constitué le cadre de mes recherches que mon lieu de vie durant trois ans. À mon arrivée, le changement de perspective induit par la prise de contact avec une ville étrangère a d'emblée rendu possible la situation d'observation propice aux débuts d'un travail de terrain et une sensibilité particulière à l' « effet de surprise » (Revel et Passeron, Op. Cit.) indispensable à la mise en évidence d'un cas, ici celui de l'importance particulière des artistes et des lieux culturels dans la définition des espaces urbains. La familiarisation avec le contexte berlinois a ainsi très largement contribué à la définition de mon objet de recherche. Toutefois, l'installation dans la ville et le fait de résider durant un an et demi à Neukölln, cadre même de mon travail d'enquête supposait le risque d'un manque de distance par rapport aux acteurs de lieux fréquentés souvent et donc de la neutralité si souvent préconisée pour la conduite d'enquêtes – dont à l'instar de nombreux chercheurs je doute de l'existence comme de la nécessité (Darley, 2008; Duchesne, 1996) – par rapport à l'un des terrains.

Plus pragmatiquement, le fait de résider à Berlin m'a offert la possibilité de temps d'observation plus importants qu'à Montreuil, même si les temps d'apprentissage de la langue et de la ville ont aussi été plus importants. Le croisement des deux expériences m'a permis de confronter des observations réalisées à Berlin à la réalité parisienne, et vice-versa, et d'utiliser la démarche comparative comme le support d'un positionnement intellectuel distancié. La démarche comparative, outre un enrichissement des connaissances empiriques en ce qui concerne les pratiques spatiales des artistes dans deux contextes différents m'a en effet permis, tout au long des enquêtes et des observations, de conserver la « tension entre familiarité et étrangeté » (Beaud et Weber, 1997 : 47) nécessaire à toute enquête. Enfin, plutôt que de rechercher une stricte symétrie dans les méthodes employées qui m'aurait conduite à ajuster le temps d'observation berlinois sur le temps plus limité du terrain parisien comme à minimiser l'importance de l'investissement personnel à Neukölln, en tant qu'habitante, j'ai

143 Gustavo Bocaz, en tant que galeriste et artiste est comptabilisé dans les catégories artiste et expert

144 Simon, en tant que salarié de l'association Schillerpalais est comptabilisé dans les catégories artiste et expert, de même qu' Alejandra, fondatrice du réseau Neukölln Import

choisi de valoriser ces différences en adaptant la méthode à chaque cas, et en m'efforçant de tenir une posture réflexive tout au long des enquêtes.
Le temps long sur lequel j'ai pu mener mes observations et l'investissement personnel qui étaient possibles à Berlin m'ont au final surtout permis d'acquérir les clés de lecture nécessaires à la compréhension des enjeux propres à ces milieux et d'en rendre une interprétation aussi juste que possible. Les outils de compréhension acquis à Berlin m'ont ainsi permis de progresser beaucoup plus rapidement sur le terrain montreuillois et inversement, la connaissance de certaines pratiques parisiennes m'a permis de décoder des observations réalisées à Berlin. Les qualités du travail de terrain tiennent finalement autant de la délimitation de celui-ci que de la position du chercheur, qui détermine les modalités de l'observation et la portée de l'interprétation.

Conclusion

Ce chapitre a mis en évidence les terrains et les méthodes d'une enquête qualitative réalisée à l'échelle infra-métropolitaine de Montreuil et de Neukölln. Ces deux terrains ont été choisis du fait d'une population d'artistes plasticiens importante d'abord, qui permet d'interroger les pratiques des artistes et les représentations spatiales qu'ils mobilisent. Ces pratiques et ces représentations nous intéressent autant pour comprendre le fonctionnement d'un univers en particulier, celui de l'art contemporain, que pour saisir les dynamiques urbaines auxquelles elles contribuent. Les artistes sont, à Montreuil comme à Neukölln associés à des transformations urbaines importantes et aux processus de gentrification qui ont concerné et concernent certaines zones du Bas Montreuil et du Nord de Neukölln en particulier. Leurs liens aux dynamiques urbaines est cependant souvent réduit à cette participation aux processus de gentrification, sans que soit explorées plus en détail les pratiques qui contribuent à définir des espaces de création. La présentation des contextes urbains de Montreuil et de Neukölln a permis de montrer des processus de gentrification dans certains quartiers, mais aussi l'hétérogénéité de la structure et des dynamiques urbaines qui caractérisent ces deux espaces et le potentiel de transformation qu'ils portent. Leur mise en perspective est rendue possible par des proximités en terme de situation géographique, de caractéristiques démographiques et morphologiques et se révèle d'autant plus riche que leur histoire permet d'observer les modalités de l'inscription spatiale des artistes à des étapes différentes : à un moment de stabilisation après l'engouement des années 1990 pour Montreuil, en plein « boom » pour Neukölln.

Les interactions entre dynamiques urbaines et dynamiques des espaces de création sont explorées à partir des pratiques individuelles des artistes et la seconde partie de ce chapitre a montré la démarche et les méthodes adoptées pour observer les espaces de la création. L'observation géographique, l'entretien et l'observation ethnographique se complètent pour rendre compte de l'organisation géographique de la création artistique et interroger les dynamiques territoriales qui les sous-tendent.

Chapitre 7 Territoires de la création en construction :

Les pratiques des artistes et la perception de leur présence à Montreuil et à Neukölln

L'atelier, le café, la rue, le quartier, autant d'espaces marqués par des pratiques individuelles, structurés par des pratiques habitantes. Et parmi celles-ci, celles des artistes se donnent à voir d'une manière particulière, créant des interfaces avec la rue, devenue espace d'exposition par le biais d'une vitrine d'atelier-boutique ou investissant une pile de pont le temps d'une performance[145].

Aborder les espaces de création à partir des pratiques des artistes invite à interroger les articulations entre les différents lieux fréquentés par ces derniers et dans le même temps, à poser la question de la singularité de leurs pratiques spatiales. Ces dernières ont été recueillies à partir des 45 entretiens réalisés à Montreuil et à Neukölln (chapitre 6). Elles nous permettent d'interroger la place du quartier comme espace de référence, d'appropriation, de représentation favorable à la création artistique. Quels espaces de création les pratiques habitantes des artistes mettent-elles en évidence ? Dans quelle mesure le quartier constitue-t-il un espace d'identification et d'affirmation professionnelle ? L'hypothèse qui sous-tend ce chapitre est que les pratiques et les représentations spatiales liées à la création artistique, et celles des artistes de manière privilégiée, contribuent au développement de territorialisations artistiques.

La mise en perspective des discours des artistes à Montreuil et à Neukölln nous permet de montrer l'importance du contexte urbain, morphologique, social et politique, dans l'organisation spatiale de la création artistique. Les pratiques des artistes invitent à montrer, au-delà de l'archétype, la multitude des formes d'agencements sur lesquelles s'appuie la création artistique, à l'échelle de l'atelier tout d'abord. Espace liminal de l'inscription de l'activité artistique dans la ville, c'est aussi un lieu qui matérialise des formes d'interactions dans l'espace urbain, et qui nous invite à questionner la dimension publique des lieux de création et le statut artistique qu'il contribue à médiatiser. Ce point de départ nous amène ensuite à interroger la mise en lien du lieu de création avec d'autres lieux à proximité, et le rôle de cette mise en lien dans la structuration d'un espace-ressource de proximité pour les artistes. Nous verrons enfin que les pratiques des artistes ne participent pas à elles-seules d'une inscription et d'une reconnaissance locale de la création. Les représentations d'autres habitants des quartiers considérés et les stratégies de valorisation privées et/ou publiques contribuent elles-aussi à l'identification de territoires de création.

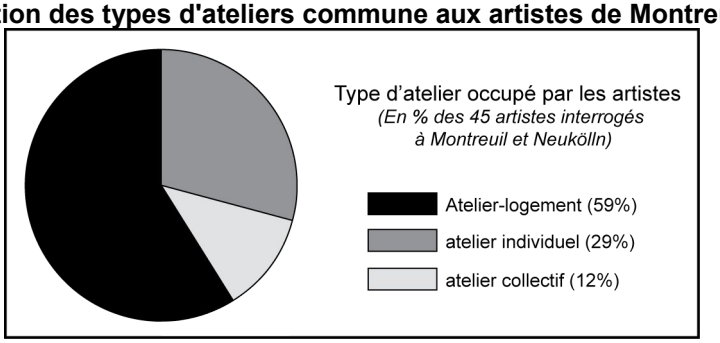
145 Performance réalisée dans le cadre du Workshop « abgestellte Orte » par les artistes Balz Isler et Signe Koefoeld, juin 2009

1 Les lieux de création : formes multiples d'une inscription liminale dans la ville

L'atelier est une figure que l'on retrouve dans tous les discours des artistes comme lieu de référence de la création. Il s'agit du lieu de la pratique professionnelle qui incarne l'appartenance au statut et au métier d'artiste. Il représente en cela, quelle que soit sa forme, un pôle de stabilité pour les artistes dans des parcours professionnels souvent chaotiques (Menger, 2009). Ce rôle central de l'atelier dans la pratique artistique s'inscrit dans une continuité historique ainsi qu'on l'a vu précédemment (chapitre 2). La dénomination commune d'atelier cache cependant des usages[146] différents selon les lieux, à l'instar de ce que montre la figure qui suit (figure 7.1). La majorité des artistes interrogés (60%) réside et travaille dans le même lieu à Montreuil comme à Neukölln. Un peu moins d'un tiers (30%) travaille ensuite dans un atelier individuel et un dixième, enfin, partage un lieu de travail collectif. Comment les artistes sont-ils amenés à choisir entre l'une ou l'autre de ces organisations ? Qu'est-ce qui les amène à choisir de coupler lieu de résidence et lieu de travail ? Quelles pratiques habitantes sous-tendent ces différentes organisations ?

Cette section montre l'importance de l'atelier comme ancrage de la pratique professionnelle. Elle interroge ensuite les facteurs du choix de sa localisation à Montreuil et à Neukölln.

Figure 7.1 : Répartition des types d'ateliers commune aux artistes de Montreuil et de Neukölln



1.1 L'atelier : lieu d'affirmation professionnelle

La première question que pose la référence récurrente à l'atelier est : en quoi ce lieu est-il nécessaire ? Tous les artistes que nous avons rencontrés ont-ils besoin d'un atelier ? Certains nous ont affirmé l'inverse et l'ensemble des réponses aide à comprendre comment pratiques et représentations contribuent à faire de l'atelier un pivot dans l'ensemble des lieux pratiqués par les artistes.

Trois artistes ont ainsi déclaré ne pas avoir d'atelier : Herbert, Benoît et Chloé. Herbert, à Neukölln, n'a pas d'atelier pour l'instant, et utilise celui d'amis à Mitte lorsqu'il a besoin de développer des photos :

146 Le terme d'usage se distingue de la pratique : la pratique des lieux désigne tout ce que les individus font dans le lieu, l'usage désigne la manière dont les individus utilisent ce lieu, c'est-à-dire ce qu'ils font *avec* le lieu, qui lui attribue une fonction particulière ;

> « Pour l'instant, je n'ai pas d'atelier. Je travaille à Mitte avec d'autres amis artistes, des photographes, parce qu'on a pas toujours besoin d'un mois pour un cliché. Avant, on avait toujours besoin d'une chambre noire. Là, cela fait 6 mois que je vis dans l'appartement où sont toutes les affaires, où j'ai aussi un espace de travail.[147] » *(Herbert, février 2011)*

Benoît partage l'atelier d'une amie à Montreuil lorsqu'il veut réaliser de grandes toiles et présenter son travail. Sinon, il travaille dans le studio où il réside, dans le 15e arrondissement de Paris. Chloé, enfin, travaille dans son appartement, rue de Paris à Montreuil :

> « Surtout que là, tu vois, je ne travaille pas dans ma chambre. Mon copain a son bureau dans la chambre, c'est comme si on avait chacun nos petits ateliers. [...] Du coup un lieu comme ça, ça permet une certaine flexibilité. Mais moi je n'ai jamais eu d'atelier. En dehors des résidences, je n'en ai jamais eu parce que quand je dessine, je dessine la plupart du temps sur des petits formats. je le fais même sur mon bureau devant mon ordinateur. Je ne peins pas. Je n'ai pas besoin d'espace, et pour la photo ça se passe toujours dehors et je bosse en couleur la plupart du temps donc je n'ai pas du tout de labo, c'est pas moi qui tire. » *(Chloé, novembre 2010)*

À travers ces trois expériences, la figure de l'atelier apparaît en négatif comme une référence, même pour des artistes qui n'en ont pas pour le moment, ou du moins, pas à leur sens. C'est particulièrement net dans le cas de Chloé qui fait elle-même le parallèle entre l'organisation des espaces de travail dans le logement qu'elle partage avec son compagnon, artiste lui aussi, et la séparation entre lieu de travail et lieu de résidence que traduit l'atelier. Cette séparation se matérialise par un agencement des pièces permettant au final, même s'ils ne disposent pas d'un lieu-atelier indépendant du lieu-logement, de disposer chacun d'espaces de création individualisés pour lesquels le terme d'atelier (et la figure même de l'espace de création qu'il incarne) apparaît comme le qualificatif le mieux adapté. De la même manière, Herbert explique qu'il n'a pas d'atelier au sens propre, c'est-à-dire, pour lui, un lieu séparé de son logement, mais qu'il dispose d'un espace de travail dans son appartement, et que par ailleurs, il utilise l'atelier d'amis lorsqu'il a besoin d'un équipement particulier pour réaliser des prises de vue. Dans le cas de Benoît, l'absence d'atelier est vécue comme une contrainte et la référence à l'atelier est d'autant plus présente que la réalité manque. Ces trois expériences montrent que l'atelier, en tant que pièce ou lieu indépendant n'est pas nécessaire au développement du travail artistique. Pourtant, la référence constante qui y est faite, même par des artistes qui ne considèrent pas leur lieu de travail comme un atelier à proprement parler, traduit la puissance identificatrice de l'atelier : elle marque spatialement l'affirmation professionnelle (Charpy, 2009; Gravereau, 2008).

Ces trois expériences montrent par ailleurs des besoins d'espaces qui varient en fonction des pratiques plastiques. Selon que les artistes rencontrés travaillent en illustration, peinture, installation, sculpture ou photographie pour les disciplines les plus représentées, l'espace et le matériel nécessaires sont différents. Les photographes travaillent ainsi fréquemment en studio, à l'instar d'Herbert, qui, pour certains besoins particuliers, se rend dans le studio d'amis photographes. D'autres photographes partagent un studio, comme Juan dans le Bas Montreuil, ou Patrick à Neukölln. En fonction de leur activité – photographie de studio, d'extérieur, techniques argentiques ou

147 « Derzeit habe ich kein Atelier, ich arbeite in Mitte in einem Atelier mit anderen Künstlerfreunden bzw. Fotographen zusammen, weil man braucht nicht mehr einen Monat lang für eine Aufnahme braucht. Früher war so, dass wir eine Dunkellkammer immer gebraucht haben. Ich habe jetzt ein halbes Jahr in der Wohnung gewohnt, wo die ganzen Sachen da sind, wo ich einen Arbeitsplatz habe »

numériques, support et format des tirages – ils vont être amenés à fréquenter différents types de lieux spécialisés ou non. Les peintres, les sculpteurs et les artistes qui réalisent des installations sont ceux qui évoquent le plus leur besoin d'un espace dédié à leur pratique, car il permet de bonnes conditions de réalisation des œuvres et le rangement d'un matériel encombrant. Lorsqu'ils n'en disposent pas, cette absence de locaux est perçue comme une contrainte avec laquelle il faut composer, pour gérer le format des œuvres et l'encombrement du matériel, ce qu'exprime Marta, peintre, à propos de l'un se ses premiers logements parisiens :

> « J'ai vécu dans plusieurs appartements parisiens, c'est à dire 25 mètres carrés, tout compris, où je faisais des toiles de 2 mètres, parce que bon, j'ai la folie des grandeurs. Là, il faut mettre des guillemets. Donc je peignais des toiles de 2 mètres et je n'avais pas assez de recul alors je laissais ma porte ouverte et je sortais sur le palier pour voir ma toile. Et puis je stockais sur le palier. c'était ma petite chance, je pouvais faire ça. »*(Marta, novembre 2010)*

L'illustration, au contraire, est perçue comme une activité qui demande peu d'espace, comme on le voit à travers les propos de Chloé, et qui peut en outre être réalisée pratiquement n'importe où, du fait du peu d'encombrement du matériel. Les illustrateurs partagent aussi souvent, en raison du peu de contraintes de leur activité, des ateliers communs : une pièce dans laquelle travaillent plusieurs artistes ou d'autres professionnels comme les graphistes qui ont besoin du même type d'infrastructures.

Si certains besoins particuliers sont partagés en fonction des activités et qu'il est nécessaire d'évoquer les différences d'usages de l'espace en fonction des pratiques artistiques ici, il est toutefois impossible d'analyser l'agencement des ateliers uniquement à travers le prisme de l'activité. D'abord parce que les pratiques varient, pour une même discipline, d'un artiste à l'autre et dans le temps, et aussi parce que les disciplines artistiques sont souvent mêlées, associées à d'autres activités professionnelles, et que les choix et les contraintes qui régissent son organisation tiennent à un ensemble de facteurs : professionnels, mais aussi familiaux, résidentiels, politiques etc. Parmi ceux-ci, la contrainte financière influe fortement sur la localisation même de l'atelier, quelle que soit l'organisation dont celui-ci relève.

La contrainte financière apparaît comme l'un des facteurs les plus déterminants dans la possibilité de disposer d'un atelier. Les choix résidentiels résultent toujours d'un arbitrage entre ressources disponibles, aspirations et contraintes et les auteurs ayant abordé cette question mettent en évidence la complexité de l'analyse des stratégies des ménages, notamment car elles relèvent de choix individuels. (Authier et al. 2010; Giroud, 2007). Ainsi, il ne s'agit pas, en abordant ici la contrainte financière, de réduire la place les stratégies et les choix résidentiels des artistes, mais bien de mettre en avant un facteur de choix de localisation largement partagé par les artistes que nous avons rencontrés, à Montreuil comme à Neukölln. La contrainte financière provient d'abord du fait qu'en Allemagne comme en France, il est très rare de vivre confortablement de la production artistique. Ainsi que nous l'ont dit par exemple Marta ou Thomas, les artistes, lorsqu'ils parviennent à tirer un revenu de leur production, survivent en général davantage de leur art plus qu'ils n'en vivent. Il existe bien sûr des exceptions et les artistes dont la notoriété est affirmée tirent un revenu suffisant de leur production. Mais cette reconnaissance n'arrive généralement pas au début de la carrière et tous les

artistes que nous avons rencontrés ont exercé ou exercent au moins une autre activité professionnelle en parallèle pour subvenir à leurs besoins. Les combinaisons sont diverses, et comme le dit Thomas, « c'est à chacun de trouver son système ». Lui, par exemple, alterne entre des périodes où il exerce plusieurs de ses « petits boulots » :

> « Moi j'ai mes petits boulots, gardien de musée la nuit, surtout, comme ça, ça me laisse du temps, et puis j'ai enseigné aussi l'art dans les lycées, en vacations. J'aime bien le coté pédagogique. Chacun a son truc. je connais pas de jeune artiste qui arrive à vivre de son travail. » *(Thomas, novembre 2010)*

Certaines spécialisations artistiques se prêtent plus que d'autres à l'exercice d'activités professionnelles qui leur sont directement liées. C'est le cas des photographes notamment, qui mêlent souvent plus ou moins étroitement travail de commande et projets personnels, à l'instar de Juan, à Montreuil, Patrick et Herbert à Neukölln, qui répondent à des commandes – photographie d'objets ou de figuration – et qui en parallèle réalisent des projets artistiques personnels. C'est aussi le cas des illustrateurs comme Chloé, qui travaille pour un journal satyrique à Paris. L'exercice de plusieurs activités contribue ainsi, en règle générale, à multiplier les lieux professionnels pratiqués dans la ville et à configurer des systèmes de lieux témoignant d'ancrages multiples (Massot et Orfeuil, 2005; Stock, 2006).

La nécessité d'exercer plusieurs activités contraint en effet souvent les choix de localisation, en matière d'accessibilité des lieux les uns aux autres. La contrainte qu'exercent les activités extra-artistiques dépend de leur fréquence et de leur durée. On a ainsi pu observer que, d'une manière générale, celle-ci n'était pas perçue comme forte lorsque ces activités sont ponctuelles et concentrées dans le temps, ce qui permet aux artistes de dégager d'importantes plages de travail personnelles. C'est le cas de Vincent, sculpteur à Montreuil :

> « Moi j'ai toujours fait en sorte de gagner de l'argent pour pouvoir travailler dans mon atelier. Par exemple au début, il y a 15 ans, je bossais la nuit[148] et la journée, je bossais pour moi. Encore aujourd'hui, je fais des petits boulots à droite à gauche, parce que je ne vis pas tous les mois de mes sculptures. Mais j'accorde beaucoup d'importance au fait de gagner de l'argent pour pouvoir travailler... paradoxalement. Je fais des ménages et puis au delà de ça j'ai une famille, il faut que ça rentre. Il y a des mois où je vends bien et où je peux arrêter de travailler à côté. Au bout du compte on est, enfin ils sont tellement rares à vivre de leur art au final que... les 3/4 voir les 7/8e en sont là. » (*Vincent, janvier 2010)*

Son cas est loin d'être anecdotique et une organisation flexible du travail à côté de l'activité artistique apparaît comme une nécessité pour la plupart des artistes, qui doivent concilier travail artistique et nécessité économique (Menger, 2002).

Certains trouvent un équilibre dans l'exercice d'une activité « para-artistique » régulière, comme le graphisme dans le cas de Benoît déjà évoqué, ou l'enseignement. Dans ces cas, l'exercice d'une autre activité professionnelle régulière joue un rôle important dans les stratégies de localisation résidentielles et professionnelles. Christine est enseignante à Saint-Denis et partage un atelier dans l'usine Mozinor. Elle habite à Bagnolet :

> « Pour moi, c'était important de trouver dans l'Est parisien. Je ne suis pas difficile. Saint-Denis, Pantin, Les Lilas, Paris...j'ai regardé partout et puis en visitant les portes ouvertes à Montreuil, en... 2004 je crois, il se trouve qu'on est tombés, avec un ami qui cherchait

148 Avant de devenir artiste, Vincent était attaché de presse et travaillait de nuit dans diverses rédactions.

aussi, sur un atelier, dans ce lieu incroyable à Mozinor, où il y avait un espace vide. Après ça a été un peu compliqué parce que je ne suis pas montreuilloise.[...] C'est quand même très pratique, entre les cours et chez moi, pour venir à l'atelier. Ça c'est vraiment super. » *(Christine, janvier 2010)*

Cet exemple illustre un jeu de contraintes et d'opportunités déterminant dans l'accès à un atelier qui peut se traduire par un compromis dans l'association du lieu de travail et de résidence. Ainsi, les propos de Susanne reflètent ce type de compromis :

« Je ne savais absolument pas comment cela allait se passer par la suite [quand je suis arrivée à Berlin] et louer un atelier en plus coûte de toute façon plus cher. Bien sûr, ici, à Berlin, on peut toujours obtenir un de ces ateliers subventionnés ou quelque chose du genre, mais ça demande beaucoup d'efforts. Et puis je crois que je suis quelqu'un qui aime bien faire les choses seule, sans avoir besoin de remplir je ne sais combien de formulaires et demandes de subventions etc. J'aime bien être indépendante. C'est la meilleure solution, un deux-pièces[149]. » *(Susanne, mai 2010)*

L'atelier apparaît au final toujours comme un pivot dans les choix résidentiels et professionnels. Investir un atelier résulte d'un arbitrage entre différentes contraintes : financière, de localisation, familiale etc. Lieu central de l'affirmation professionnelle, l'atelier est aussi le lieu par lequel les artistes s'inscrivent dans un espace de proximité.

1.2 Pourquoi avoir un atelier à Montreuil : facteurs, effets d'opportunités et choix de localisation

Le choix de la localisation de l'atelier à Montreuil ou à Neukölln relève de plusieurs facteurs et jeux d'opportunités. Les discours des artistes interrogés nous ont permis de relever, dans les deux cas, l'importance de l'opportunité que représente le faible coût de l'immobilier, le facteur attractif que représente la proximité des réseaux professionnels et personnels et enfin l'influence de la position relative de ces deux espaces dans les agglomérations de Paris et de Berlin.

1.2.1 Faible coût de l'immobilier et opportunité d'installation

À Montreuil comme à Neukölln, les coûts de l'immobilier sont relativement plus faibles que ceux pratiqués dans l'ensemble des agglomérations parisienne et berlinoise, ce qui représente clairement pour les artistes une opportunité d'installation.

La particularité du cas de Montreuil, tout d'abord, est le contexte favorable à l'accession à la propriété des artistes dans les années 1990 (Collet, 2010). Plus d'un tiers des individus rencontrés sont installés depuis plus de 10 ans et mettent en évidence l'importance de la possibilité de l'accès à la propriété dans leur choix de venir s'installer à Montreuil. Alice s'est installée en 1994 dans le Bas Montreuil, en bas du parc des Beaumonts dans une petite maison :

« Je viens de province, de Cannes, et pour moi, il n'y avait que Paris. J'ai vécu dans le 6e ensuite dans le 11e, dans le 20e, puis ici. En fait on n'a fait que s'éloigner du centre. Pour moi, c'était un peu un retour en arrière de passer le périph. et d'aller en banlieue mais en fait on avait de l'espace pour mon ami et moi. Lui était photographe et faisait beaucoup de choses en studio donc il avait de la place ici, et moi j'avais déjà mon art

149 « Also ich wusste überhaupt nicht, wie es weiter geht und ein extra-Atelier zu mieten ist immernoch teuerer. Und ja man kann natürlich solcher geförderte Atelier oder so was hier in Berlin bekommen aber es ist ja sehr aufwendig. Und ich glaube, ich bin jemand... Ich mache gern meine Sachen alleine, also ohne irgendwelche hunderte Formulare und Fördergeld und so. Ich bin dabei gern unhabängig. Das ist die einfachste Lösung, eine Wohnug mit zwei Zimmern. »

> donc c'était bien ici. On a acheté ici parce que ça collait avec nos moyens. On pouvait en faire quelque chose. Mais ça c'était il y a plus de quinze ans. Maintenant, il faut un autre budget. Je ne pourrais pas le refaire. » *(Alice, novembre 2010)*

Vincent est lui installé dans le Haut Montreuil, à proximité de l'Usine Mozinor :

> « À Belleville j'ai commencé la sculpture, dans un atelier de 11 mètres carrés, c'était vraiment tout petit, et puis ça me coûtait hyper cher avec l'appartement, donc je suis venu à Montreuil. Je cherchais de l'espace et comme je l'ai dit il y a eu une espèce de glissement naturel entre Paris et le 20e. Il était naturel, il l'est moins parce que Montreuil c'est devenu vachement cher maintenant. Donc je suis arrivé ici il y a une dizaine d'années et j'ai trouvé cet endroit super grand, un grand atelier en bas super grand. Au début je louais ici et j'ai racheté au bout de trois 4 ans. Aujourd'hui je ne pourrais pas le refaire. » *(Vincent, janvier 2010)*

Le choix de Montreuil dans ces deux cas s'effectue par rapport à l'évaluation des possibilités d'installation et d'acquisition à l'échelle de la métropole parisienne. Il est impossible pour la plupart des artistes de s'installer dans Paris. C'est donc à proximité qu'ils ont cherché d'autres possibilités d'installation.

Le contexte urbain montreuillois particulier des années 1990, favorable à l'accès à la propriété des classes moyennes, a ainsi permis à des artistes d'acquérir des lieux où l'espace était suffisant pour travailler (Collet, Op. Cit.). Si ces installations ont pris place préférentiellement dans des bâtiments à fonction résidentielle, d'autres formes d'accession à la propriété ont été favorisées à Montreuil par la disponibilité de terrains et de bâti industriel. Juan a par exemple fait, avec d'autres artistes, l'acquisition de la friche de l'Usine Signac, réhabilitée par les architectes V. Leplat et F. Leclercq, en lien avec les Usines Berteau[150], cabinet spécialisé dans la réhabilitation de bâti industriel. Il nous explique comment il a acquis le loft où se déroule l'entretien :

> « Tout avait été presque monté, il y avait encore quelques lots à vendre, pas sur plan, mais sur projet. En fait c'était une usine qui avait été abandonnée, squattée, et qui appartenait à la Mairie donc il y avait un projet de réhabilitation. On avait le droit de voir un peu le lieu dans lequel il y aurait soit-disant des lofts, mais c'était très difficile de se rendre compte de ce que ça allait donner et c'était un gros risque puisqu'on a payé la réhabilitation pendant plus d'un an sans savoir ce que ça allait donner. Bien évidemment le prix d'achat au mètre carré était bien sûr inférieur au pris d'achat normal puisqu'on prenait un gros risque. » *(Juan, janvier 2010)*

Les faibles coûts immobiliers ont également facilité, et facilitent encore à l'heure actuelle l'installation des artistes à Montreuil dans le parc locatif. Comme dans les cas d'accessions à la propriété, c'est d'abord le faible coût de la location qui motive l'installation à Montreuil, avant le choix de la commune ou d'un quartier en particulier à Montreuil. Chloé loue ainsi son logement de la rue de Paris, Thomas lui, loue un atelier-logement dans le quartier du Bel Air, dans l'ensemble HLM « les ateliers du Bel-Air » récemment construits dans le cadre du projet de rénovation urbaine qui concerne cette zone (figure 7.2). Pour lui, le coût du logement a été décisif :

> « Au début on hésitait, parce que le quartier... on savait pas trop. Quand ça a été construit on a eu une visite et on a signé tout de suite. Je dis ça, c'était il y a trois ans, trois ans et demi, et on regrette pas. Je dis « on » parce que mon amie vit avec moi, mais elle elle travaille à la Défense, donc c'est pas évident. Elle a les transports, mais elle y trouve un intérêt déjà par rapport à la surface qu'on a. Je peux te dire, hein, là, l'atelier plus le logement ça fait 110 m2 et on paie 910 euros, ce qui pour Paris est rien.

150 La démarche des Usines Berteau ainsi que les projets et les réalisations sont visibles sur le site : www.lesusinesbertheau.com

> Moi j'ai grandi à Montreuil et ensuite j'ai emménagé avec ma copine sur Paris. Pour la moitié on payait plus. Et j'avais pas d'atelier sur Paris. » *(Thomas, novembre 2010)*

La capacité des pouvoirs publics à influer sur la localisation des artistes dans l'espace urbain est ici mise en lumière. Un rôle semblable des politiques publiques, relevant de l'État cette fois, a conduit Marta à s'installer à Montreuil il y a 13 ans après qu'un atelier de la Direction des Arts Plastiques lui a été octroyé. Dans le même immeuble, plusieurs ateliers-logements ont été conçus et accueillent des artistes qui répondaient aux critères du logement social au moment de l'entrée dans le logement. Ceux-ci, après avoir été gérés à l'échelle nationale, sont aujourd'hui pris en charge par la Ville de Montreuil.

Ces deux facteurs d'installation liés au coût de l'immobilier – le prix des loyers et l'action des pouvoirs publics – jouent aussi dans le choix, pour des artistes qui résident hors de Montreuil, d'y installer leur atelier. Parmi ces derniers, presque tous vivent à Paris, comme Claire, qui réside dans le 11e arrondissement et dont l'atelier se situe au rez-de-chaussée d'un immeuble HLM du Haut Montreuil, dont l'avantage principal est, selon elle, son « prix très modique, qui me permet d'avoir un refuge pour travailler. ». Valeria loue quant à elle un atelier dans l'usine Chapal, dans le Bas Montreuil, et évoque également fait que le loyer soit peu élevé comme l'un des déterminants de sa décision de s'y installer.

Un second facteur particulièrement important pour comprendre l'attractivité immobilière de Montreuil pour les artistes est visible dans les extraits d'entretiens précédents : la proximité parisienne. Les prix pratiqués à Montreuil restent, malgré un rattrapage qui s'amorce, bien inférieurs à ceux de Paris *intra-muros*, comme on l'a vu précédemment (chapitre 6). Dans le même temps, Montreuil, et surtout le Bas Montreuil, est très proche de Paris, ce qui est perçu comme un avantage par les artistes. La proximité parisienne est perceptible dans les représentations spatiales dont témoigne le discours de Vincent, lorsqu'il évoque un « glissement naturel » du 20e à Paris, qui sous-tend l'idée de continuité entre les deux territoires. Alice évoque l'importance, pour elle, de l'accessibilité directe à Paris que représente la localisation à proximité des stations de Métro du Bas Montreuil :

> « L'idée de s'installer à Montreuil c'est d'avoir de l'espace et je pense qu'il y a un autre truc que je n'ai pas abordé et qui est important, c'est le fait qu'il y ait le métro. Si tu dois prendre le RER pour rentrer chez toi, ça met une distance. Là c'est juste un prolongement à une ou deux stations de la porte. » *(Alice, novembre 2010)*

Dans ces deux exemples, l'opportunité immobilière que représente l'installation à Montreuil est d'autant plus valorisée qu'elle s'inscrit dans une stratégie de localisation à proximité de Paris.

Le faible coût de l'immobilier représente également un argument important dans les choix de localisation des artistes à Neukölln. Le contexte et les arguments sont toutefois différents.

La plupart des artistes, comme du reste la plupart des berlinois, sont locataires[151]. C'est ainsi surtout le prix des loyers qui joue un rôle important dans le choix de localisation.

> « J'ai d'abord habité à Prenzlauer Berg, à Pankow, et à Mitte. Ensuite j'ai déménagé à Neukölln parce que les loyers y étaient bon marché. Pourquoi je reste ici ? C'est une simple question de rapport argent/produit : pour moi, les coûts de production, c'est avoir un atelier. Les coûts pour travailler ici sont faibles pour moi, donc je reste... tant que c'est possible[152]. » *(Susanne, mai 2010)*

151 En 2010, seuls 14% des résidents berlinois sont propriétaires de leurs logements pour une moyenne nationale de 43%. Source : Immobilienverband Deutschland (IVD), 2010

152 « Ich habe zuerst in Prenzlauer Berg gewohnt, in Pankow, und in Mitte. Und ich bin nach Neukölln gezogen, weil die

La plupart sont arrivés il y a moins de dix ans, voire très récemment, à l'instar de Tomiko qui loue un atelier dans le Reuterkiez depuis seulement quelques mois lorsque nous la rencontrons. Quelques-uns sont cependant installés à Neukölln depuis plus longtemps, et y sont arrivés pour différentes raisons. Herbert a « atterri » à Neukölln du fait de la présence de nombre de ses amis dans le quartier. Patrick est également arrivé depuis plus de dix ans, dans la Weserstrasse, en raison de sa proximité avec Kreuzberg. Un seul des artistes rencontrés est propriétaire : Hervé, parisien d'origine, est arrivé à Berlin il y a vingt ans :

> « Je suis resté à Neukölln parce que je suis aussi propriétaire de cet appartement. Là ça a joué un grand rôle. C'est très économique pour moi en étant propriétaire à Neukölln je veux dire, les charges sont très faibles et donc je veux dire que si j'avais été locataire, j'aurais changé de quartier aussi. c'était pas un espace où je voulais toujours vivre, Neukölln. Par contre j'ai une possibilité économique au niveau du logement qui est très très intéressante et puis j'aime l'appartement. Ce que je veux dire par là c'est que pendant toute ces années ce n'est pas que je voulais absolument vivre à Neukölln. C'était l'occasion. Je me suis souvent plaint et je me plains toujours que Neukölln est un peu éloigné des centres. C'est à dire que des fois c'est pénible les transports et tout et des fois j'ai le souhait de me rapprocher plus vers le centre. » *(Hervé, février 2011)*

La contrainte financière joue également fortement dans le cas de Neukölln, mais elle s'exerce dans un contexte urbain différent, dans un parc de logements essentiellement locatif qui a vu l'avantage comparatif en termes de prix par rapport à d'autres quartiers de Berlin s'affirmer de manière plus récente que ce que l'on a observé à Montreuil. L'aspect financier n'est cependant pas le seul critère de choix que l'on peut identifier dans le discours des artistes, pas plus à Neukölln qu'à Montreuil.

Figure 7.2 : Deux vues d'ateliers-logements construits par les pouvoirs publics

a: Vue de l'entrée des ateliers du Bel-Air à Montreuil.
Crédits : Philippe Ayrault, 2007

b: Vue de l'intérieur de l'atelier de Marta contiguë à l'entrée de l'atelier-logement, rue de la Révolution

Mieten billig waren. Warum ich hier auch bleibe das sind einfache Geld/Produkt Fragen. Also die Produktionskosten sind für mich ein Atelier zu haben. Die Kosten um hier zu Arbeiten sind für mich niedrig, deshalb bleibe ich... solange es geht »

1.2.2 La proximité des réseaux professionnels et personnels : un facteur favorisant l'installation

Les réseaux, professionnels, familiaux ou amicaux jouent un rôle important dans le choix de localisation des artistes, à l'instar de ce qui a été montré pour les choix résidentiels dans d'autres contextes urbains (Bonvalet et Dureau, 2000). Ils constituent d'une part une ressource pour l'accès à un lieu de travail et ou de résidence. Claire a par exemple eu accès à son atelier par le biais d'une amie artiste qui l'occupait auparavant et qui lui a proposé, à son départ, de reprendre le local. Delphine et son compagnon, parisiens tous les deux, sont arrivés à Neukölln en 2008 par l'intermédiaire d'un ami allemand, artiste lui aussi, qui a effectué les démarches pour leur trouver un appartement dans un quartier que lui-même connaissait peu. La proximité familiale, amicale et professionnelle joue un rôle important (Imbert, 2005). L'exemple d'Herbert à Neukölln, met en évidence cet aspect :

> « La proximité entre Hambourg et Berlin a peut-être fait pencher la balance dans le fait que je prenne systématiquement le train pour Berlin. Des amis à moi avaient un atelier à Berlin, ils squattaient une maison, et ils vivaient dans l'atelier. Le rythme entre Hambourg et Berlin est devenu de plus en plus fréquent. Au début c'était deux fois par trimestre, puis une fois par mois, puis presque toutes les semaines. Mes contacts étaient presque tous à Neukölln.
>
> C.: C'était pour les amis alors ?
>
> H.: Oui, pour les amis. C'était très fort ici. Le premier grand contact que je me suis fait ici, que j'ai longtemps gardé, c'est un ami né à Neukölln. Nous avons fait connaissance par hasard, au quotidien. Rien à voir avec l'art ou la scène artistique. [...] Il avait aussi une copine ici. Ses parents habitent deux rues plus loin, le fils dans une autre rue. J'ai fait leur connaissance à tous, personnellement. Peut-être que je suis davantage lié à Neukölln que si j'avais atterri à Kreuzberg, ou à Steglitz, ou à Tempelhof, ou Zoo [Zoologischer Garten]. Ça je ne sais pas. Voilà l'histoire de mon arrivée à Neukölln, et de mon entrée dans l'art aussi.[153] » *(Herbert, février 2011)*

L'arrivée à Berlin, et plus précisément à Neukölln au milieu des années 1980 a eu dans son cas comme facteur déclenchant la présence d'amis artistes à Neukölln, qui y occupaient une maison. Herbert détaille ensuite son intégration au quartier et l'importance de son attachement à celui-ci par le biais d'un ami qui y est originaire, ainsi que par les liens familiaux et amicaux qui participent d'une appartenance identitaire au quartier.

La présence artistique, même extérieure aux réseaux familiers des individus, joue par ailleurs, à Montreuil comme à Neukölln, un rôle dans les choix de localisation. La présence d'autres artistes à proximité peut ainsi apparaître comme un facteur attractif pour certaines des personnes interrogées.

153 « Die Nähe zwischen Hamburg und Berlin hat vielleicht den Ausschlag gegeben, warum ich immer mit dem Zug nach Berlin gekommen bin. Also Freunde von mir, sie hatten einen Atelier in Berlin, die hatten ein Haus besetzt, und wohnten im Atelier. Der Rythmus zwischen Hamburg und Berlin wurde immer häufiger. Es wurde am Anfang zweimal im Vierteljahr, dann einmal im Monat, dann fast jede Woche. Die Kontakte waren fast alle hier in Neukölln.

C: Wegen Freunden also ?

H: Ja wegen Freunden. Das war sehr stark hier. Der ertse grosse Kontakt, den ich hier hatte, den ich lange gehalten habe, ist ein Freund, der ist eingeborener Neuköllner. Wir haben uns zufällig im Alltag kennengelernt. Das hat mit Kunst und der Kunstszene gar nichts zu tun. Ich habe mitgemacht in diesem organisierten Streichwand in Neukölln, den er gesehen hat, wir haben uns dann getroffen, dann wieder getroffen und so mal...Er wohnte hier um die Ecke und da war so eine Bindung einen einheimischen Kontakte seit sehr früh. Er hatte auch eine Freundin da, die Eltern wohnen zwei Strassen weiter, den Sohn in einer anderen Strasse. Also ich habe sie alle kennengelernt, privat. Vielleicht bin ich mehr verbunden mit Neukölln, als wenn ich in Kreuzberg gelandet wäre oder Steglitz oder nach Tempelhof gezogen oder Zoo, so weiss ich nicht. Das ist die Geschichte, warum ich nach Neukölln und auch, wie ich zur Kunst ich gekommen bin. »

C'est par exemple le cas de Tomiko, qui a recherché un atelier à Neukölln après avoir découvert ce quartier suite à une expérience professionnelle. L'impression que lui a fait l'endroit a été l'un des déterminants du choix de la localisation, dès que sa situation familiale lui a permis d'avoir un atelier séparé de son logement, situé dans l'arrondissement voisin de Schöneberg :

> « La pharmacie où j'avais présenté ma candidature est à côté, à Neukölln, dans la Sonnenallee. Sinon, je ne connaissais rien de Neukölln. C'était il y a à peu près trois-quatre ans. J'étais arrivée un peu trop tôt dans le quartier et je me suis promenée, par ici, autour de la Reuterplatz, et ça m'a enthousiasmé, ce qui se passe ici. Ce n'était pas partout, mais de l'art, on pouvait en voir dans les vitrines ou simplement dans la rue. Je dirais que c'était plus une ambiance. Même si à ce moment là c'était un peu différent de maintenant[154]. » *(Tomiko, février 2011)*

Dans le cas de Christine la présence artistique a joué un rôle d'indicateur d'opportunité dans sa recherche d'un espace de travail :

> «En fait je suis arrivée à Montreuil grâce aux Portes Ouvertes. Avec un ami, on était tous les deux à la recherche d'un atelier, et comme c'était les Portes Ouvertes des ateliers, on en a profité pour voir des choses qui nous intéressaient et puis pour prospecter. Et franchement, là où on a trouvé, je n'aurais pas pensé. On a visité cet énorme bâtisse industrielle, Mozinor [...] Sur le toit, il y a des ateliers d'artistes qui sont gérés par la mairie, et il se trouve qu'on a repéré un local qui était vide. Il y en a sept, et un était vide. [...] On a fait les démarches, et on a fini par avoir ce local. Bon, moi, on m'a toujours fait des difficultés parce que je ne suis pas montreuilloise, mais ça...finalement, si il n'y avait pas eu ces expositions, on n'y seraient peut-être jamais allés ! » *(Christine, janvier 2010)*

La présence artistique comme d'autres facteurs de choix n'est jamais le seul facteur déclenchant dans la décision d'investir un atelier et il importe de considérer, pour chaque individu, les multiples raisons – aspirations, contraintes, opportunités – qui amènent à la localisation d'un atelier à un endroit précis dans la ville.

1.2.3 Choisir un quartier

On peut terminer ce panorama croisé des facteurs de choix de localisation des ateliers en relevant le rôle ambivalent du choix du quartier en lui-même comme facteur de localisation de l'atelier. L'élection d'un quartier, quand elle ne se fait par défaut, apparaît comme un « choix sous contrainte », pour reprendre l'expression de F. Dureau et C. Bonvalet (2000). Dans le cas de Montreuil, le choix du Bas Montreuil est souvent opéré en raison de la proximité parisienne, même si d'autres éléments explicatifs se greffent à cette première raison. Les pratiques quotidiennes des artistes, celles qui sont déterminantes dans la délimitation d'un espace de proximité, ne se limitent pas au quartier, même dans les quartiers les plus animés et dotés en services comme ceux du Bas Montreuil ou le Centre-Ville, mais intègrent la métropole parisienne, notamment pour ce qui est des lieux de travail et de sortie.

Montreuil est souvent perçu dans la continuité de Paris et fortement intégré, dans les pratiques comme dans les représentations, à la métropole parisienne (proche banlieue comprise). Marta nous explique par exemple qu'au moment où elle se voit attribué un atelier, elle en refuse plusieurs, dont

154 « Die Apotheke, wo ich mich beworben habe, das ist hier in der Nähe, in Neukölln, in der Sonnenallee, sonst wusste ich gar nicht über Neukölln. Es war ungefähr vor drei, vier Jahre, und ich bin ein bisschen zu früh angekommen in dem Gegend und ich bin spazieren gegangen, hier auf dem Reuterplatz, und das hat mir sehr begeistert sage ich, was hier passiert. Also nicht überall aber Kunst konnte man schon durch Schaufenster, oder einfach auf der Strasse sehen. Ich würde sagen, mehr eine Stimmung. Obwohl damals war es schon ein bischen anders als jetzt. »

ceux qui sont hors de Paris, car « comme tout non parisien, je refusais de m'éloigner de Paris ». Au final, elle choisit celui qu'on lui propose dans le Bas Montreuil car : « Ici c'est comme Paris, ça ne me changeait pas énormément. ».

La proximité parisienne se traduit aussi par une fréquentation importante de Paris pour les loisirs, qui sont très peu centrés sur Montreuil. C'est ce qu'illustre l'exemple de Chloé : elle réside et travaille à Montreuil, où de nombreux amis artistes qu'elle a rencontrés aux beaux-arts de Strasbourg travaillent et résident également. Elle fréquente Paris pour sortir le soir et cite notamment des bars de Ménilmontant. Elle mentionne un effet de génération important, en comparaison d'autres amis plus âgés avec lesquels elle sort parfois, rencontrés dans une maison d'éditions où elle travaille et qui organisent des sorties « plus littéraires, plus intellectuelles » dans le quartier latin par exemple, à l'occasion du passage de telle ou telle personnalité. Pour elle :

> « Telle que je suis maintenant, Paris, c'est pour sortir, le soir, beaucoup, c'est très important la vie nocturne, et pour aller voir des expos, plutôt dans des petites galeries où vont des gens de ma génération. Montreuil j'y vis au quotidien. Mais je n'ai pas l'impression que les deux soient séparables» *(Chloé, novembre 2010)*

Certains artistes manifestent toutefois un attachement fort au quartier, qui représente pour eux un critère de choix majeur dans la localisation de l'atelier et du logement. Ainsi Alain, originaire de Montreuil, qui y réside en tant que peintre depuis 40 ans, ne se voyait pas vivre ailleurs que dans le Bas-Montreuil. Émile, quant à lui, déclare avoir choisi délibérément le Haut-Montreuil (quartier de la Boissière) lorsqu'il est arrivé à la fin des années 1990 :

> « Alors moi je n'ai pas peur de dire que je suis un précurseur de bobo. Sauf que moi j'ai choisi autre chose, j'ai pas choisi le village bobo. moi je suis le seul artiste sur le territoire et je suis connu comme le loup blanc. J'ai une totale liberté d'accoutrement, de réception. J'ai pas besoin d'être un artiste parmi 250. » *(Émile, janvier 2010)*

Dans un parcours résidentiel contraint par la nécessité de quitter Paris pour trouver un espace plus grand, pour peindre mais surtout pour s'installer avec une famille, le choix du quartier apparaît dans son cas comme un élément d'affirmation d'une liberté de décision et de distinction par rapport aux migrations résidentielles nombreuses de Paris vers Montreuil dans les années 1980-1990.

Enfin, les quartiers de Montreuil apparaissent d'autant moins comme étant des espaces de référence dans le discours des artistes que ceux-ci n'y résident pas. Ainsi, Valeria, qui habite à Paris et travaille à Montreuil dans un atelier de l'Usine Chapal, explique qu'elle se rend à son atelier pour avoir un espace de travail calme, et qu'elle connaît très peu Montreuil :

> « Moi je réside sur Paris. Il y a des gens à l'atelier qui habitent Vincennes ou Saint-Mandé, pas loin de Montreuil, des gens qui habitent sur Montreuil, mais il y a beaucoup de gens qui habitent sur Paris donc on ne se voit pas toujours beaucoup en dehors. Chacun a sa vie. On vient pour travailler et puis on repart. Parfois on échange des informations sur des contacts, des galeristes, des foires. » *(Valeria, novembre 2010)*

Dans le cas de Montreuil, les discours des artistes montrent que le choix du quartier ne fait que rarement partie des facteurs primordiaux influant sur la localisation de l'atelier. Cette observation est à relier au fait que dans la plupart des cas, l'espace de référence est davantage la métropole parisienne.

En comparaison, le choix du quartier apparaît plus fréquemment déterminant dans la localisation de

l'atelier pour les artistes interrogés à Neukölln. Plusieurs artistes mettent ainsi en avant leur choix de s'installer à Neukölln, alors même que de nombreux autres quartiers auraient été accessibles à Berlin avec les mêmes moyens financiers. Jana explique son attirance particulière pour Neukölln en lien avec son travail scientifique d'abord (elle obtient un master d'ethnologie urbaine en 2008) puis artistique. Elle réside à Neukölln depuis 2004 et y a vécu auparavant entre 2001 et 2002. Elle a participé à plusieurs études menées par l'Université de Brême concernant les entrepreneurs issus de l'immigration et a mené dans ce cadre des enquêtes à Neukölln. Elle participe également à de nombreux projets associatifs et intègre progressivement sont intérêt ethnologique pour les phénomènes migratoires à une démarche artistique, notamment après son retour, en 2004, d'un séjour Erasmus d'un an en Espagne où elle rencontre Alejandra. Celle-ci la rejoint à Neukölln, où Jana habite désormais. Elles choisissent ensemble un nouvel appartement en 2006 :

> « C'était extrêmement important pour nous de rester à Neukölln. Comme je l'ai dit, notre travail est très lié au thème de la migration ou plutôt du multiculturalisme. Ça nous intéresse, comment les cultures se mélangent. Et pour ça, je veux dire...ici les gens viennent du monde entier.[155] » *(Jana, janvier 2010)*

La réputation animée du Nord de Neukölln joue aujourd'hui un rôle important dans le choix de plusieurs artistes internationaux. Arrivés plus récemment que les artistes allemands que nous avons rencontrés, ils sont plus sensibles à la médiatisation du quartier comme quartier artistique et comme quartier international. Les propos de Lucio, peintre italien arrivé en 2009 à Berlin illustrent cette attractivité :

> « Pour moi c'était... je voulais venir à Berlin. C'était ça qui comptait. Mais je ne savais pas où. Et des amis à moi m'ont parlé de Neukölln. Il y a beaucoup d'Italiens ici. Et quand j'ai regardé sur Internet, avant de déménager, j'ai pensé que c'était un bon endroit pour s'installer. Parce que ça n'était pas cher, et puis parce qu'il y avait beaucoup d'artistes internationaux.[156] » *(Lucio, février 2010)*

Il exprime bien sûr l'importance primordiale d'être installé à Berlin et témoigne ainsi d'une articulation forte entre Berlin, qui attire de nombreux artistes, et l'espace plus restreint du Nord de Neukölln. Comme plusieurs autres individus rencontrés, c'est le souhait de s'installer dans le Nord de Neukölln qui est mentionné, plutôt que dans l'un des micro-quartiers qui le structurent.

La référence au *Kiez* reste toutefois présente, et surtout au Reuterkiez, comme un micro-quartier animé et très marqué par la présence artistique. Dans certains cas, c'est précisément ce quartier qui attire l'individu, à l'instar de Tomiko que nous avons a déjà citée. Plusieurs artistes en parlent comme d'un point névralgique de l'activité artistique de Neukölln. Ce quartier est en effet perçu comme l'une des zones à partir de laquelle s'est développée l'attractivité de Neukölln, spécialement pour les artistes. Simon, qui habite dans le quartier, dans la Weserstrasse, connue pour être un axe particulièrement animé du quartier, travaille au Schillerpalais, dans le Schillerkiez :

> « Je pense que c'est à partir du Reuterkiez que ça a commencé. Il s'est toujours passé plus de choses là. La Schillerpromenade aussi, avec le Schillerpalais, a toujours été un lieu où les artistes se sont installés. Ils ont des appartements sur la Schillerpromenade, à

155 « Es war extrem wichtig für uns, in Neukölln zu bleiben. Also, wie gesagt, unsere Arbeit ist sehr zu diesem Migrationsthema verbunden. o. eher, Multikulti. Das interessiert uns, wie die Kulturen sich mixen. Und dafür, Neukölln, ich meine...hier kommen Leute aus aller Welt. »

156 « It was, like, for me...I wanted to come to Berlin. That was the point. But I did'n't know where. And some friends has told me about Neukölln. There is a lot of Italians here. And when I looked on the Internet, before that I moved, I thougt that it was a nice place to come, because it was cheap, and because there is a lot of international artists. »

proximité, et bien sûr ailleurs aussi, comme Körnerpark, le Körnerkiez et tout, mais moins que dans le Reuterkiez. Ça s'est diffusé en fait.[157] » *(Simon, janvier 2010)*

La référence au quartier et surtout à un quartier artistique apparaît plus fréquemment comme un motif de choix de localisation dans le cas de Neukölln que dans le cas de Montreuil. L'importance plus grande qui semble lui être portée tient à mon sens autant d'une culture urbaine qui accorde, d'une manière générale, beaucoup d'importance à la vie de quartier, qu'à l'absence d'une séparation physique marquée avec les espaces centraux de l'agglomération que l'on observe à Montreuil. Par ailleurs, un effet d'entraînement joue chez les artistes dans le cas de Neukölln, et l'image du quartier artistique marque les néo-arrivants. Il n'en reste pas moins que ce n'est là aussi qu'un facteur parmi d'autres et que l'importance de cet échelon dans les pratiques habitantes, au-delà du seul choix du quartier, doit être interrogée.

2 Du lieu à la ville : le rapport à l'urbain dans l'organisation des espaces de création

Le lieu de création, s'il apparaît comme un lieu central dans l'organisation de la vie artistique, est loin de représenter une réalité univoque. La diversité des formes, des agencements, des pratiques que l'on y observe témoigne autant de la singularité des parcours, des contraintes et des choix individuels, qu'elle nous informe de la réalité urbaine. Trois articulations sont explorées ici qui permettent d'aborder trois problématiques spécifiques de l'inscription de l'atelier dans l'espace de vie des artistes et dans l'espace urbain : la dialectique entre travail et résidence d'abord, la question ensuite de l'articulation entre espaces de création et espaces de monstration et enfin, le rôle des délaissés urbains dans le développement d'espaces de création.

2.1 Lieu de résidence/lieu de création : agencements d'une dialectique

Une « résidence d'artiste », désigne un temps autant qu'un lieu et un projet dédié à la création. C'est un temps de création artistique pendant lequel les besoins de l'artiste, en matière de logement notamment, sont pris en charge[158]. Il s'agit pour l'artiste de venir « à résidence », selon une tradition qui remonte à l'Antiquité, et qui s'institutionnalise au XVIIe siècle. Le terme même de résidence artistique établit un lien étroit entre le fait de résider et le fait de créer : le fait de résider à un endroit, d'y être ancré pour un temps plus ou moins long serait nécessaire à la « gestation artistique » (Chaudoir, 2005). Ce temps particulier où la résidence est dédiée à la création fait écho à la dialectique plus large du résider et du créer. Les modalités d'inscription de la création dans un lieu montrent, chez les plasticiens que nous avons rencontrés à Montreuil et à Neukölln, une tension entre ces deux fonctions, résidence et création, qui est fondatrice de l'agencement des lieux et de

157 « Ich denke, dass es im Reuterkiez so ein bisschen los ging. Da ist schon immer mehr gewesen. Auch die Schillerpromenade ist durch das Schillerpalais immer auch schon ein Ort gewesen, wo Künstler hingezogen sind, sie haben auch Wohnungen dort in der Schillerpromenade in der nähe. Und dann natürlich andere Orte auch, wie der Körnerpark also das Körnerkiez und so. Aber immer weniger als im Reuterkiez. Das hat sich dann ausgebreitet. »

158 Il existe aujourd'hui de nombreux types de résidences d'artiste, dont les conditions varient : certaines offrent seulement un espace de travail, d'autres, un logement et un atelier, d'autres encore prennent en charge le matériel nécessaire au travail des artistes. Pour une synthèse concernant la pratique de la Résidence et sa diversité dans le secteur des arts vivants, voir (Chaudoir, 2005). Pour un aperçu de la variété des résidences d'artistes en Europe voir Les Pépinières Européennes pour Jeunes Artistes. Url : http://www.art4eu.net/fr/home/

l'affirmation des modes de vie, de « faire avec » le statut d'artiste. Quels facteurs président à la décision d'associer lieu de création et lieu de résidence ? Comment les lieux de création et, le cas échéant, les lieux de résidence, sont-ils agencés ?

L'atelier-logement est tout d'abord un modèle d'organisation des espaces de vie des artistes qui domine largement les représentations liées aux lieux de création (Charpy, 2009) et qui s'est considérablement répandu avec la diffusion du modèle du loft-living dans les années 1960 (Zukin, 1982a). C'est aussi le modèle que l'on a rencontré le plus fréquemment dans le cadre de notre enquête à Montreuil et à Neukölln. Une majorité d'artistes (60%) réside et travaille en effet dans un même lieu (figure 7.1). Ce type d'organisation de l'espace de création tient à des représentations sociales puissantes où lieu de travail et lieu de résidence des artistes sont associés. Ces représentations se sont développées avec l'individualisation du travail artistique et l'émergence de la figure de l'artiste. L'idée d'une association « naturelle » entre logement et lieu de travail s'est ainsi renforcée avec la figure de l'artiste bohème au XIXe siècle, qui travaille sous le coup du génie, à l'inspiration, et dans un rythme anarchique, et plus encore avec la figure de l'artiste comme parangon du travailleur flexible dans les sociétés capitalistes (Heinich, 2005; Menger, 2009). Ce type de représentation a perduré et est largement intégré comme un mode d'organisation typique de la vie artistique (Zukin, 1982a). En tant que modèle, il est un support pour l'individu dans l'affirmation de soi comme artiste : « je vis de la même manière que les artistes = je suis un artiste. ». C'est d'ailleurs typiquement ce type de mécanisme d'identification qui a été mis en évidence par S. Zukin, et par d'autres après elle, dans la diffusion d'un mode de vie d'artiste à d'autres populations, notamment des classes moyennes supérieures. Les ateliers-logements produits par des politiques publiques illustrent concrètement la diffusion de ce modèle d'organisation de la production artistique. Trois artistes de Montreuil occupent ou ont occupé ce type de logement, produit à des époques différentes : Maria a vécu dans un atelier-logement d'une cité HLM de Trappes dans les Yvelines datant des années 1970, de 1996 à 2006. Marta occupe actuellement un atelier-logement dans un immeuble HLM construit au milieu des années 1990, et Thomas vit depuis leur achèvement en 2007 dans un des ateliers du Bel-Air (figure 7.2).

Pour autant, cette association fréquente et devenue archétypique est discutable du fait qu'elle résulte souvent d'un arbitrage entre désir de disposer d'un espace de travail et possibilité de payer pour deux endroits distincts, ce que D. Langlois-Mallet qualifie de « double peine » pour les artistes effectuant ce choix (2008 : 14). Aux exemples qui ont illustré l'importance de la contrainte financière, on peut ajouter que plusieurs artistes qui résident et travaillent dans un même lieu ont manifesté le souhait de pouvoir séparer les deux endroits, s'ils en avaient la possibilité. Alice à Montreuil par exemple, parle de son « fantasme » : un lieu où elle pourrait aller travailler au calme, en dehors de la maison. Mais dans son cas, le choix de mêler les deux fonctions est aussi un choix pratique lié à la nécessité de conjuguer vie de famille, activité professionnelle irrégulière et travail artistique :

> « Pour l'instant je suis plutôt sédentaire de par mon histoire personnelle d'où l'intérêt d'être dans un lieu qui me convient parce que je travaille aussi le soir quand mes enfants sont couchés. Le fait de vivre dans mon lieu de création, c'est ici qu'on vit, c'est ici que je travaille, disons que c'est vachement pratique aussi, de pas avoir à partir, si je veux travailler le soir où si je suis un peu charrette sur une expo et que je veux travailler toute la nuit, je peux continuer à avoir ma vie, à m'occuper de mes enfants. C'était un souhait

> au départ de pas avoir un atelier où il fallait que je parte et que je revienne à certaines heures. Là du coup c'est quelque chose de simple. Avec ses défauts aussi parce que ça mélange un peu les deux, tu peux aussi être happée par les tâches ménagères, je sais pas, faire tourner une machine alors que tu es en train de bosser et puis avoir un coup de fil personnel. Ça peut avoir des inconvénients. mais j'arrive aussi à me fixer des plannings. » *(Alice, novembre 2010)*

Cette organisation est ainsi garante pour certains artistes d'une disponibilité et d'une adaptabilité qu'ils ne trouveraient pas dans un autre mode d'organisation.

Le fait de mêler fonction résidentielle et professionnelle donne lieu à des agencements qui marquent dans l'espace la séparation des fonctions. Ainsi, alors que dans un même espace réduit, les fonctions sont mêlées, il existe tout même des manières de « faire avec » qui témoignent d'une séparation et de la qualification d'un espace de création en propre renvoyant à une tradition européenne d'assignation fonctionnelle des pièces de la maison depuis le XVIIe siècle (Staszak, 2001). Plusieurs configurations ont été observées, qui mettent en évidence des choix et des goûts personnels et une adaptation à la morphologie du lieu. La configuration la plus fréquente est une séparation des pièces, à l'instar de celle évoquée plus haut par Susanne qui loue un deux pièces à Neukölln, une pièce étant dévolue au logement, la seconde à l'atelier. Cette séparation peut-être organisée sur un même plan, lorsque l'on se trouve dans un appartement ou une maison sur un étage. Cette organisation, qui résulte le plus souvent d'une adaptation des lieux par l'habitant, peut aussi être le résultat d'une conception de l'atelier-logement, comme dans le cas de Marta : son appartement a été conçu comme un atelier-logement. Il est de plain-pied, organisé en enfilade. On entre par une porte qui signifie clairement que l'on se trouve dans un atelier d'artiste par le biais de nombreuses affiches d'exposition. On se trouve ainsi directement dans l'atelier, avec à gauche, une pièce sans fenêtre qui sert de lieu de stockage de ses toiles, et à droite la pièce-atelier en elle-même, qui dispose d'un mur vitré orienté à l'Ouest, pour apporter la lumière nécessaire (figure 7.2). Une porte sépare l'atelier du reste de l'appartement, soit la partie logement, composée de deux pièces et d'une cuisine.

Cette séparation est aussi parfois matérialisée par des effets de seuil, comme dans la maison de Maria dans le Bas Montreuil, dont l'atelier se situe en contrebas :

> « Cette maison, je l'ai visitée, et j'ai beaucoup aimé qu'elle soit toute biscornue, avec des escaliers comme ça. Et puis il y avait cette pièce en bas, qui est mon atelier, qui était assez grande, avec des grandes vitres au plafond, et je sais que quand je passe le pas de la porte là, je descends l'escalier et je sais que je suis dans un autre monde, celui de la peinture, pas de la maison. » *(Maria, novembre 2010)*

Maria nous décrit également son atelier de Trappes, produit de l'action publique, situé au dernier étage d'un immeuble d'une cité HLM. Dans cet atelier-logement subventionné, la séparation des fonctions est marquée par un étage. En effet, il est conçu pour que la partie résidentielle soit située à niveau et l'atelier en mezzanine, à l'étage. C'est aussi ce type de séparation que l'on observe dans les logements-ateliers du rez-de-chaussée de l'immeuble de la rue de la Révolution à Montreuil. L'atelier de Thomas, dans les ateliers du Bel-Air, fait partie du même ensemble bâti, mais est séparé du logement par une coursive extérieure. Celle-ci matérialise d'autant plus la séparation des fonctions et montre, selon l'artiste, une reconnaissance de la part des pouvoirs publics d'une distinction entre vie professionnelle et vie personnelle.

La séparation des fonctions dans l'habitation peut toutefois être moins claire, surtout au début de la

vie professionnelle, lorsque les logements disponibles pour des budgets restreints sont de petite taille, comme c'est le cas à Paris. Nous avons précédemment évoqué le cas de Marta qui prend du recul par rapport à ses peintures en sortant sur le palier. Plusieurs anecdotes similaires nous ont été racontées par les artistes montreuillois, et notamment par ceux qui ont habité précédemment à Paris. Dans ces cas, c'est surtout le manque de place qui contraint à mêler étroitement sphère artistique et domestique. L'adaptabilité de l'espace est alors nécessaire, et traduit spatialement l'imbrication étroite en vie personnelle et vie professionnelle qui caractérise la plupart du temps les artistes.

Cette imbrication relève aussi souvent d'un choix. Ainsi, même lorsque la contrainte de la place disponible est moins forte, plusieurs ateliers-logements mêlent lieu de vie et de travail de manière plus étroite, et l'on perçoit dans l'agencement et la décoration une unité de lieu qui donne à voir la personne artiste. C'est le principe même du « loft living », où les espaces ouverts communiquent entre eux et supposent une relative « publicisation » de l'espace domestique et une mise en scène de soi comme artiste (Zukin, 1982b). Alice nous reçoit par exemple dans son salon, c'est-à-dire dans les canapés qui le matérialisent. Espace-atelier, espace-salon, espace-cuisine et espace nocturne sont délimités, tout en étant offerts à la vue du visiteur et agencés ou décorés de manière à créer un univers personnel et reconnaissable, marqué par l'esthétique de l'artiste.

L'intérieur de l'atelier de Balz et Signe à Neukölln, traduit également la volonté de matérialiser une esthétique propre aux artistes : la pièce principale, qui donne sur la rue, est à la fois salon, lieu de travail, d'exposition et de réception lorsqu'ils organisent des événements. Elle est vaste et presque vide. Les matériaux naturels et de récupération y dominent : galets, bois et verre. Une demi-cloison sépare la pièce d'une cuisine, à l'arrière, et d'une petite salle de bains, également décorées. Seul le lit en mezzanine est finalement presque invisible, niché au-dessus de la cuisine. On entrevoit la place de l'espace de l'intime, mais celui-ci est dissimulé.

La dimension publique de l'atelier-logement est néanmoins à relativiser, dans la mesure où, la plupart du temps, ce type de lieu n'est ouvert au public qu'à certains moments comme lors des portes ouvertes de Montreuil ou de *Nacht und Nebel* à Neukölln, ou encore à un public restreint et sélectionné par l'artiste. Nous reviendrons sur cette problématique particulière de la « publicisation » des espaces de création dans la prochaine section. Dans le cadre d'une interrogation sur les modes de résider des artistes, relevons ici d'abord l'importance de la mise en scène de soi et de son travail dans les lieux de création. Cette dernière, que l'on perçoit à travers l'agencement de l'atelier est très variable, mais elle est toujours présente (Gravereau, 2008 ; Staszak et Collignon, 2004). C'est la dimension fortement esthétisée qui frappe souvent en pénétrant dans les ateliers d'artistes. Les ateliers-logements laissent à voir que cet aspect est lui aussi très présent dans la sphère privée et domestique

L'agencement des lieux dans les ateliers d'artistes montre des manières d'envisager la séparation entre sphère artistique et sphère domestique qui varient d'un individu à l'autre. L'imbrication entre les deux sphères est fréquente et d'autant mieux acceptée ou valorisée qu'elle forme le parallèle d'un modèle de production artistique intimement lié à un mode de vie et au lieu dans lequel il s'exerce : l'atelier. (Heinich, 1996). L'intérieur des ateliers-logements invite à relativiser cette intrication des fonctions puisque des marquages particuliers contribuent à l'échelle du lieu à identifier des frontières

entre différentes fonctions et activités.

Certains artistes choisissent ensuite, non pas la conciliation du résider et du créer, mais la séparation des deux. La séparation de l'atelier et du logement matérialise par une mise à distance physique la séparation de fonctions que l'on a jusque-là lue à l'échelle de l'habitation. L'agencement de l'atelier en lui-même traduit une mise en scène qui cette fois est spécifiquement professionnelle. Ce choix est d'abord une question de possibilités, mais traduit aussi un mode d'adaptation à la vie artistique :

> « Je trouve ça bien, en général, de ne plus travailler dans mon appartement. Avant, j'avais un atelier dans l'appartement et je trouve ça bien de sortir, d'avoir mes affaires ici, de revenir dans mon appartement. Le chemin entre les deux aussi est très important pour moi. Et mon chemin est très agréable, le long du canal, jusque chez moi[159]. » *(Caroline, février 2011)*

Pour Caroline, cette séparation se manifeste par le chemin qu'elle parcourt entre les deux lieux, le long du Landwehrkanal à Berlin, et le fait de séparer les deux lieux constitue pour elle un agrément. La matérialité d'un lieu de travail distinct signifie aussi l'existence d'un statut professionnel dans un domaine où la professionnalisation est précisément un enjeu, et où l'incertitude du parcours professionnel est très forte (Menger, 2009).

Séparer logement et atelier est aussi un moyen de séparer travail artistique et tâches domestiques. Notons que cet aspect n'a été abordé que par deux femmes, Alice, à Montreuil et Tomiko à Neukölln, pour qui l'atelier matérialise un degré d'indépendance par rapport à la vie domestique :

> « C'est mon premier atelier ici, que j'ai depuis septembre. Avant je faisais tout dans mon appartement, mais c'est devenu trop étroit à la longue, avec tout le matériel de décoration et tout. Et puis entre temps, mon fils est devenu grand, il vit sa vie, et ce n'est pas un problème si je reste travailler ici le soir jusqu'à dix heures. Oui , au fil du temps, ça s'intègre. Avant, c'était autrement, de travailler dans l'appartement. Je devais l'aider pour les devoir,s le japonais par exemple. Maintenant, il fait plus ou moins seul et j'ai mon espace. Avant, des domaines très différents n'étaient pas séparés comme ça, entre la scénographie, le jardin, élever mon fils ou la méditation[160]. » *(Tomiko, février 2011)*

Le fait de séparer lieu de résidence et lieu de travail s'inscrit dans un parcours particulier, propre à l'individu et témoigne aussi d'une affirmation professionnelle et d'un changement de statut : les artistes qui séparent les deux espaces marquent en effet souvent par là une autonomie financière et/ou familiale plus importante, à l'instar de Juan à Montreuil, dont les propos mettent en évidence l'inscription spatiale de l'évolution professionnelle :

> « Ce lieu là, il a été longtemps mon studio de prise de vue, il a changé au fur et à mesure que j'avais un peu plus d'argent et que j'y mettais un peu plus de sous et aujourd'hui il est plus habitation que travail puisque j'ai délocalisé la prise de vue et que je vais bientôt délocaliser le bureau de travail, mais à Montreuil toujours. Robespierre. » *(Juan, janvier 2010)*

La dialectique entre résidence et création montre ces deux fonctions et leurs espaces en tension : il

159 « Aber ich finde auch generell so gut, nicht mehr in meiner Wohnung zu arbeiten. Also ich hatte vorher ein Atelier in der Wohnung mit. Ich finde das jetzt gut, da weg zu gehen und hier meine Sache zu haben und dann wieder in meine Wohnung zu kommen. Auch dieser Weg dazwischen, der ist mir ganz wichtig. Da habe ich einen ganz schönen Weg am Ufer lang, bis zuhause. »

160 « Das hier ist mein ersten Atelier. Ich habe es seit September. Zuerst habe ich alles in meiner Wohnung gemacht, aber das ist insgesamt zu eng geworden, mit allem diesem Dekomaterial und so, und inzwischen ist mein Kind ziemlich gross geworden, dass er einfach sein Weg geht und, dass ich auch keine Sorge habe, wenn ich Abends bis zum Zehn hier arbeite. Und ja... zeitlich, das kommt jetzt zusammen. Vorher war es anders in der Wohnung zu machen, da ich ihm für die Hausaufgabe helfen musste, für japanisch z. B. Aber jetzt macht er mehr oder weniger allein und habe ich hier einfach meinen Raum. Früher waren ganz verschieden Bereiche nicht so getrennt, zwischen Bühnenbildner, Gartenarbeit, oder Kind grossziehen, Meditation »

tendent à se définir l'un par rapport à l'autre. Cette relation de tension fait partie du positionnement individuel et professionnel que décrivent les artistes que nous avons rencontrés. Elles sont étroitement liées en raison de l'histoire des disciplines artistiques et de la diffusion de modèles d'organisation de l'atelier d'artiste, mais nous avons également vu que les interrelations entre ces deux fonctions s'inscrivent différemment dans l'espace selon les individus.

2.2 Les lieux de création : interfaces avec l'espace de la rue

L'atelier est depuis l'époque moderne, considéré comme une sphère privée, où le regard public s'exerce peu, hormis celui de l'expert, collectionneur ou marchand qui peut y être admis (Gravereau, 2012; Heinich, 1996; Rodriguez, 2002). Au-delà de cette idée largement répandue d'ateliers d'artistes quelque peu mythifiés, antres secrètes de la création, l'organisation des espaces de la création témoigne, et ce au moins depuis que les artistes « tiennent salon » (Charpy, 2009), d'une dialectique plus complexe entre montrer et cacher, entre l'ouverture au regard et sa dissimulation. Les pratiques des artistes contemporains que nous avons rencontrés à Montreuil et à Neukölln relèvent de cette dialectique. Dans leurs discours comme dans l'agencement des lieux, on peut lire des façons différentes de rendre accessible au regard la création, de signaler sa présence en tant qu'artiste. Si on la pense le plus souvent à l'abri des regards, confinée à la sphère privée de l'atelier, à laquelle seuls quelques privilégiés auront accès, la création, même lorsqu'elle ne se revendique pas d'une action « In-Situ » (Ardenne, 2002; Volvey, 2007), se montre en effet, à travers les vitrines ou les fenêtres de l'atelier, ou dans des lieux hybrides, entre lieux de création et lieux d'exposition.

Le degré de visibilité de la création artistique est tout d'abord variable selon le type de lieu et d'usages. Un atelier situé en rez-de-chaussée, disposant d'ouvertures sur la rue suppose une visibilité plus importante qu'un atelier installé dans un appartement au 3° étage d'un immeuble. La question du rapport au regard public est sensiblement différente selon la localisation et selon le choix des artistes. Dans le cas d'ateliers installés en retrait de l'espace public, la visibilité des lieux de travail se limite aux moments d'ouverture au public que choisit l'artiste, par exemple lorsqu'il participe à des portes ouvertes d'ateliers ou qu'il reçoit des collectionneurs, amis, critiques etc. dans son atelier. La plupart des lieux de travail des artistes que nous avons rencontrés sont ouverts au public de manière ponctuelle, et leur agencement relève soit d'une mise en scène de soi à l'intérieur de son atelier que nous avons a déjà évoquée, soit d'un réagencement temporaire de l'espace à l'occasion de visites ponctuelles. Les portes ouvertes d'ateliers comme celles qui ont lieu chaque année en octobre à Montreuil donnent ainsi lieu à un réaménagement de l'espace intérieur permettant l'accès au public à des ateliers comme celui de Juan, qui y participe :

> « Pendant les portes ouvertes, on ouvre tout, le portail dehors, on met des grandes tables avec des petites choses à boire dehors. On invite des amis qui viennent jouer de la musique. C'est super festif.
>
> C: Quel type d'œuvres montrez-vous à ce moment là ?
>
> J: Moi l'an passé par exemple, j'ai fait un accrochage de plusieurs photos de la série « Tango ». une petite expo. quoi. Et comme on est beaucoup dans le lieu, il y a un peu des choses partout, dans les couloirs et tout. » *(Juan, janvier 2010)*

Les ouvertures d'ateliers peuvent également se faire dans le cadre d'initiatives privées au cours

desquelles les artistes ouvrent leur atelier, le temps d'un vernissage par exemple. Lors de ces événements, le public peut accéder de façon temporaire à l'espace de travail, et l'atelier fait autant que les œuvres partie de la visite :

> « Quand je vais dans des portes ouvertes comme ça, j'essaie toujours d'en profiter pour visiter des lieux insolites. Comme Mozinor par exemple. On ne rentre pas souvent dans des endroits comme ça. C'est ça qui est chouette aussi, on voit un peu la face cachée. » *(Christine, janvier 2010)*

Les propos de Christine illustrent la curiosité que suscite l'intérieur de bâtiments auxquels on a rarement accès en dehors de ces événements, ce qui est particulièrement vrai dans le cas des ateliers qui suscitent à la fois curiosité et fascination, cette dernière étant souvent perçue comme liée au statut même d'artiste (Gravereau, 2008; Heinich, 1996, 2005).

Un type d'atelier offre au contraire une visibilité permanente sur l'espace public, avec laquelle certains artistes choisissent de composer : des ateliers en rez-de-rue installés soit dans des appartements, soit dans des locaux commerciaux ou artisanaux dotés de vitrines. Si ce type d'atelier est fréquent à Paris, au point que les « ateliers-boutique » apparaissent comme une caractéristique du monde urbain de l'art bellevillois (Gravereau, 2012), il est bien plus rare dans le cas de Montreuil. Les artistes y ont également repris des ateliers artisanaux, mais ceux-ci sont plutôt localisés dans des cours d'immeubles et donc peu visibles depuis la rue. Une seule artiste parmi ceux rencontrés occupe un ancien local commercial, en rez-de-chaussée d'immeuble dans le Haut-Montreuil.

À Neukölln en revanche, des locaux commerciaux et des appartements en rez-de-chaussée sont fréquemment occupés par des artistes qui y installent leur atelier. Ces installations nombreuses dans des locaux commerciaux résultent de la conjonction de deux facteurs : la disponibilité de locaux et de baux commerciaux et le travail de la *Zwischennutzungsagentur*, qui a largement contribué à accompagner le transfert d'usage en faveur de l'implantation d'ateliers d'artistes. Cette pratique, que l'on voit aussi dans d'autres quartiers de Berlin, s'est particulièrement diffusée à Neukölln, notamment du fait de la désaffection qu'avait connue le quartier, et de la disponibilité importante de locaux en comparaison avec d'autres quartiers davantage réinvestis par l'activité commerciale comme Kreuzberg ou Prenzlauer Berg. Dans ces deux derniers cas, les rez-de-chaussée donnant sur les rues animées sont beaucoup plus fréquemment occupés par de petits commerces, restaurants ou bars notamment. La réflexion menée ici sur les lieux de création ouverts sur la rue s'appuie ainsi sur des exemples nombreux observés à Neukölln, et sur quelques cas à Montreuil.

L'usage des vis-à-vis dépend d'abord des choix de l'artiste. Certaines vitrines sont ainsi partiellement occultées et ne laissent entrevoir qu'une partie de toile ou que le matériel stocké. D'autres au contraire ouvrent au regard ce qui se passe dans l'atelier : l'artiste en train de travailler, ses œuvres... et témoignent ainsi d'une esthétique propre à ce dernier et d'un degré de mise en scène variable.

Tomiko occupe par exemple une pièce dans un local qu'elle partage avec plusieurs artistes et qui donne sur la Hobrechtstrasse dans le Reuterkiez à Neukölln. Alors que sa voisine d'atelier a occulté la large vitrine de la pièce qu'elle occupe pour travailler, Tomiko attache une garde importance à proposer un spectacle changeant au passant en modifiant régulièrement une petite composition sur le rebord de sa fenêtre. Lors de mon passage, il s'agissait d'un décor d'oiseaux en origami et tissu, ainsi

que d'un livre pour enfants appuyé à la fenêtre et montrant des illustrations qu'elles y a réalisées. L'exemple de deux ateliers voisins du Schillerkiez témoigne également de degrés de mise en scène variable du travail artistique. Un atelier d'artistes installé en 2010 dans la Mahlowerstrasse donne ainsi à voir, depuis la vitrine, une pièce qui comporte un canapé, une table de travail, des chevalets, sans mise en avant particulière des œuvres. Seule une petite pancarte accrochée à la porte indique que des cours de peinture seront donnés prochainement dans l'atelier. Dans la rue voisine, à quelques mètres de là, dans un autre atelier installé en rez-de-chaussée, on peut voir les noms des artistes affichés sur la vitrine ainsi qu'un présentoir avec des bijoux et des sculptures en métal. L'intérieur de la pièce laisse voir des tableaux accrochés au mur et au milieu des œuvres accrochées, l'artiste qui peint sur l'un des murs laissés libres. Tout est fait ici pour mettre en scène les deux artistes qui occupent l'atelier et afficher leurs choix esthétiques. Des événements y sont par ailleurs régulièrement organisés, soirées et expositions qui ajoutent à la « publicisation » de l'atelier. Ce n'est que lorsque l'on a pénétré dans l'atelier que l'on peut voir deux pièces auparavant invisibles depuis la rue : une petite cuisine donnant sur la cour intérieure de l'immeuble et un sous-sol où est installé l'atelier de travail du métal, ce qui permet d'isoler phoniquement les machines bruyantes lors de leur utilisation.

Cette ouverture sur la rue des ateliers installés dans des locaux commerciaux en rez-de-chaussée rend le lieu de création aisément identifiable par le passant. Cette visibilité peut-être utilisée comme une stratégie de valorisation par les artistes, qui en profitent pour montrer leurs œuvres, voire pour les vendre, comme dans le cas de Caroline et de William Francis. Dans les deux ateliers on peut voir des œuvres accrochées, mais aussi trouver de petits objets dérivés : cartes postales pour William Francis et petites objets de décoration pour Caroline. L'agencement de l'atelier de William Francis illustre l'association des fonctions dans un même lieu : exposition, vente et création. Son « *Atelierladen* », atelier-boutique en allemand, est signalé dans la rue par un drapeau indiquant « *Kunst* ». La vitrine est davantage celle d'une galerie que celle d'un atelier. La devanture est soignée et porte le nom de l'artiste (figure 7.3). À l'intérieur, des tableaux sont accrochés autour d'une pièce blanche au centre de laquelle se trouve une petite table pour recevoir les visiteurs. L'atelier à proprement parler, où peint William Francis, donne sur l'arrière-cour et n'est pas visible de la rue, de même que la cuisine. Caroline travaille au contraire dans la pièce où sont exposées ses œuvres et apprécie que l'on puisse la voir au travail :

> « Et ici, c'est bien aussi avec cette fenêtre en rez-de-chaussée. Comme ça les gens peuvent regarder à l'intérieur. En été, je laisse toujours ouvert. Les gens peuvent voir non seulement mes tableaux, mais aussi comment je travaille, avec un pinceau, une vraie peintre (rires)[161] » *(Caroline, février 2011)*

Dans ces deux cas, on se trouve réellement en présence d'« ateliers-boutiques », c'est-à-dire qu'il ne s'agit pas seulement des ateliers installés dans d'anciennes échoppes mais des ateliers agencés eux-mêmes en boutiques, où l'espace de création devient aussi un espace d'auto-promotion et de vente (Gravereau, 2012).

161 « Und hier ist es auch gut mit diesem Erdgeschossfenster, damit die Leute auch reingucken können. Also im Sommer habe ich immer das Fenster offen. Die Leute können also nicht nur die Bilder sehen, sondern auch, wie ich selbst arbeite, mit Pinzel, also eine richtige Malerin (lacht) »

Figure 7.3: « Atelierladen Brennan »

crédits : W. F. Brennan, 2010

Il convient de différencier ce type d'atelier-boutique des usages également mixtes, mais où les artistes utilisent cette fois l'opportunité d'une ouverture sur l'espace public pour donner à voir leur propre travail, mais aussi celui d'autres artistes. Sandra utilise ainsi son local de la Boddinstrasse comme atelier, comme lieu d'exposition, comme salle de spectacle et comme logement. La pièce principale, dotée d'une vitrine, fait office à la fois d'atelier et de salle d'exposition. La cave a été aménagée pour permettre d'accueillir du public et deux autres pièces ainsi qu'une cuisine donnant sur la cour intérieure de l'immeuble sont utilisées comme logement (figure 7.4). L'usage mixte des lieux suppose une adaptabilité de l'agencement :

> « Le mieux, ce serait d'avoir deux ou trois lieux différents : un là, pour travailler, un là, pour les expositions, un dernier pour habiter. Je n'aurais rien à faire. Parce que tu vois, ici, je dois sans cesse tout organiser, démonter et remonter, l'exposition, la lecture...euh non, la lecture aurait lieu là en-bas, mais peu importe. Il faut aussi organiser en-bas quand beaucoup de monde vient, la lumière, la mise en scène, etc.[162] » *(Sandra, février 2011)*

Figure 7.4 : L'atelier-salle d'exposition et la salle de représentation chez Sandra

162 « am liebsten hätte ich 2 o. 3 Orte: einmal da zum arbeiten, einmal da, für die Ausstellung, einmal da, zum wohnen. Ich hätte dann nichts zu tun. weil, weiss du, hier muss ich immer wieder alles organisieren. alles umbauen, die Ausstellung, o. die Lesung, nein, die Lesung wird da unten sein, aber egal, auch unten muss es organisiert werden, wenn viele Leute kommen, Licht, Inszenierung und so weiter. »

Figure 7.5 : La *Kunstapotheke*, façade et installation sonore de B. Isler lors de l'inauguration du lieu

Crédits : B. Isler, 2009

De même , Balz et Signe utilisent leur atelier-logement comme lieu d'exposition, de travail, de cours et d'événements comme les concerts et performances qu'ils organisent fréquemment dans leur lieu, la *Kunstapotheke* (figure 7.5).

Certains ateliers-lieux d'exposition tenus par des artistes ne bénéficient pas d'une ouverture directe sur la rue à l'inverse de ces deux derniers cas. Leur visibilité est alors moindre, et l'exemple de la galerie-atelier l'Escalier à Montreuil illustre en creux l'avantage que peut représenter une localisation avec vis-à-vis sur la rue (figure 7.6). Pour Gustavo, qui utilise l'Escalier à la fois comme une galerie, comme un atelier personnel et comme un lieu d'enseignement, le fait d'être installé dans la cour d'un ancien bâtiment industriel – fermée au passant par un portail imposant – dans une rue peu fréquentée du Bas-Montreuil limite son attractivité. Le public des cours et des expositions est ainsi avant tout un public averti, informé par le biais du blog de la galerie ou grâce aux brochures comme celles des opérations portes ouvertes proposées par certains ateliers de Montreuil.

Loin de l'image d'une création artistique confinée à la sphère privée de l'atelier, les différentes formes d'ouverture sur l'espace public des lieux de création que l'on vient d'aborder montrent un éventail de mises en scène dont fait l'objet la création. Celles-ci contribuent, dans l'espace de la ville, à identifier les espaces de création. La visibilité des ateliers dans l'espace urbain affiche la présence de la création artistique, ce qui contribue à l'identification de certaines rues, de quartiers, comme des espaces de création. Cette « publicisation » des lieux de création peut par ailleurs contribuer au développement d'une esthétique partageant certains codes et permettant aux artistes de se démarquer par rapport aux autres habitants et par rapport à d'autres « mondes de l'art » voisins (Ambrosino, 2007; Gravereau, 2008, 2012).

L'agencement des lieux artistiques, leur visibilité dans l'espace urbain ne suffisent cependant pas nécessairement à définir un paysage urbain marqué par la création, comme le montre la comparaison entre Neukölln et Montreuil. À Montreuil, la visibilité des artistes dans l'espace de la rue est tout

d'abord bien inférieure à celle que l'on observe à Neukölln. On peut toutefois, lorsque l'on identifie la présence d'ateliers, reconnaître que l'esthétique de la « friche » est présente dans un certains nombre de lieux artistiques perceptibles depuis la rue. À l'instar de ce qu'avait montré S. Zukin dans le cas de Soho, à New-York, les artistes font montre d'une esthétique particulière en utilisant des locaux industriels sans faire totalement disparaître la traces des fonctions antérieures (Zukin, 1982a). Certains anciens bâtiments industriels qui regroupent aujourd'hui des ateliers d'artistes font partie des hauts-lieux de la création, comme l'Usine Chapal, Mozinor, ou Signac. Pour autant, ils restent dans une situation d'isolement relatif à l'égard de l'espace urbain environnant, en premier en raison de leur fonction artistique difficilement identifiable et plus encore du fait de la clôture de leurs accès depuis la rue. Aussi, si les artistes partagent pour un certain nombre un goût pour une esthétique où la friche artistique a acquis droit de cité et constitue le signe dans l'espace urbain de la présence, non pas d'activités bruyantes et salissantes, mais plutôt d'activités créatives variées parmi lesquelles les artistes se voient accorder une place de choix. La visibilité de la création dans l'espace public à Montreuil prend ainsi deux formes distinctes : soit celle d'une visibilité importante mais ponctuelle lors des portes ouvertes, soit celle de signes et de bâtiments qui ne mettent en évidence que de manière sous-entendue cette présence. Pour qui associe friche industrielle et présence artistique, et cela est de plus en plus fréquent dans les villes post-industrielles (Andres et Grésillon, 2011).

Dans le cas de Neukölln, la création se manifeste dans l'espace public de manière beaucoup plus évidente, à travers les nombreux ateliers et lieux de création mixtes ouverts sur la rue. Évoquer une esthétique commune est toujours complexe dans la mesure où celle-ci ne relève que rarement d'un consensus conscient, mais plutôt de processus d'adaptation à un environnement, d'effets de génération et de circulation de codes. Toujours est-il que les lieux de création contribuent à Neukölln à la diffusion d'une esthétique que l'on peut qualifier – dans une certaine mesure – de post-moderne, en ce qu'elle se joue des codes du paysage urbain, en les récupérant et les adaptant, sans pour autant les transformer tout à fait. Rendre visible son atelier et, au delà, son travail artistique dans l'espace de la rue prend donc des formes éminemment variables d'un artiste à l'autre, de Montreuil à Neukölln. Pour autant, la multiplication et la diversité de ces formes relevant de démarches singulières produisent un effet commun : diffuser un mode d'occupation de l'espace dont les vecteurs sont ici très largement esthétiques.

À observer le nombre de démarches, certes originales par la diversité des formes, des matériaux, des messages etc., mais aussi étrangement semblables dans la manière de mettre en scène le lieu et les œuvres avec pour constante une esthétique de la récupération et du détournement, nous serions presque tentés de parler d'un modèle. Quoi qu'il en soit, les usages des locaux commerciaux par les artistes marquent le paysage de certaines rues de Neukölln et contribuent à son identification et par là, à son identité. Sans chercher à uniformiser un paysage qui ne l'est nullement, il serait possible de décrire cette esthétique comme une esthétique de « bouts de ficelles » : avec des matériaux de récupération et de petites transformations – de grandes transformations, réagencements etc. étant rarement réalisés, ou si elles le sont c'est à moindre frais – , il s'agit de créer un décorum signifiant l'inventivité des occupants ainsi que leur esthétique propre. La vitrine de la *Kunstapotheke*, dans la Weichselstrasse, témoigne à l'instar de nombreux autres lieux de création du Reuterkiez, d'une

esthétique propre aux deux artistes, mais aussi de l'utilisation, à l'instar de ce qui est pratiqué dans nombre d'autres lieux, de matériaux de récupération. La photo de la façade extérieure de leur atelier montre en outre, avec le drapeau rouge flottant à droite de la porte, que la *Kunstapotheke* fait partie de l'association *Kunstreuter*,[163] qui rassemble artistes, designers et commerçants œuvrant en faveur de la diffusion de l'art dans le quartier (figure 7.5).

La frontière floue qui peut exister entre mise en scène et création se lit à travers l'installation sonore et plastique interactive que propose Balz lors de l'ouverture du lieu. Les passants sont invités à utiliser le casque auditif suspendu à l'extérieur de la vitrine et à écouter des créations sonores des deux artistes. Pour lui :

> « Le but de l'art ce n'est que cela : créer une interaction. C'est pour cela que l'on participe à des processus de création collectifs et que l'on essaie de monter un tel lieu, qui reflète nos choix esthétiques, nos discussions. En fait, on essaie de fabriquer un lieu de l'interactivité. [164]» *(Balz, décembre 2009)*

Leur lieu de vie est organisé également comme un lieu de travail, d'expérimentation, et tous deux le conçoivent formellement comme une œuvre, même lorsque ce statut est moins explicite que lors de l'inauguration, par exemple.

Si les artistes ne sont pas les seuls tenants d'une telle esthétique, qualifiée plus haut de « bout de ficelle », et que l'on voit nombre de cafés et boutiques qui valorisent aussi ce type d'agencement, les artistes et les lieux qu'ils investissent selon différents modes décrits plus haut participent, à Neukölln, de l'« esthétisation » des espaces urbains (Ley, 2003; Michaud, 2003). Cette « esthétisation », qui dépasse largement le cadre du simple atelier d'artiste, contribue à l'identification des espaces urbains comme espaces de création. Cette identification est nettement plus aisée dans le cas du Nord de Neukölln que dans celui de Montreuil où des traces existent, mais sont souvent plus isolées et pas systématiquement repérables sans connaissance préalable. Dans les deux cas cependant, l'espace de travail, l'atelier et ses dérivés hybrides, jouent un rôle clé dans les modalités de la mise en visibilité et en scène de la création : pour reprendre le mot de S. Zukin (Op. Cit.) de sa « publicisation ».

Mais la visibilité de la création artistique prend également à Montreuil comme à Neukölln une dimension paysagère à travers le réinvestissement par les artistes de délaissés urbains qu'ils transforment en faire des lieux de création.

2.3 Le réinvestissement des délaissés urbains : ou comment la friche devient lieu de création.

Le paysage urbain est marqué, à Montreuil et à Neukölln, comme nous l'avons évoqué, par l'existence de nombreuses friches industrielles ou commerciales. Cette section propose une entrée ciblée sur ces friches et délaissés urbains, pour montrer les modalités de leur réinvestissement par les artistes.

163 Voir : www.kunstreuter.de

164 « Also Zweck der Kunst ist nur dieses, eine Interaktion herzustellen. Deswegen nehmen wir gemeinsamen Schöpfungsprozessen teil und probieren, so einen Ort aufzubauen, der unsere gemeinsame ästhetische Wahl und Auseinandersetzungen herausbringt. Also, wir versuchen, einen Ort der Interaktivität aufzubauen. »

Le paysage industriel de Montreuil s'est tout d'abord beaucoup transformé depuis les années 1980, et les artistes ont participé à ces transformations sans toutefois que l'on voie se mettre en place de friche culturelle au sens propre du terme (Andres et Grésillon, 2011). Le petit bâti industriel est en premier lieu très caractéristique du tissu urbain montreuillois. Petites usines ou ateliers manufacturiers sont légions et constituent au début des années 1980 une importante réserve foncière, produit de la cessation de la plupart des activités industrielles (chapitre 6). La reconversion de ce type de friches industrielles de petite taille a été très majoritairement résidentielle et parmi les « convertisseurs », c'est-à-dire ceux qui ont acquis ces biens immobiliers à moindre frais, les artistes ont été nombreux (Collet, 2010).

Un second type de friches, comme les usines Mozinor (Chapitre 6, encadré 2) ou Pernod-Ricard, sont de taille bien plus imposante et font ou ont fait l'objet de traitements architecturaux et urbanistiques dépassant l'initiative individuelle. L'occupation par des artistes de ce type de bâti a également eu lieu, mais plus fréquemment sous la forme de projets soutenus par les pouvoirs publics et s'inscrivant dans une volonté de rénovation globale des Hauts de Montreuil : c'est ainsi le cas de l'usine Mozinor ou encore d'initiatives privées de réhabilitation et de valorisation du bâti. Mozinor, « hôtel industriel vertical » (Mérenne-Schoumacker, 1982), est aujourd'hui au centre du projet urbain de restructuration des Hauts de Montreuil, en bordure du futur tramway T1, élément de résorption de la fracture entre Haut et Bas Montreuil. Les artistes ont une place parmi la trame d'activités prévue au sein de l'enceinte, suite à une politique d'acquisition d'espaces industriels par la ville, loués comme ateliers.

Le paysage urbain de Neukölln est également marqué par de nombreux espaces en friche qui sont, de manière plus récente, également réinvestis par de nouveaux habitants dont de nombreux artistes. Les friches de Neukölln sont multiples : anciens bâtiments industriels de grande envergure à l'instar de l'ancienne brasserie Kindl ou usine de pompage pour deux grandes usines dont l'activité a cessé dans les années 1990 ou petits locaux commerciaux laissés à l'abandon, dont les rideaux baissés ponctuent les rues de l'arrondissement et marquent son peu d'attrait, mais aussi bandes de terrain non construites, délaissées, qui rappelle la présence du mur et les innombrables bandes de terrain envahies d'herbe qui courent aujourd'hui à sa place. Le réinvestissement de ces espaces en friche est un processus que l'on observe, mais qui reste bien moins avancé qu'à Montreuil et davantage caractérisé par des usages temporaires. Les questions soulevées par une nouvelle utilisation de bâtiments de grande taille comme les anciennes usines sont très similaires à Neukölln et dans la plupart des villes européennes, et pose la question des acteurs du réinvestissement et de ses formes. L'ancienne brasserie Kindl a par exemple été utilisée comme espace d'exposition par le réseau d'artistes *NeukölnImport* et comme espace festif par des organisateurs de concerts mais reste dans l'attente d'un changement de propriétaire. Mais ce type de friches industrielles est plutôt l'exception à Neukölln. Les petites friches commerciales marquent ici le paysage urbain de manière plus évidente. De nombreuses surfaces commerciales donnant sur la rue sont en effet laissées à l'abandon. Leur inutilisation pose autant des problèmes techniques de dégradation du bâti ancien que des problèmes sociaux liés à l'inactivité. « l'entre-usage »[165], de ces lieux apparaît comme une solution transitoire permettant la revalorisation fonctionnelle et paysagère de ces petites friches commerciales et a été

165 Traduction littérale de l'expression allemande « Zwischennützung » qui désigne un usage temporaire des lieux non-utilisés avant que le statut de ces derniers ne soit redéfini.

favorisé par la *Zwischennützung Agentur* dans le quartier, de 2005 à 2007 (Brammer, 2008; Fasche et Mundelius, 2010). Plusieurs galeries-ateliers ont été ouvertes pendant cette période à Neukölln et notamment dans le Reuterkiez grâce à ce type de baux transitoires. Dernier élément paysager typique de Berlin en général et de Neukölln en particulier : les nombreux espaces en friche laissés par le mur séparant la ville de 1962 à 1989. I s'agit surtout d'espaces urbains sans caractère, délaissés, dont seules les appropriations contribuent selon certains auteurs à les faire passer de délaissés urbains à de véritables espaces, au sens où ils acquièrent une nouvelle fonction sociale (Löw, 2001).

Ces espaces en friche connaissent depuis une vingtaine d'années à Montreuil, depuis moins de dix ans à Neukölln, des réappropriations qui sont surtout le fait d'initiatives privées, individus ou investisseurs. Parmi ces acteurs, les artistes jouent un rôle particulier et profitent de l'espace libre propice à l'inventivité – ces espaces de sérendipité dont parle E. Vivant (2009) – pour développer de nouveaux usages des friches : des usages artistiques.La diversité formelle de ces friches que l'on vient de mettre en évidence et les temporalités de l'arrivée des artistes à Montreuil et Neukölln laissent apparaître des processus de transformation spécifiques à chaque cas. Le point commun entre les friches investies par des artistes à Montreuil et à Neukölln reste le rôle prédominant de l'initiative privée.

Plusieurs figures d'artistes que nous avons rencontrées illustrent des modalités variées de transformation des friches en ateliers, logement, lieu d'exposition.

Une première figure nous permet de revenir sur un type d'association entre logement est création que le réinvestissement des friches industrielles a contribué à diffuser. Elle se rapproche de la figure warholienne d'un artiste dont les pratiques résidentielles témoignent à la fois d'une émancipation vis-à-vis des normes sociales et d'une intégration aux réseaux artistiques marchands dominants (Bordreuil, 1994). Le mode de valorisation du bâti témoigne dans les cas rencontrés de moyen financiers importants. L'argument financier joue dans les entretiens en ce sens où il rend possible la mise en œuvre de transformations architecturales à la fois esthétiques et fonctionnelles nécessitant de faire appel à des professionnels. C'est ce que met en évidence le discours d'E. Flipo, artiste à Montreuil :

> « Je suis tombé amoureux de cet endroit et à ce moment-là [début des années 1990] on pouvait acheter à Montreuil. J'avais un peu d'argent et j'ai toujours voulu investir dans un endroit qui reflète mon art, où je puisse travailler et vivre » *(E. Flipo, janvier 2010)*

L'atelier-logement de cet artiste est une ancienne usine. L'espace a été entièrement repensé pour correspondre à son travail de plasticien réalisant des œuvres de grande taille et des performances nécessitant un volume important (figure 7.6). L'ensemble représente plus de 200 mètres carrés, agencés en un mixte d'espaces privés, de lieux de travail et d'espaces de représentation à même de recevoir des publics professionnels (collectionneurs, galeristes etc.) qui inscrivent dans le bâtiment le statut d'un artiste intégré aux réseaux marchands parisiens et internationaux. On retrouve la même configuration d'espaces voués à la vie privée et d'espaces de travail et de représentation dans l'usine de pompage de Neukölln conçue et réalisée en 2011 par l'architecte O. Pälmke pour l'artiste Jonathan Meese (Pälmke PE-P, 2011).Il en résulte ce que l'on peut appeler une **friche-spectacle :** le

bâti industriel est reconverti de manière à offrir tant des espaces nécessaires au travail artistique qu'à la vie privée et à leur représentation.

Figure 7.5 : L'Usine Flipo : friche-spectacle agencée pour refléter le travail et la personnalité de l'artiste.

Crédits : Usine Flipo

La seconde figure est celle de l'artiste ou médiateur artistique qui utilise la friche comme un lieu-ressource pour sa pratique professionnelle (Grésillon, 2002). Il s'agit de la **friche spécialisée** au sens où l'espace de la friche a été transformé en espace à vocation spécifiquement artistique, qu'il s'agisse d'un espace de production ou d'un espace de diffusion. L'argument récurrent dans les discours des artistes rencontrés est là encore la disponibilité d'un espace bâti à moindre coût. Il s'agit dans ce cas d'une réhabilitation et d'un usage exclusivement professionnel d'une évolution fonctionnelle des espaces de production où les activités artistiques viennent remplacer des activités commerciales comme dans le cas que l'on vient d'évoquer, ou industrielles comme dans le cas de la galerie l'Escalier à Montreuil (figure 7.6). Là encore, l'initiative privée joue un rôle prédominant et s'inscrit dans des lieux de petite taille mais offrent des possibilités d'être ouverts au public.

Une dernière figure, certainement à l'origine des précédentes, est celle de l'artiste en phase d'affirmation professionnelle, qui utilise le potentiel de la friche comme un moyen de disposer d'un espace de vie et de création suffisant malgré des moyens financiers réduits. Ces transformations de ce que l'on peut appeler une **friche-opportunité** sont bien souvent celles qui font preuve de la plus grande ingéniosité, puisque les individus disposent de moins de moyens que dans les deux cas précédents. Il en résulte des espaces de vie et de travail dont l'aspect formel apparaît moins figé du fait d'agencements évoluant avec les besoins du moment : exposition, vie personnelle, création etc. et au gré des matériaux disponibles pour les mettre en œuvre comme ce que l'on peut voir dans le cas d'un atelier de la Boddinstrasse à Neukölln (figure 7.4), qui est aussi l'appartement de l'artiste et une petite salle de spectacle où elle organise des représentations de théâtre, des concerts, des projections de film... Ce qui reste visible dans certains ateliers d'artistes de Montreuil est à l'heure actuelle monnaie courante dans le Nord de Neukölln où les artistes qui viennent s'installer sont plutôt jeunes avec peu de moyens. Ils profitent des loyers relativement bas et des espaces vides qui leur permet de s'installer dans une métropole culturelle offrant des ressources pour la création et la

diffusion artistique. Le nombre croissant d'artistes vient alimenter des « scènes » créatives comme dans le Nord de Neukölln, dont le dynamisme vient aussi de la flexibilité et de la disponibilité des espaces urbains.

Figure 7.6 : L'atelier-galerie l'Escalier à Montreuil

Le bâti industriel ou commercial en friche est présenté dans tous les cas de figure comme un potentiel dont la faible valeur immobilière permet l'accès et l'investissement. La position sociale et professionnelle des artistes contribuent toutefois à différencier des usages de la **friche-opportunité** qui agit comme un incubateur essentiel au début d'une vie professionnelle d'artiste à la **friche-spectacle** qui permet à l'artiste bien intégré professionnellement et économiquement de mettre en scène son travail, en passant par la **friche spécialisée** où la réhabilitation d'une friche permet aux artistes ou aux médiateurs d'affirmer leur identité professionnelle dans un espace qui lui soit dédié. Dans tous les cas la portée esthétique du lieu n'est pas indépendante du travail artistique et contribue à la représentation de friches artistiques où l'individu, en détournant les lieux au fil de ses moyens contribue à la transformation d'un bâti auparavant inutilisé.

Cette grille de lecture nous permet d'analyser des transformations dont les acteurs sont ici principalement les artistes et permet de relever l'importance des actions individuelles dans la mutation des espaces en friche (Andres, 2008). Elle permet tout aussi bien de rendre compte des transformations impulsées ou relayées par d'autres acteurs, et notamment par les pouvoirs publics. Les ateliers de l'Usine Mozinor font par exemple partie de ce que l'on peut définir comme une friche spécialisée, quand des transformations du bâti à l'initiative d'artistes comme dans le cas de l'Usine Signac, toujours à Montreuil, où les pouvoirs publics ont joué un rôle en amont, pour favoriser l'accès à la propriété, a représenté une friche-opportunité pour les artistes qui ont pu s'y installer. Les fonctions accordées aux friches transformées en friches artistiques que synthétise cette grille de lecture varient ainsi en fonction des usages des acteurs et invite à une analyse de la diversité de ceux qui contribuent à ces mutations (Andres, 2006; Andres & Grésillon, 2011).

La friche peut enfin devenir artistique par la nature de la création d'un espace auparavant « sans qualités » (Grésillon, 2008:191). L'art est ainsi bien souvent un moyen de détourner des délaissés urbain au profit d'une production esthétique nouvelle, du street-art à la performance. Nous illustrons

ce cas particulier de pratiques spatiales des artistes à travers l'exemple d'un atelier de performance qui a eu lieu en juillet 2009 à Neukölln :« Abgestellte Orte », qui signifie littéralement lieux relégués. Parmi ces derniers, une ancienne plate-forme ferroviaire et les piles du pont du Landwehrkanal ont fait l'objet d'une réappropriation artistique. L'objectif était de fournir aux organisateurs de l'atelier un matériau visuel montrant des lieux urbains abandonnés réactivés par un détournement des usages. L'action artistique d'un petit groupe de danseurs, musiciens et photographes a finalement contribué à leur identification, le temps de la performance, comme des lieux de création et de spectacle par les passants et par les artistes (figure 7.6). Cet exemple montre comment le délaissé urbain peut acquérir une identité artistique particulière au-delà de son caractère de friche. On retrouve la même logique dans le street art, qui contribue à transformer le paysage urbain et à lui conférer un caractère artistique. Les vides urbains sont bien plus nombreux dans l'agglomération berlinoise que dans l'agglomération parisienne, ce qui offrent davantage d'opportunités d'investir les lieux sans conflits. Ces vides existent toutefois aussi à Paris ou à Montreuil, en témoignent les multiples peintures et grafs muraux d'artistes renommés comme ceux qui ont peint le « mur à rêves »[166] sous le pont du périphérique au Nord de Montreuil, ou complètement inconnus. Le délaissé urbain constitue, du point de vue artistique, un interstice propice à l'invention de formes d'expression adaptées au contexte, quelle que soit la taille de l'espace disponible.

Les espaces en friche ont été et sont utilisés à Montreuil et à Neukölln à des fins artistiques. Ces usages contribuent à lévolution du paysage urbain dans les villes post-industrielles. Contexte urbain, choix et contraintes des artistes amènent cependant, loin d'une relation causale et uniforme entre disponibilité des espaces en friches et usage créatifs, à tenir compte de la variétés des formes de réinvestissement des friches.

Figure 7.7 : Le territoire performé à Neukölln, image de l'atelier « Abgestellte Orte »

166 « Mur à rêve » fresque murale librement inspirée par les rêves des habitants du quartiers. Artistes : Anita Ljung, Loco, Mirk, Nemo, Pittorex, Woshe.

Le lieu de création et la diversité de ses formes traduisent des choix et des contraintes individuelles dont on a rendu compte pour montrer au final le rôle central de l'atelier dans l'affirmation professionnelles. L'atelier est aussi apparu comme un lieu majeur de la médiatisation de la création et de son inscription dans l'espace urbain. À travers les lieux où elle s'incarne, la création artistique participe d'une esthétique singulière propre au paysage de la création, qui nous paraît exister à Montreuil comme à Neukölln, même si dans ce dernier cas, elle fait l'objet d'une reconnaissance plus importante.

3 les lieux de sociabilité et les réseaux de proximité : éléments de construction de territorialités artistiques

L'inscription dans le quartier a été abordée à partir du choix et des contraintes de localisation des lieux de création des artistes. La position d'interface de l'atelier que l'on a soulignée est un des éléments des rapports qui se tissent entre les lieux de création et l'espace de la rue, les espaces de proximité dans le quartier. Comment les pratiques quotidiennes des artistes s'inscrivent-elles dans les quartiers de Montreuil et de Neukölln ? En quoi les pratiques des individus traduisent-elles des territorialités susceptibles de donner lieu à une entité collective, celle d'un territoire de création ancré localement? Deux éléments sont constitutifs d'une identification de l'échelon local comme un référent spatial pour la création artistique : la fréquentation de lieux de sociabilité dans le quartier et l'inscription dans des réseaux artistiques ancrés localement.

3.1 Lieux de sociabilité artistique : du café au lieu d'exposition

La fréquentation de lieux de sociabilité dans le quartier, qu'il s'agisse de cafés, du marché etc. mais aussi de lieux artistiques contribuent à l'inscription locale des pratiques artistiques et à l'identification d'un espace de proximité marqué par la présence artistique. La comparaison des pratiques nous a amenés à retenir trois types de lieux fréquentés dans les espaces de proximité, qui contribuent particulièrement à une sociabilité artistique : les commerces et les cafés, les institutions culturelles et les espaces d'exposition artistiques privés.

Dans le cas de Montreuil, les discours des artistes montrent que l'identification d'un espace de création tient avant tout à l'implantation de l'atelier que l'on a montrée précédemment. Les pratiques de sociabilité, si elles sont évoquées moins spontanément comme des éléments d'identification, peuvent être relevées.

La fréquentation des lieux de sociabilité – cafés, restaurants – est en premier lieu assez rarement citée comme un facteur d'interrelation entre les artistes. Certains lieux sont toutefois marqués par une fréquentation régulière à l'instar du Bar du Marché, véritable institution en matière de déjeuners professionnels et de fin de journée. Quatre artistes m'y ont donné rendez-vous pour des entretiens. Benoît explicite son choix au moment où l'on s'y retrouve :

> « Je retrouve souvent mes rendez-vous professionnels dans ce café. J'ai remarqué qu'ils aiment bien en général. Il y a toujours de l'animation et aussi pas mal de gens – des

> artistes d'ailleurs, pas mal – qui se connaissent. Ils font toujours une petite expo, il y a des prospectus avec ce qui se passe dans le coin. Je ne sais pas s'il y a d'autres endroits comme ça à Montreuil, qui soient aussi populaire je veux dire. » *(Benoît, novembre 2010)*

Parmi les artistes enquêtés, on observe une distinction entre ceux qui résident à Montreuil et ceux qui y travaillent uniquement. Les artistes qui résident à Montreuil sont en effet plus nombreux à mentionner le rôle des lieux de sociabilité dans les possibilités d'échanges et de rencontres avec d'autres artistes. C'est le cas de Maria, artiste voisine de la galerie l'Escalier. Elle explique qu'elle retrouve fréquemment Gustavo et d'autres artistes soit à la galerie de Gustavo, soit dans un des cafés ou restaurants de la Place de la République. De telles pratiques où s'associent proximités et sociabilités artistiques sont toutefois plus rares dans le Haut Montreuil, ainsi que l'expliquent les artistes que nous y avons rencontrés, comme Thomas :

> « Après le rapport que j'ai à Montreuil...si javais la possibilité d'avoir un atelier dans le Marais, ben j'irais dans le Marais. Bel Air c'est quand même moins sympa. Un truc idiot, mais si j'ai pas de liquide, ici, il n'y a pas de distributeur. La librairie-presse à coté : il n' y a pas le Monde, ni Libé. Il n'y a pas de café sympa.» *(Thomas, novembre 2010)*

Les lieux culturels et artistiques de la ville constituent en second lieu des points de rencontre et de repère pour les artistes de Montreuil. Les artistes évoquent en effet des lieux qu'ils jugent importants pour la culture dans la ville, comme la *Bibliothèque de la Mairie*, qui consacre quatre expositions par an à des artistes de Montreuil, la *Maison Populaire*, le *Café la Pêche*, tous deux situés dans le Haut Montreuil, le *Théâtre de Montreuil* ou encore les *Instants Chavirés*[167]. Pour plusieurs plasticiens cependant, les expositions et événements d'arts plastiques sont trop peu nombreux à Montreuil pour égaler l'attractivité des lieux de spectacle vivant, ou encore un événement comme le Salon du livre jeunesse :

> « Si on prend l'exemple du Salon du livre jeunesse, avant c'était sous tente sur le parvis de la mairie, maintenant il y a un lieu et ça draine des milliers de personnes sur quelques jours et je me dis, mais c'est dingue qu'ils ne fassent pas une manifestation où on montre le travail des artistes et où il y ait cet engouement parce que là les gens, je vais te dire, ils ne se posent pas la question de savoir si c'est Montreuil, ils viennent.» *(Alice, novembre 2010)*

Alice, qui compare l'engouement pour le salon du Livre et le potentiel d'attractivité artistique de Montreuil, évoque ensuite le *116 rue de Paris* – hôtel particulier et ancien squat artistique réhabilité en lieu d'exposition public qui doit ouvrir ses portes en 2012 – qui selon elle pourrait concrétiser le désir d'un lieu dédié aux arts plastiques permettant aux artistes de Montreuil de disposer d'un lieu de diffusion spécifique.

Il existe ainsi une volonté de dépasser la seule coprésence à travers davantage d'initiatives collectives, qui émergent progressivement à Montreuil, comme on peut le voir à travers l'ouverture récente, en 2010 de la galerie *Espace 111* et que traduisent les propos de Juan, artiste résidant et travaillant à Montreuil :

> « D'un coup on se retrouve à faire des choses ici. C'est marrant parce que d'habitude, on peut se rencontrer entre photographes ou artistes dans des grandes expos à Paris, et puis tout d'un coup, là dernièrement, on se rencontre avec d'autres photographes ou d'autres artistes dans des événements à Montreuil. Si moi j'y vais, les autres aussi ils y

167 Certains lieux comme l'*espace 111*, dont on a pu observer la fréquentation par la suite, n'ont été fondés qu'après notre enquête

> vont. Ça veut dire en fait,en famille, donc il y a des échanges qui se sont pas seulement artistiques, mais aussi avec les gens du quartier, qui tout d'un coup viennent. [...]
>
> Je me rends compte que ça existe ce coté village. Et en grande partie, je pense que c'est grâce à nous, grâce à des gens comme nous, qui avons amené une activité. Il y a le marché et tout ça et ça je trouve rigolo par exemple, je vais au marché là, juste à côté et là je rencontre Stéphane Sanseverino, Princesse Erika qui habite à coté, un autre mec, c'est un réalisateur. Ça je suis désolé, c'est pas que du bobo. On discute : « ah, tiens qu'est ce que t'as fait etc. ». Il n'y a pas le coté people, c'est beaucoup plus détendu. » *(Juan, janvier 2010)*

Dans son cas, cela concerne surtout le Bas Montreuil et le centre-ville, mais il observe qu'il se sent de moins en moins dépendant de Paris, du fait d'événements artistiques et des contacts professionnels de plus en plus souvent établis à Montreuil. On observe ainsi la construction progressive d'un espace de référence des pratiques artistiques montreuillois ; mais ce référent varie d'un individu à l'autre et, dans le cas particulier de Montreuil, dépend de la perception d'une autonomie artistique relative de Montreuil par rapport à Paris.

À Neukölln au contraire, la référence au quartier comme un espace d'ancrage des pratiques artistiques est beaucoup plus spontanée. Les artistes que l'on a rencontrés évoquent tout d'abord presque tous l'importance des lieux de sociabilité que représentent les commerces et les cafés dans leurs pratiques quotidiennes. Les nombreux cafés de certains micro-quartiers comme le Reuterkiez favorisent les échanges. Les rues comme la Pannierstrasse et la Weserstrasse et les nombreux bars qui s'y trouvent – *Freies Neukölln*, *Tristeza*, le *Bar Ä*, *Rita*, *Kuchlowski* etc. – sont ainsi mentionnés comme des lieux de sortie fréquents et des points de rencontre pour les artistes dont le décor est un élément important, qui marque l'originalité du lieu. Simon apprécie ainsi de pouvoir changer d'ambiance de bar tous les soirs s'il en a envie, les bars qu'il mentionne étant essentiellement situés dans le Reuterkiez. La concentration importante de lieux de sortie dans le Reuterkiez revient fréquemment dans les discours comme un espace de rencontre et fait du quartier un espace de proximité et de loisirs. D'autres cafés comme celui du Körnerpark, le *café Selig*, sur la Herrfurthplatz, les cafés de la Selchowerstrasse sont évoqués comme des lieux où l'on se rend pour manger, boire un café l'après-midi, et sortir de l'atelier. Le nombre important de cafés et de lieux de restauration est perçu comme un facteur d'attractivité par les artistes, qui mentionnent – bien plus souvent que dans le cas de Montreuil – ces lieux de sociabilité comme des lieux importants dans leurs pratiques quotidiennes. Ainsi pour Susanne, le café Körnerpark où elle a fixé notre rendez-vous, est un lieu du quotidien qui lui permet de sortir de la solitude de l'atelier:

> « La plupart du temps je suis dans l'atelier. Mais je trouve ça super de pouvoir venir ici [café Körnerpark] quand j'ai besoin d'une pause, ou tout simplement parce que c'est important pour moi de sortir et de voir des gens vivre[168]. » *(Susanne, mai 2010)*

Le café apparaît comme un lieu de rencontre du quotidien, et aussi comme un lieu d'animation culturelle et artistique le soir, comme le *Sandmann*, qui organise des concerts de jazz tous les lundis ou encore le *Roma Theather* de la Boddinstrasse.

Les lieux culturels contribuent ensuite à l'identification de Neukölln comme un territoire artistique où se joue une émulation particulière, propre au quartier. Il existe à Neukölln de nombreux lieux

168 « Meistens bin ich auch im Atelier. Aber ich find es toll hier [café Kornerpark] einfach zu kommen, wenn ich eine Pause brauche, oder einfach, weil es mir wichtig ist, drauss zu gehen und andere Leute leben zu sehen ! »

d'exposition d'art contemporain, quelques galeries comme *P.M Galerie* (fermée en 2010) ou *Rise Berlin* (ouverte en 2007) et de nombreux *Projekträume*[169], gérés par des artistes, comme *T27*, dans le Kornerkiez, *Art-Uhr*, *Ori*, *O.T* ou encore *Weissfaktor* dans le Reuterkiez. Le paysage de ces lieux d'exposition est très changeant, au point que pour le Reuterkiez, l'association *Kunstreuter* renvoie, lorsque l'on consulte la liste des lieux d'art du quartier, à celle des événements, avec pour explication la trop grande difficulté d'une actualisation efficace des lieux existants[170]. Ces nombreux lieux constituent pour les artistes qui vivent à Neukölln un élément de la singularité du quartier et une ressource, puisqu'ils offrent des possibilités d'exposition. Ils jouent un rôle d'intermédiaire important entre la création et une diffusion marchande plus institutionnalisée (Becker, et al., 2008). Ces lieux hybrides où se mêlent plusieurs usages sont avant tout des lieux de diffusion, où le souci de monstration est en général, et sûrement par nécessité, plus important que le souci de commercialisation (Marguin, 2012). Il se vend très peu d'œuvres dans ces espaces où galeristes et collectionneurs ne se rendent que peu. Les lieux d'exposition « offs » et les artistes sont présents à Neukölln, mais il manque au quartier l'intervention de critiques d'art ou de collectionneurs préempteurs comme Saatchi à South Shoreditch pour assurer aux artistes une intégration vers les circuits marchands et institutionnels de l'art contemporain (Ambrosino, 2009). Si le dynamisme de la création et des événements artistiques « offs » est valorisé dans les discours des artistes, ceux-ci mettent également en avant le manque d'intégration des scènes artistiques de Neukölln à celles d'autres quartiers de Berlin, et notamment une scène établie de l'art contemporain à Mitte ou Charlottenburg :

> « Peu de gens viennent d'autres quartiers pour voir de l'art ici. Aucun galeriste ne vient, aucun collectionneur. C'est très entre-soi ici. Les autres artistes viennent, la scène artistique de Neukölln se retrouve lors des expositions, mais c'est très hermétique finalement[171]. » *(Susanne, mai 2010)*

> « Celui qui achète à Charlottenburg achète de l'art à un prix déjà très élevé et ici, à Neukölln, les prix des œuvres sont très bas. C'est pour ça que quand je pense à ces associations comme *Kunstreuter* ou *Schillerverein*, *Schillerpalais*.Peut-être que les gens ont peur : « je dois voir 500 artistes. C'est trop, je n'y vais pas, parce que je ne sais pas par où commencer. » Peut-être qu'il faudrait des conseillers. Parce que les conseillers doivent savoir qui ils ont et qui ils souhaitent promouvoir. C'est pour ça que je pense que Neukölln a besoin d'un guide artistique ou bien quelqu'un qui fasse la critique de l'art émergent[172]. » *(Barbara, février 2011)*

---

169 Lieux de diffusion artistique gérés par des artistes, équivalent du terme anglais « *artist-run-spaces* », qui occupent une place particulièrement importante dans le paysage berlinois. Près de 50% des artistes interrogés dans la cadre de l'enquête « Studio Berlin II » déclarent ainsi avoir étés principalement exposés dans ce type de lieux au cours des 3 dernières années. (Institut für Strategieentwicklung (IFSE), 2011)

170 « De nouveaux lieux ouvrent et ferment ou changent de noms à un rythme effréné... Nous n'obtenons que ponctuellement des informations et ne pouvons nous même être derrière chacun. De ce fait une liste ne contribuerait qu'à davantage de confusion qu'elle ne pourrait vous orienter. »
« In rasendem Tempo öffnen neue Orte, andere schließen oder geben sich einen anderen Namen … Informationen dazu bekommen wir nur punktuell, selbst dahinter sein können wir nicht. Dementsprechend sorgte diese Liste inzwischen für mehr Verwirrung, als sie Orientierung bieten konnte. »
Source : http://www.kunstreuter.de/orte/

171 « Es komm kaum Leute aus anderen Stadtvierteln, um sich die Kunst hier anzuschauen. Also es komm auch keine Galeristen, es komm auch keine Sammler. Also es ist auch sehr unter sich hier. Es komm hier die anderen Künstler, und die neuköllner Kunstszene trifft sich bei der Ausstellung, aber es bleibt am Ende sehr hermetisch»

172 « Wer in Charlottenburg einkauft, kauft Kunst schon an einem sehr hohen Preis und hier in Neukölln, die Preise der Kunstwerke sind sehr niedrig und deswegen, wenn ich an diesen Vereine wie *Kunstreuter* oder *Schillerverein*, S*chillerpalais* denke, sind vielleicht Leute erschreckt: ach, 500 Künstler muss ich angucken. Das ist zu viel, ich gehe nicht hin, weil, ich nicht weiss wo ich anfangen soll. Es braucht vielleicht Berater. Da müssen die Berater selber wissen, wem sie haben und wem sie vielleicht promovieren wollen. Deswegen denke ich, dass Neukölln ein Kunstscout braucht oder jemanden der junge Kunst kritiziert. »

Les lieux de culture plus institutionnels comme *Saalbau* ou *Neuköllner Oper* apparaissent quant à eux dans les discours des artistes davantage comme des points de repère dans le paysage culturel de Neukölln qui contribuent à sa notoriété que comme des lieux de pratiques régulières.

Cafés et lieux culturels font partie des lieux intégrés aux pratiques quotidiennes des artistes et à leurs points de repères et participent dans ce sens à ce que G. Di Méo nomme des « territorialités du quotidien » (1998). Celles-ci participent de l'émergence d'un quartier artistique, conçu comme un espace de médiation et de rencontre des artistes entre eux, avec d'autres acteurs du monde de l'art ainsi qu'avec leur public (Ambrosino, 2009). Le nombre et la nature des lieux de sociabilité et des lieux artistiques joue grandement à la fois sur la dynamique interne d'un territoire de création et sur son attractivité pour des populations extérieures. Les réseaux qui se mettent en place à l'échelle locale contribuent donc bien à l'identification de territoires de création.

3.2 Les réseaux artistiques localisés : médias du territoire de création

L'existence de réseaux artistiques organisés à l'échelle locale contribue à l'identification de Montreuil et de Neukölln par les artistes comme des espaces-ressources pour leur propres pratiques artistiques. Dans les deux cas étudiés, un grand nombre d'associations et de réseaux artistiques existent, et parmi ceux-ci, plusieurs ont vocation à promouvoir la création locale.

Trois réseaux qui structurent la scène artistique de Neukölln ont été retenus en premier lieu et montrent des étapes importantes de la mise en place de dynamiques artistiques collectives : *Kulturnetzwerk*, *Kunstreuter*, et *NeukölnImport*

- le réseau **Kulturnetzwerk** : Il s'agit d'une association créée en 1996 comme un réseau de promotion et de support aux projets et aux institutions culturelles à Neukölln, en réponse à une coupe importante, l'année précédente, dans le budget alloué à la culture dans l'arrondissement[173]. Il a pour objectif de favoriser l'interconnexion entre les différents acteurs culturels à l'échelle de l'arrondissement. Il regroupe à l'heure actuelle 53 acteurs, institutions culturelles locales, lieux culturels indépendants, associations d'artistes ou artistes indépendants. Le réseau *Kulturnetzwerk* joue un rôle majeur dans la coordination des initiatives culturelles et artistiques à Neukölln, ce qu'illustrent les propos du Dr. Kolland[174], directrice du service culturel de la Mairie de Neukölln et l'une des principales porteuses du projet *Kulturnetzwerk* :

  « Nous avons fondé ce *Kulturnetzwerk* comme un réseau afin de disposer d'une petite structure pour laquelle on pouvait créer des emplois en lien avec l'Arbeitsamt[175][...] et qui nous permette de soutenir des structures culturelles et aussi d'employer des artistes comme main d'œuvre. Il en a résulté une stabilisation certaine du paysage culturel et cela a aussi permis de développer les *48 Stunden Neukölln*. C'est vraiment un élément clé de la situation actuelle[176]. » *(Dr. D. Kolland, février 2010)*

173 En 1995 les subventions accordées à la culture sont drastiquement diminuées du fait du déficit budgétaire important de Berlin après la réunification.

174 Le titre Docteur précède en Allemagne systématiquement le nom, usage que l'on conservera ici, dans un souci de conformité au protocole allemand.

175 Agence pour l'Emploi allemande

176 « Wir haben dieses Kulturnetzwerk damals gegründet als Netzwerk, über das man auch was kleinen Tisch gab, worüber man Arbeitskräfte übers arbeitsamt kreieren kann [...]. und damit könnten wir Kultureinrichtungen unterstützen und Künstler auch als Arbeitskräfte unterbringen. Und das hat so eine gewisse Stabilisierung der Kulturlandschaft gegeben und hat auch

Elle nous explique que la volonté de quelques personnalités du secteur artistique et culturel a été déterminante dans l'édification de ce réseau associatif, qui continue à jouer un rôle prépondérant dans la coordination et le développement des projets artistiques et culturels à Neukölln. Plusieurs des artistes que nous avons rencontrés ont travaillé en collaboration avec le *Kulturnetzwerk* et ceux qui sont impliqués dans des structures artistiques, lieux associatifs, « *artists-run-spaces* » ou collectifs connaissent bien le réseau, avec lequel ils travaillent régulièrement, à l'instar de Simon, au *Schillerpalais*. Le réseau *Kulturnetzwerk* est par ailleurs l'organisateur du festival *48 Stunden Neukölln* et joue à travers cet événement un rôle très important dans la visibilité, mais aussi dans l'organisation et la coordination des projets culturels et artistiques à l'échelle de l'arrondissement. La longévité de l'association et son dynamisme en font une structure fédératrice incontournable et témoignent d'une inscription relativement ancienne de modes de fonctionnement collaboratifs dans l'arrondissement, qui contribuent également, selon le Dr. Kolland, à la singularité de Neukölln en matière d'action artistique et culturelle.

– le réseau **Kunstreuter** illustre une autre stratégie, plus récente, de mise en réseau d'artistes du *Reuterkiez*. Il s'agit là aussi d'une structure associative, fondée en 2006 (mais dont les statuts actuels datent de 2010), qui se veut une plateforme de promotion des artistes du quartier à travers la diffusion d'information sur l'activité de ses membres – sur internet, par le biais de prospectus et à travers la signalisation dans la rue, par un drapeau, de la présence de membres – mais aussi à travers d'organisation d'événements collectifs ou le portage de projets. Balz et Signe en font partie, et pour eux, il s'agit surtout d'un moyen de connaître les autres artistes et acteurs culturels du quartier, plus que d'organiser des projets artistiques communs. L'intérêt de l'association et de la mise en réseau des acteurs du secteur relève dans ce cas surtout d'une stratégie de visibilité à l'échelle locale.

– le réseau **NeuköllnImport** est un réseau créé en 2009 par le duo d'artistes germano-colombien *Intransitos*. Il s'agit d'une plateforme ressource interactive dédiée au soutien aux artistes internationaux qui s'installent à Berlin, dans le but de faciliter leurs démarches et l'accès aux informations : possibilités de financement, d'exposition etc. 70 artistes y sont inscrits en 2009, de 31 nationalités différentes. Fondé récemment, il regroupe de nombreux artistes non-allemands et promeut la dimension internationale de la création artistique à Neukölln. S'inscrire dans le réseau *NeuköllnImport* a permis à Delphine et Lucio, l'une française, l'autre italien, arrivés en 2009 à Berlin sans connaître l'allemand, de rencontrer d'autres artistes et des acteurs culturels et leur a offert des opportunités d'exposition dans le quartier. L'inscription dans un réseau collectif joue un rôle intégrateur important et valorise la présence artistique internationale à Neukölln.

Ces réseaux illustrent trois modalités d'utilisation du quartier comme un espace-ressource qui contribue à la diffusion d'une image de Neukölln comme territoire de création artistique. On y perçoit aussi la multiplicité de la référence territoriale : celle-ci se construit en effet à travers les territoires d'action vécus et perçus par les artistes, mais aussi par les acteurs culturels et par le public, et qui

möglich gemacht diese 48 Stunden Neukölln zu entwickeln. Das ist so einen Schlüssel zu der heutigen Situation. »

sont médiatisés à travers des organisations collectives tels que les réseaux décrits ci-dessus. Le décalage qui existe entre une référence commune, le toponyme « Neukölln » et des espaces d'action qui se limitent parfois à l'une ou l'autre portion du territoire administratif témoigne d'une construction territoriale sans cesse renégociée par lles acteurs, parmi lesquels les artistes. Ces modalités de construction territoriale peuvent également être lues dans le cas de Montreuil.

Trois organisations collectives contribuant à l'interconnexion des artistes et à la promotion de la création locale ont été retenues dans le cas de Montreuil :

– le réseau des **portes ouvertes** : Il rassemble l'ensemble des ateliers et des structures qui participent à l'événement des portes ouvertes des ateliers de Montreuil, que l'on a évoqué précédemment (chapitre 6). Si l'organisation des portes ouvertes incombe aujourd'hui à la Mission aux Arts Plastiques de la mairie de Montreuil, c'est un groupe de plasticiens qui est à l'origine de l'événement en 1998. Les portes ouvertes avaient alors uniquement lieu dans le Bas Montreuil. Une artiste comme Alice, qui habite dans le quartier des Beaumonts était au départ, comme tous autres les artistes « excentrés » – ainsi qu'elle se décrit elle-même – invités dans des ateliers du Bas Montreuil. Ce n'est plus le cas aujourd'hui: l'événement s'étend à la majeure partie du territoire de la commune. Les portes ouvertes ne permettent cependant aux artistes que rarement de se rencontrer et de nouer des liens, puisque chacun reste dans son atelier. Cependant, les réunions organisées avant et après l'événement contribuent à développer l'interconnaissance. Les portes ouvertes offrent qui plus est l'opportunité de montrer son travail dans le cadre d'un événement largement médiatisé. Ce dernier contribue également à identifier dans un temps relativement long (14 ans) Montreuil comme un territoire de création. Il s'agit d'une des initiatives les plus connues à Montreuil , qui génère une visibilité collective et que tous les artistes interrogés ont évoqué. La plupart d'entre eux regrettent cependant l'absence d'autres démarches collectives et expriment, à l'instar d'Alice, leur souhait d'un effort de médiatisation par la ville qui serait plus que ponctuel :

  « Quand je suis arrivée, il y a 15 ans, je pensais vraiment qu'il allait se passer des choses, et au final je suis quand même un petit peu déçue. Bon après, à part les portes ouvertes que j'ai faites et encore je ne les ai pas ouvertes pendant quelques années parce que ça finissait par me gonfler qu'il ne se passe rien...Et puis au final c'est vrai qu'avec les années j'ai réussi à montrer mon travail autrement. Mais je pense que ça pourrait être mieux, je suis un peu déçue, pas amère mais déçue parce que c'est le discours qu'ils ont *[à la Mairie]* et au final ils ne se passe pas tant de choses que ça. » *(Alice, novembre 2010)*

– la marque **Made in Montreuil :** Il s'agit d'une marque déposée en 2009 par N. et C. Bard, qui vise à aider artistes et artisans à s'implanter à Montreuil et à y trouver des financements[177]. La première étape du projet a consisté en l'édition d'une page du réseau social en ligne Facebook regroupant des informations concernant des « bonnes adresses » à Montreuil ainsi que le profil de personnalités décrites comme « créatives » par les deux fondateurs, c'est-à-dire principalement des artistes et des artisans. Cette initiative a pris de l'ampleur et Made in Montreuil, est aujourd'hui une société coopérative dotée d'une dizaine de collaborateurs. La

177 Site de la marque : http://www.madeinmontreuil.com/

marque a édité un premier guide, les *93 incontournables de Montreuil*, qui est en distribution gratuite chez les commerçants de la ville, puis par la suite un ouvrage consacré à 93 personnalités de Montreuil, dont de nombreux artistes, sorti en 2011. La sortie du livre a accompagné l'évolution de la structure vers une société coopérative composée des deux co-fondateurs et de 12 sociétaires, dont les collectivités locales et l'Union Européenne. Cette même société coopérative est à l'origine du projet *ICI Montreuil*, vaste « coworking-space [178]» installé dans une friche de 1700m2, partie de l'ancienne Usine de matériel électrique Dufour, fermée en 1981. Les initiateurs ont le projet très explicite d'utiliser la structure comme réseau afin de valoriser la créativité du territoire montreuillois (voir infra, encadré 7.1). La médiatisation dont a fait l'objet la sortie du guide et surtout du livre contribue là aussi, à travers une initiative privée qui reçoit aujourd'hui des financements publics, à la valorisation de Montreuil comme territoire de création. Le lancement du livre a eu lieu dans l'*espace 111*, galerie d'art contemporain ouverte en 2010. Les noms « Made in Montreuil »et « ICI Montreuil » témoignent non seulement de l'ancrage local mais aussi de la stratégie de marketing territorial mise en œuvre par les fondateurs (nous revenons sur cette dimension dans la section suivante). C'est l'importance accordée à la mise en réseau d'acteurs mise en exergue par cette initiative qui nous intéresse ici plus particulièrement, dans la mesure où elle rencontre le souhait très récurrent dans les discours des artistes d'accompagnement à la mise en place de réseaux et de dynamiques locales. Ce sont ces dynamiques que l'on voit émerger à travers les liens entre les différents membres de Made In Montreuil et d'*ICI Montreuil*, de l'*Espace 111* et des artistes qui sont présentés dans le guide, le livre et à la galerie. Made In Montreuil illustre un mode de fonctionnement en pleine expansion, récent à Montreuil, qui s'appuie sur la mise en réseau et l'auto-promotion des acteurs des secteurs artistiques et culturels.

– l'association **« Agir pour Promouvoir les Artistes et la Création Contemporaine »** (A.P.A.C.C.) illustre un dernier type d'interconnexion qui valorise l'implantation locale de la création artistique. Il s'agit d'une association fondée en 2003 dont l'objet est le suivant :

> « L'A.P.A.C.C. a pour but principal de contribuer au développement de la création contemporaine et de faire connaître le travail des artistes dans tous les domaines d'expression, tant en France qu'à l'étranger. Elle a notamment pour but de mettre en rapport les acteurs de l'art contemporain en favorisant les rencontres entre générations et entre les différentes catégories d'intervenants. » (A.P.A.C.C., 2003)

Elle compte une trentaine de membres, leur nombre variant selon les années d'une vingtaine à plus de 40. Plusieurs expositions et événements (opéra-bouffe, performances, etc.) y sont organisées dans l'année. Elles contribuent à la visibilité d'artistes, montreuillois ou non, de même que le blog de l'association qui diffuse les informations relatives aux expositions des membres et contacts de l'A.P.A.C.C.

L'existence de structures en réseaux comme celles que l'on vient de présenter contribue à l'interconnaissance des artistes et des acteurs culturels et à la médiatisation d'une appartenance collective à une même entité territoriale, Montreuil ou Neukölln. Reconnaissance collective et

178 Le terme anglais pour désigner un espace de travail partagé est utilisé par les fondateurs du lieu.

médiatisation contribuent à la mis en place d'un « effet de lieu » (Debarbieux, 1999; Di Méo, 1998), mis en évidence par la création effective du label « Made in Montreuil », ou reconnu indirectement comme le montrent les propos de Susanne à Neukölln :

> « Parfois je me dis que ce serait même mieux s'il y avait un peu moins de lieux mais où les choses seraient intensifiées, afin qu'on ait vraiment, en tant qu'artiste, le sentiment que c'est la qualité qui va être regardée et si ça ne suffit pas...Tu viens de Neukölln ? Super, de l'art de Neukölln, Neukölln, c'est merveilleux ! [...] Et je trouve ça un peu dommage. Ça pourrait être...enfin, du fait que ce ne soit pas si agressif [qu'à Mitte], ça pourrait être une zone de confrontation productive pour chacun. Et pour l'instant, je n'en pas encore fait l'expérience. Mais c'est peut être trop exiger[179]. » *(Susanne, mai 2010)*

Dans ces paroles, l'effet de labelisation artistique qui découle de l'effet de lieu apparaît en négatif. Susanne le mentionne, en abordant un des effets pervers de l'utilisation de l'argument d'appartenance territoriale : ainsi le processus peut s'inverser et la labelisation utiliser alors la seule appartenance territoriale comme gage de qualité.

Ces réseaux mettent en évidence une pluralité de formes d'organisation visant à créer des structures de valorisation de la création à l'échelle locale. À ce titre, ils sont un élément important de la médiatisation de la présence artistique. L'opportunité de valorisation qu'ils représentent est utilisée de manière variable par les artistes, mais constituent indéniablement un outil pour rendre visible le travail de création à d'autres habitants, de Montreuil, de Neukölln, voir au-delà. La médiatisation du territoire de création a été jusqu'ici abordée du point de vue des pratiques, et dans une certaine mesure, de leur perception par les artistes. Leur présence suscite des interactions à l'échelle locale, de la coprésence à l'instrumentalisation privée et publique de la présence artistique, qui font l'objet du dernier point de ce chapitre.

4 Présence artistique et changements urbains : représentations habitantes et politiques

À travers leurs pratiques, les artistes s'inscrivent d'une manière particulière dans l'espace urbain , dont ils mobilisent les ressources pour agencer des espaces de création et de valorisation. Ces pratiques ne contribuent toutefois pas à elles seules à l'émergence d'un territoire artistique. C'est à travers la reconnaissance extérieure – habitante et politique – de cette présence que se définissent aussi des territoires de création à Montreuil et à Neukölln.

4.1 Interactions habitantes : la présence artistique entre acceptation et conflits

À l'échelle locale, les pratiques individuelles des artistes contribuent à la définition de territoires de la

179 « Manchmal denk ich vielleicht wäre es sogar besser, wenn es ein paar weniger Orte gäbe, wo aber die Sache mehr intensiviert werden. So was wirklich auch, wo man auch als Künstler das Gefühl hat, dass nach der Qualität geguckt wird, und wenn es nicht reicht ach... du kommst aus Neukölln ? prima. Kunst aus Neukölln Neukölln ist wunderbar..[...] Und ich finde das ein bisschen schade. Es könnte so sein... also dadurch, dass es nicht so aggressiv ist, es konnte mehr so eine produktive Reibungsfläsche für einander auch sein könnte und das hab ich hier bisher nicht erfahren. Es ist vielleicht auch sehr viel Verlangen. »

création, c'est-à-dire un ensemble de lieux appropriés par les individus et reliés à l'activité de création artistique. Qu'en est-il de la perception extérieure de cette présence ? Comment les artistes cohabitent-ils avec les autres usagers de la ville ? Et dans quelle mesure leurs pratiques accompagnent-elles les transformations des espaces urbains ? Autant de questions qui mettent en lien des problématiques liées à la portée des pratiques habitantes dans la structuration des espaces urbains (Giroud, 2007) et qui interrogent la réception d'une présence considérée comme agent de transformation de ces espaces (cf. chapitres 1 et 2).

Les interactions habitantes donnent à voir en premier lieu une perception de la présence artistique qui se construit au fil d'une reconnaissance progressive. L'installation des artistes en elle-même ne suscite en général pas de réaction directe de la part des habitants et l'expérience des artistes montre que c'est à travers la mise en visibilité de leur activité que les interactions se créent et que les artistes peuvent percevoir la représentations que se font les autres habitants de leur présence. L'arrivée de l'artiste comme nouvel habitant suscite ainsi une curiosité qui tient à l'inscription particulière du lieu de création dans l'espace urbain comme à l'évaluation de la situation d'un nouvel arrivant. Vincent par exemple, s'est installé dans une rue relativement excentrée du Haut Montreuil en 2000 et lors de son arrivée, il avait peu d'échanges avec ses voisins, une population qu'il perçoit comme étant plutôt âgée. Alors qu'au départ ses voisins n'identifient pas son activité et pensent qu'il est réparateur d'appareils électroménagers, en raison du matériel de récupération qu'il entrepose pour ses sculptures, les portes ouvertes d'ateliers et les échanges qui se tissent progressivement avec le voisinage contribuent à ce qu'il soit reconnu comme artiste dans le quartier :

> « Moi je fais les portes ouvertes tous les ans et ça permet de rencontrer plein de gens et des gens du quartier qui sont pas forcément clients d'art contemporain. Moi je trouve, enfin je pense que je me suis hyper bien intégré dans le quartier. Je connais plein de gens qui sont autour maintenant et qui passent ici de temps en temps et qui n'entrent pas dans d'autres ateliers. C'est super agréable, pour moi et pour eux aussi parce que ça change de ce qu'ils peuvent voir d'habitude. » *(Vincent, janvier 2010)*

L'intensité des interactions varie bien sûr en fonction du souhait des artistes, certains recherchant plutôt l'isolement, d'autres au contraire un contact avec l'extérieur. Même lorsqu'il fait l'objet d'une volonté forte de la part des artistes, l'échange reste cependant un lien qui se construit progressivement, à l'instar de ce que montre l'expérience d'Alejandra et Jana :

> « Dans notre espace de la Boddinstrasse, on a beaucoup travaillé avec le voisinage, avec les habitants. On trouvait ça très important. On avait remarqué, quand on a commencé à organiser des expositions, qu'il y a une distance incroyable entre l'art et la culture d'un côté et la vie du quartier de l'autre, ou les gens qui vivent là, puisqu'ils n'ont aucun accès à ça ou qu'ils regardent très rarement ce qui se passe tout en étant quand même curieux. Et on a utilisé cette curiosité. Au début on a juste parlé avec les gens. On n'avait pas vraiment un appartement-boutique avec une porte sur la rue, mais un vrai appartement de rez-de-chaussée. Comme on voulait que les gens puissent quand même entrer et regarder, on a construit un escalier en bois, comme ça ils pouvaient monter sur l'escalier. Ensuite on a construit une scène, comme ça les gens pouvaient être debout sur la scène puis redescendre pour entrer. Et rien qu'avec cette entrée, on a beaucoup attiré l'attention. Mais il a aussi fallu la faire reconnaître par les services d'ordre et de travaux publics qui voulaient l'interdire. Mais on a gagné. Le Q*uartiersmanagement* nous a soutenu ainsi que les gens. On a suivi toute la procédure d'enregistrement et on s'est signalées aux services publics [...] Et pendant toute la procédure, j'accrochais une affiche sur les escaliers pour les habitants où il était écrit : « aujourd'hui nous avons téléphoné aux services d'ordre et ça et ça. » et les gens pouvaient suivre le déroulement

> et comme ça on a fait la connaissance de beaucoup de gens dans la rue. [...] On a remarqué que dès qu'il y a eu les escaliers, davantage de gens sont entrés pour voir, quand ils avaient du temps, en disant ce n'est pas mon monde, je ne comprends pas, mais j'aime bien entrer voir ce que vous faites[180]. » *(Jana, janvier 2010)*

L'ouverture du lieu sur la rue et de « publicisation » de la présence artistique (Zukin, 1982a) jouent ici de manière directe sur les interactions habitantes entre les deux artistes et le voisinage. Leur médiation contribue à générer ces interactions et leur exemple montre que celles-ci se construisent et s'infléchissent en fonction de l'implication des artistes à l'échelle locale. Jana met en évidence la curiosité des habitants qu'elles utilisent pour nouer des contacts avec le voisinage. Cette curiosité a été mentionnée à plusieurs reprises par les artistes rencontrés à Neukölln et à Montreuil. Elle est d'autant plus perceptible que les lieux sont ouverts au public, comme dans le cas des portes ouvertes. Les artistes de Belleville interrogés par S. Gravereau disent recevoir la visite de curieux qui ne viennent pas tant pour les œuvres présentée que pour voir les espaces de vie (Gravereau, 2008:273). C'est aussi un cas de figure rencontré par plusieurs artistes de Montreuil lors des portes ouvertes. La curiosité témoigne d'un intérêt pour des modes de vies considérés comme originaux, en lien avec l'image du statut de l'artiste dans la société, curiosité qui se manifeste d'autant plus que l'arrivée des artistes est récente.

Les artistes que l'on a rencontrés dans le cadre de cette enquête s'inscrivent dans des espaces urbains qui connaissent des transformations importantes . Pour comprendre comment la coïncidence de contextes urbains en mouvement (Giroud, 2007) et l'arrivée des artistes influent les interactions habitantes, la perception que les artistes eux-mêmes ont des transformations à l'œuvre apporte un éclairage intéressant :

> « Je suis aussi très très bien ici. Je connais tous les gens du quartier qui passent me voir alors autant il n'y a pas tout ce mouvement qu'il peut y avoir dans le Bas Montreuil mais aussi une quiétude. C'est plus Paris, c'est encore Montreuil, mais... Ici on est considéré comme un quartier abandonné à Montreuil. Enfin, qui l'était il y a quelques années. Maintenant tout le monde arrive ici parce qu'en bas c'est trop cher. C'est le glissement qui continue et on le voit. Tous les vieux qui meurent dans la rue sont remplacés par des jeunes parisiens. Carrément de l'Ouest parisien qui viennent ici. Moi je suis là depuis dix ans et c'est vrai que la population change très vite. Et ça devient très compliqué pour les artistes de s'implanter à Montreuil. Ce qui ne me réjouit pas, loin de là. Moi j'aurais pensé voir à la place des vieux qui sont morts plein d'artistes mais rien. Donc je ne sais pas où ils vont les artistes. » (*Vincent, Montreuil, Janvier 2010)*

180 « Also in unsere Vermittlung in der Boddinstrasse haben wir sehr viel mit der Umgebung gearbeitet. Also mit den Bewohnern. Das fanden wir sehr wichtig. Wir haben festgestellt, als wir angefangen haben Ausstellungen zu machen, dass es eine unglaublich Distanz gibt zwischen Kunst und Kultur auf der einen Seit und dem Kiezleben auf dem anderen oder die Leute die dort wohnen, dass sie keinen Zugang dazu hatten oder auch sehr selten betrachten was da passierte aber trotzdem neugierig waren. Und diese Neugier haben wir auch ausgenutzt und am Anfang haben wir nur den Leuten geredet haben. Wir hatten keine richtige Ladenwohnung mit einer Tür zur Strasse, sondern das war wirklich eine Erdgeschosswohnung und wir wollten trotzdem, dass die Leute vom aussen reinkommen können. Und dann haben wir eine Holztreppe aufgebaut, damit sie die Treppe hoch kommen können. Dann haben wir eine Bühne aufgebaut und dann standen die Leute auf der Bühne und dann mussten sie die Treppen herunter und schon allein mit diesem Eingang haben wir grosse Aufmerksamkeit auf uns zugezogen. Aber das musste erkennt werden vom Ordnungsamt und vom Tiefbausamt, die es verbieten wollten. Aber wir haben gewonnen. Das Quartiersmanagement hat uns unterstützt und die Leute auch. Also wir haben diesen ganzen Prozess der Entscheidung mitgemacht und die Beschlüsse vom Ordnungsamt und Tiefbauamt veröffentlicht gemacht. [...] bei diesem Prozess habe ich richtig jeden Tag angerufen und einen Zettel an die Treppe darangehangt für die Bewohner, wo geschrieben war: ja, heute haben wir mit dem Ordnungsamt telefoniert und das und das, und die Leute könnte lesen ja wie geht es gerade weiter und dann haben wir auch viele Leute auf der Strasse kennegelernt [...] Also wir haben auch gemerkt, sobald die Treppe da waren sind die Leute mehr reingekommen, wenn sie Zeit hatten, und sagten das ist nicht meine Welt, ich verstehe nicht, aber ich komme gern schauen was ihr macht. »

> « Cet immeuble qui a été construit, ils avaient mis deux jours pour vendre les apparts, il parait qu'ils ont tout vendu en deux heures... que des parisiens et en dessous il y aura un supermarché. N'empêche que c'est que des parisiens qui ont acheté. Quand tu remontes la rue là, la rue Paul Signac, c'est des petites maisons, tu vois que c'est des petites maisons d'ouvriers, bichonnées, c'est tout des gens qui ont 70 et au-dessus. Donc ça va changer. Pour moi c'est pas mauvais, j'ai vécu avec des gens de la haute société, je sais m'adapter. Mais ça repousse les autres et on résout pas le problème parce qu'il n'y a pas de logement. » (*Juan, Montreuil, Janvier 2010)*

Ces deux extraits d'entretiens montrent que les artistes s'inscrivent dans des contextes urbains en mutation, dans lesquels les populations résidentes sont progressivement remplacées par de nouveaux arrivants. Les représentations de ces mouvements par les artistes oscillent entre la perception d'une valorisation du quartier et le risque pressenti d'éviction des artistes dans l'espace urbain du fait de la hausse des prix immobiliers parisiens et montreuillois et de l'arrivée de ménages plus aisés.

Les artistes s'inscrivent également à Neukölln dans un contexte urbain qui connaît d'importantes transformations, en lien avec l'arrivée de nouveaux habitants dont les artistes eux-mêmes font partie. Ces derniers présentent dans leurs discours les transformations qu'ils perçoivent. Hervé, qui réside dans le quartier depuis vingt ans, décrit les changements de population qu'il a perçus dans son quartier :

> « Il y a des choses très concrètes puisqu'ici sur Hertzbergplatz, c'était une Eckkneipe[181] qui était là, vraiment typique. Bon maintenant depuis quelques années c'est un supermarché turc. [...]. Il y avait aussi un petit supermarché *Edeka* dans la Stuttgarterstrasse qui était vraiment le petit supermarché très près des vielles dames allemandes, des gens populaires qui venaient faire leurs courses, il n'est plus là. Pour moi, c'est la grande évolution de Neukölln tout ça. Avec un grand creux il y a peut être 5-10 ans, une sorte de dépression qui accompagne aussi peut être les problèmes économiques de la ville et Neukölln en a beaucoup souffert. C'était très visible, quasiment toutes les boutiques étaient à louer dans la Sonnenallee, c'était vide. Et au contraire depuis 4-5 ans redémarrage, arrivée de plein d'étudiants, arrivée de plein de jeunes, arrivée de beaucoup d'artistes et c'est un peu ce renouveau de Neukölln qu'on voit dans les journaux. Mais c'est quand même assez récent tout ça. Parce que Neukölln a quand même été aussi très stigmatisé. Non seulement à Berlin, mais aussi en Allemagne, où Neukölln était montré comme le quartier à problème. Je dirais que c'est un peu la courbe générale que j'ai pu observer. Et oui, aussi, maintenant, juste en dessous, il y a un bar, un nouveau bar, depuis 2 ans, typique étudiant. Je ne sais plus comment ça s'appelle [Dritter Raum]. Il y a une galerie qui s'est ouverte juste dans la rue. Une galerie qui s'appelle Rise [prononcé à l'allemande] oder Rise [à l'anglaise], je sais pas, car je crois que c'est un peu anglo-saxon. Bon, il n'y avait pas du tout ça. Il y a maintenant une librairie de chômeur qui s'est ouverte où tous les bouquins sont à 1 euros. Il y a en face une sorte d'agence d'interim où ils font des expositions alors que c'était impensable avant, je veux dire ce renouveau de l'art de trucs et tout. » *(Hervé, février 2011)*

Herbert vit également à Neukölln depuis une vingtaine d'années, et pour lui, les changements qui se sont accélérés depuis 5 ou 6 ans se traduisent surtout par une mutation symbolique du quartier :

> « Je crois que le point très important réside là, dans le fait que dans le quotidien, aucun changement n'égale celui du changement de signification. Beaucoup de choses connaissent ce type de changement de signification, des choses qui font partie du quotidien, mais qui, du fait de cette coïncidence avec d'autres changements, ce qui en résulte, ce qui va être écrit là-dessus [Il mentionne juste avant les articles de magasines comme le Tip ou Zitty qui vantent certains lieux de sortie de Neukölln]. À partir de ça des rues où il y avait beaucoup de magasins vides peuvent se développer ; des rues qui

181 Littéralement « bistrot du coin ».

> auraient été oubliées, mais qui, du fait qu'il y a plus d'art, de cafés – le soir fait aussi partie du quotidien – acquièrent ensemble un autre rayonnement. Et aussi à travers ça, une perception qu'il y a un changement, petit à petit[182]. » *(Herbert, février 2011)*

Ces deux extraits mettent en évidence deux dimensions du changement urbain à Neukölln, celle des transformations matérielles qui ont lieu du fait d'un changement de population important, et leur corollaire, les mutations symboliques attachées au quartier. Ce dernier passe progressivement d'une image de quartier populaire délaissé voire « à problème » à celui d'un quartier animé, agréable pour sortir, du fait de la présence d'art, de cafés, comme le dit Herbert. Ses observations rejoignent la démonstration de S. Zukin quant au rôle de la présence des artistes dans la mutation symbolique des espaces urbains, qui ouvre la voie à une reconquête des quartiers par d'autres populations de classes moyennes aisées (Ley, 2003; Vivant et Charmes, 2008; Zukin, 1991).

L'arrivée des artistes, en lien avec les transformations que connaissent Montreuil et Neukölln ne se fait pas sans conflits, formulés plus ou moins explicitement, qui apportent un second éclairage sur les tensions que peut générer la coprésence. La présence des artistes est ainsi parfois mal acceptée de la part d'autres habitants qui y voient l'arrivée de populations mieux dotées. Cette dimension conflictuelle apparaît dans le propos de Juan, qui évoque la réception paradoxale de l'installation des artistes dans l'Usine Signac :

> « J'ai une anecdote qui est très chouette : on a fait des portes ouvertes la première année ici à Montreuil. Et donc c'était encore un peu en friche. On venait de nous filer les clés. Chacun s'était installé plus ou moins comme il avait pu avec ses capacités, et moi j'avais ouvert ici aussi, j'avais exposé des photos. C'était vraiment exposé un peu partout, mais c'était encore assez brut. Le sol était encore le béton que j'avais peint avec une peinture de parking. Et tout d'un coup on voit qu'il y a beaucoup de gens qui tournaient, beaucoup de gens du quartier qui venaient et tout d'un coup il y a un monsieur et une dame assez âgés qui regardaient qui restaient là qui regardaient et à un moment je suis allé les voir et il m'a dit : vous savez, c'était l'endroit où il y avait ma machine. J'ai travaillé ici pendant très longtemps, c'était une usine ici, c'était une menuiserie. Il me dit vous voyez, c'est là où il y avait la machine, on voit la marque encore donc il était très content de voir qu'on avait repris le lieu, qui avait été longtemps abandonné. C'était très moche hein, dans les années 1980-90 j'imagine que c'était pas terrible. Et du coup le monsieur s'est retrouvé content de me dire « ben voilà je suis content que vous ayez fait quelque chose de chouette ». Donc ça c'était le premier exemple d'intégration avec les gens du quartier. Et puis aussi le fait que je suis assez sociable, je connais les gens autour, il y a de bons contacts avec les commerçants et puis les gens autour, mais on n'est pas dupes il y a aussi les gens qui savent très bien qu'on est les riches entre guillemets donc c'est quand même un petit îlot où le pouvoir d'achat est bien supérieur à la moyenne de la cité à coté, ça on le sait bien. Mais c'est vrai que pour certaines personnes, ça fait un peu bizarre pour certaines personnes du quartier justement qui se disent qu'est ce que c'est ? Qu'est ce que c'est ? Bon nous on ouvre souvent. C'est assez ouvert mais les gens qui viennent ici ils ont un a priori sur nous qui s'efface petit à petit quand ils voient que les rapports humains sont assez bons. » *(Juan, janvier 2010)*

La valorisation immobilière dont a fait l'objet la friche semble perçue positivement par d'anciens usagers du lieu. Et l'ouverture au public de l'usine rénovée contribue à faire accepter l'installation des artistes, alors mêmes que les habitants du quartier peuvent avoir une image de leur présence comme

182 « Ich glaube, dass der Punkt ist sehr gross da, dass im Alltag überhaupt keine Veränderung vielleicht so wichtig wie Umbedeutung ist. Es gibt viele Sache die auch umbedeuten werden, die einfach zum Alltag gehören aber durch dieses Zusammengehören und was, was dadurch entsteht, die Sachen die darüber geschrieben werden, dadurch können strassen entsehen wo viele Läden leer waren, die vergessen wurden aber dadurch, dass es mehr Kunst, mehr Kneipe reingekommen sind – auch Abends was Alltag ist – zusammengestrahlt werden. Und dadurch auch eine Wahrnehmung, dass es eine Wechsel gibt also nach und nach »

une manifestation de l'installation de population mieux dotées, porteuse d'un enjeu d'appropriation de l'espace en question. On voit se jouer, à travers une situation particulière, les conflits inhérents à des processus de gentrification qui passent dans le Bas Montreuil surtout par la revalorisation du parc résidentiel privé (Collet, 2008, 2010) et qui mettent en évidence la portée symbolique de la présence des artistes. Celle-ci intervient aussi dans les interactions habitantes dans le cas de l'implantation des ateliers-logements du quartier du Bel-Air :

> Quand on est arrivés c'était pas évident. On se faisait interpeller. Les artistes bourgeois, toutes ces images là. Ce qui est compréhensible aussi. Là les gens en face, les bâtiments vont être démolis mais il y a des gens qui vivent dans des logements insalubres. Nous on arrive comme ça, c'est pas de notre faute, mais on leur met sous les yeux des artistes qui font de l'art toute la journée, dans des beaux locaux, tout neufs, donc c'est pas évident à gérer. Il y a des anecdotes: des fois des gamins qui disent, mais pas méchamment: "Monsieur vous êtes riche? Vous êtes artiste. » Pour eux artiste = riche. Alors que la plupart des gens ici, moi compris, on fait des petits boulots à coté pour ça justement. » *(Thomas, novembre 2010)*

La dimension conflictuelle inhérente au renouvellement de population (Clerval, 2008 ; Giroud, 2007) est ici mise en évidence à travers l'image attachée à l'arrivée d'une population dotée d'un pouvoir symbolique fort, les artistes.

Dans le cas de Neukölln, la présence artistique génère aussi des conflits d'usage de l'espace du quartier. Les propos d'Herbert nous amènent à mettre en perspective des réactions de protestation, à Hambourg, et à Berlin, face à l'enchérissement des valeurs foncières et immobilières conséquence d'opération de revalorisation:

> « Ça existe depuis des siècles, qu'un quartier se déclasse, que des artistes, des étudiants, des intellectuels, des scènes l'occupent en quelque sorte et partant de là le redécouvrent. C'est ce qui se passe dans ce quartier, qui de ce fait devient un quartier branché, et d'un seul coup attirant, où les loyers explosent mais qui en même temps reçoit plein de subventions et d'investisseurs. Il s'est passé la même chose l'an passé à Hambourg. Là les gens qui habitaient là, des artistes aussi, ont dit : « non, ça suffit, on n'a pas envie de ça. », ils ont mis des affiches, ont fait des blocus et se sont opposés à ça, que ce soit commercialisé et qu'ils ne puissent plus se payer le luxe de vivre là.
>
> C: À Berlin aussi on observe ce type de mouvements. J'ai encore photographié une affiche ce matin [je la lui montre]
>
> H: Je ne sais pas si c'est judicieux. C'est juste dans le quartier, mais je ne pense pas que ce soit si mal en Allemagne. Il y a encore dix ans, des rues entières étaient vides. Et dans certaines villes, un appartements sur deux ou sur trois était vide, et je ne sais pas si on peut souhaiter ça. Bon, c'est aussi opportun qu'un quartier continue à vivre. Je pense qu'une période de mutation est toujours difficile, parce que quand les choses changent, il y a toujours des gagnants et des perdants. Même si je suis au milieu et que je suis obligé de fermer ma fenêtre parce qu'il y a des gens dans la rue qui boivent une bière ou du vin. Là aussi, je deviens sceptique. En même temps, il y a déjà trois ou quatre bars dans la rue. Et ça a aussi des effets sur certains. Quand on ne peut plus vivre en paix dans l'appartement où l'on habite depuis dix ou vingt ans, je comprends qu'on se sente peut-être menacé. Bon, je trouvais ça bien ici avant aussi, et j'aimais bien vivre ici. Mais je remarque que les gens vivent maintenant selon des standards plus élevés, on gagné une meilleure qualité de vie, du fait qu'on ne soit plus obligés d'aller à Kreuzberg quand on veut sortir le soir ou s'asseoir dehors en été. Je remarque qu'il y a plus de gens qui se retrouvent dans la rue[183]. » *(Herbert, février 2011)*

183 « Es gibt dieses seit Jahrhunderten, dass ein Stadtviertel runterkomm, dass Künstler Studenten, Intellektuelle, Szenen, sowas besitzen, damit wiederentdecken, so dass auch in diesem Bezirk, der damit wird so einen hip Stadtteil , und auf einmal rasant wird, wo die Mieten explodieren aber ganz viele Förderungen bekommen und Investoren bekommen. Ähnliches in Hamburg war es letztes Jahr der Fall. Da Leute, die da gewohnt haben, auch Künstler, haben gesagt « nein wir haben kein Bock darauf » haben Plakate, Blockaden gemacht und haben sich dagegen gewehrt, dass das stattfinden

Herbert observe les processus de transformation du Nord de Neukölln depuis une vingtaine d'années. L'analyse qu'il en fournit ici met en évidence différents facteurs de gentrification d'un quartier et l'ambivalence des effets de la revalorisation. Il souligne ainsi l'importance, non seulement des facteurs immobiliers de cette revalorisation, mais aussi le « retour à la rue », renversement contemporain de la perception de la valeur des espaces urbains, comme un élément de leur réinvestissement (Charmes, 2005). Si ces processus peuvent effectivement conduire à des situations de conflit face au changement urbain – notamment en termes d'image et d'attractivité (Holm, 2011) – ces derniers redonnent également vie à un quartier dont de nombreuses composantes ont connu une dévalorisation importante. Ses propos replacent ainsi Neukölln dans un contexte urbain spécifique, celui d'une Allemagne où de nombreuses villes ont connu et connaissent encore des situations de déclin et de « rétrécissement » (Barnick, 2008 ; Häussermann et Siebel, 1988). Dans ce contexte de déclin urbain, les activités artistiques et culturelles peuvent agir comme des facteurs de redéveloppement économique d'un quartier voire même d'une ville (Grésillon, 2012). Il ne s'agit pas ici de discuter la question par ailleurs très vaste de ces « villes rétrécissantes » et des moyens de leur pérennité, mais de montrer qu'à l'échelle d'un quartier, la présence d'activités artistiques (entre autres) contribuent à une revalorisation à la fois en termes de pratiques et de représentations. Toute l'ambivalence de cette revalorisation résidant dans le fait que comme l'exprime Herbert, à qui l'on peut laisser le dernier mot pour synthétiser celle-ci : « toute transformation a ses gagnants et ses perdants ».

Si l'espace de la rue est l'un des supports de la gentrification dans un quartier comme Neukölln (Charmes, Op. Cit.), il est aussi un espace de revendication. La zone de conflit est davantage perceptible sur les murs du quartier que dans les discours eux-mêmes (figures 7.8 et 7.9). La figure 7.8 montre une photo prise en juin 2010 de la devanture du bar Ä, à Neukölln, l'un des bars les plus fréquentés de la Weserstrasse. La clientèle du bar, perçue par certains comme une clientèle de jeunes favorisés précisément responsables de l'embourgeoisement du quartier, fait l'objet du graffiti. Ce dernier traduit le gonflement d'une vague de contestation qui s'appuie sur le slogan « Yuppies verspisst euch ! » qui est repris dans de nombreux graffitis. Cette contestation donne lieu à ce type de graffitis ou à des manifestations comme l'une d'elle qui s'est déroulée en juin 2012, lors de l'ouverture d'un nouveau « Yuppiebar » selon les organisateurs du mouvement, dans le Schillerkiez[184]. Ces mêmes organisateurs ont intitulé leur mouvement « Selbstverteidigung Neukölln », autrement dit : « auto-défense Neukölln ». Une affiche photographiée en février 2011 (figure 7.9) traduit en des termes plus choisis et moins vindicatifs une même conscience des transformations socio-spatiales

---

und das es vertrieben wird und das sie sich nicht mehr leisten können

C: in Berlin gibt es auch solche Bewegungen. Ich habe gerade heute Morgen noch ein Plakat fotographiert [zeige die Foto]

H: ich weiss es auch nicht, ob es sinnvoll ist. Das ist auch nur stadtteilig aber ich glaube, dass es in Deutschland auch nicht so schlimm ist. Es gab vor zehn Jahren einige Strasse die komplett leer waren. Und in einige Städte, wo jede zweite, dritte Wohnung leer war und ich weiss nicht, ob man das haben möchte. Also das ist auch sinnvoll, dass ein Kiez weiterlebt. Ich glaube, dass eine Umbruchzeit immer schwierig ist, weil wenn die Sache sich verändern hat man Verdiener und Verlierer, immer. Wenn ich in der Mitte bin und auf dem Drang mein Fenster zumachen muss, weil andere Leute draussen auf die strasse sitzen und und Bier trinken oder Wein trinken, dann bekomme ich vielleicht auch Misstrauen. Aber mittlerweile gibt es schon drei vier Kneipe in der Strasse. Und das hat auch eine Auswirkung auf einem. Also persönnlich, wenn man nicht mehr in Ruhe wohnt in der Wohnung, in dem seit zehn Jahre wohnt oder seit zwanzig Jahren wohnt vielleicht fühlt man sich bedroht. also ich finde, ich fand hier früher auch ok und habe da gerne gewohnt aber ich merke, dass es...die Leute leben eigentlich schon auf einem höheren Standard, höhere Qualität gewonnen haben, dadurch dass man nicht immer nach Kreuzberg muss wenn man so abends einen treffen möchte oder draussen im Sommer sitzen möchte. Ich merke, mehr Leute treffen sich auf der Strasse.

184 Voir l'annonce de la manifestation sur :http://de.indymedia.org/2012/06/331933.shtml

que connaît le Nord de Neukölln. Elle appelle – en anglais pour toucher un lectorat international – à une organisation des habitants eux-mêmes pour lutter contre la hausse de loyers et contre les processus de gentrification. Les artistes sont clairement associés au lectorat potentiel de l'affiche dont les pratiques peuvent être génératrices de ces processus. Les représentations véhiculées par ces deux photographies montrent en outre que la gentrification est un thème aujourd'hui mis à débat dans la société civile berlinoise (Holm, 2011). Ce type de mobilisation correspond à ce qui a été défini comme des « mouvements sociaux urbains » , c'est-à-dire un « type de mouvement social enraciné dans des collectivités ayant une base communale et/ou dont l'état local est la cible de l'action[185] » (Fainstein et Fainstein, 1985:189, cité par (Novy et Colomb, 2012:4).C. Colomb et J. Novy comparent ainsi dans leur article des mouvements de contestations et de résistances organisés par les artistes et d'autres producteurs culturels à Hambourg et à Berlin. Ils s'appuient sur l'argumentation de D. Harvey, selon laquelle l'instrumentalisation croissante de la culture génère une réappropriation et des revendications de la part des acteurs culturels en matière de production. Ces revendications contribuent à l'émergence d'espaces de résistances, des « *spaces of hope* » (Harvey, 2000). Ils montrent comment, à Hambourg et à Berlin, des mouvements sociaux urbains portés par des artistes et d'autres acteurs du secteur culturel luttent contre des politiques urbaines qui instrumentalisent les infrastructures culturelles dans un but de revalorisation et/ou de marketing urbains. Le discours des artistes rencontrés à Neukölln n'a pas eu de couleur directement militante, mais il est clair que ce type de mobilisation marque les représentations des artistes-habitants, comme celles d'Herbert par exemple. La diffusion et la médiatisation de ces mobilisations jouent également dans le sens d'une prise de conscience du rôle potentiel joué par les artistes dans les transformations urbaines ainsi que d'une volonté d'infléchissement de celui-ci vers une mobilisation sociale qui chercherait à contrer les effets pervers de l'instrumentalisation de la présence artistique.

Les observations menées à Montreuil et à Neukölln montrent une perception de l'artiste comme gentrifieur et plus généralement comme agent de transformation des espaces urbains. Cette perception contribue largement à la construction sociale du rôle de l'artiste. Elles montrent aussi une tension importante entre les représentations positives liées à l'artiste/créatif comme vecteur ou agent de transformations urbaines souhaitables dans le cadre de processus de revalorisation des espaces urbains (chapitre 1) et des représentations négatives qui sont liées à ce même rôle, de la part d'habitants qui ressentent la présence des artistes comme un signe avant-coureur d'une revalorisation présentant pour eux un danger d'éviction sinon réel, du moins symbolique. Au-delà de ces luttes plus ou moins conscientes et médiatisées pour l'appropriation d'un espace, la présence des artistes peut générer des situations de coprésence particulières liées à l'activité artistique elle-même, qui peuvent constituer le terreau d'échanges à l'échelle locale et marquer ainsi les modes d'habiter non seulement des artistes mais aussi d'un ensemble d'habitants du quartier. Lorsque cette présence induit une mobilisation politique, elle contribue à l'émergence d'espaces de résistances à l'utilisation de la culture à des fins de rentabilités et de marchandisation de l'espace urbain. Ce dernier point ouvre à la suite de notre argumentation qui vise à mettre en évidence le rôle du politique dans la territorialisation de la création.

185 « Type of social movement rooted in collectivities with a communal base and/or with the local state as their target of action »

Figure 7.8: «Yuppie Pack[186] verpisst dich aus Neukölln »/ « Yuppie Pack dégage de Neukölln »
Weserstrasse, juin 2010

Figure 7.9 : « Be creative again gentrification », Schillerkiez, Février 2010

Dear students, artists and travellers,

Neukölln is one of the poorer working class districts in Berlin. By now it has, however, become attractive for investors who see a speculative potential in "multiculturalism", the "young creatives" and the art-scene located in the district. Supported by the media, who describe Neukölln as an "aspiring district", increasingly more young people come here. Often they are people from other parts of Germany or from France, Italy, Sweden and where-ever, who have no idea about appropriate rents in this area and for whom the prices in Berlin, especially in Neukölln, therefore seem to be quite cheap. Consequently, landlords rise rents for the flats rigorously and poorer people, who have often been living here for years, will have to leave the district. They will be replaced by people who are capable and willing to pay more for flats than them.

This process (called gentrification) is supported by politicians and institutions like the "Quartiers-manegement" who like to *dress up* the area by banning marginalized persons from the streets or by introducing new mechanisms of control, for example through parapolicing units. Terms such as integration, art, improvement etc. are used to cover the first and foremost goal: to get people who are well-off into this district...

...don´t let yourselves become a part of those inhuman speculation and money-making processes that take away our living space!

Talk to your neighbours, inform yourselves about proper prices before you move in, pass your rental agreement (when it has good conditions) on to somebody else when you move out...

Be creative and active against Gentrification

and against any capitalist mechanisms

186 Yuppie Pack signifie à l'origine « young professional package » et désigne, avec une connotation très péjorative, à l'instar du terme « yuppie » le « jeune cadre dynamique », jeune professionnel aux moyens économiques important et au style de vie hédoniste.

4.2 Stratégies de valorisation de la présence artistique

Les représentations liées à la présence des artistes interagissent avec différentes stratégies, privées et publiques, qui contribuent à sa valorisation ainsi qu'à la définition de territorialités de création. Cette dernière séquence aborde les modalités de la valorisation de la présence artistique à travers tout d'abord le cas de la valorisation immobilière privée, puis à travers une action politique qui valorise et favorise cette présence à Montreuil et à Neukölln.

4.2.1 Présence artistique et valorisation immobilière

Après avoir évoqué les facteurs de transformation du paysage urbain que peut représenter la présence des artistes, tant d'un point de vue physique que symbolique, sont ici abordés deux exemples de valorisation immobilière menés pour l'un à Neukölln et pour l'autre à Montreuil, qui instrumentalisent directement la présence résidentielle des artistes. Le premier exemple est celui d'une annonce de location d'appartement de vacances à Neukölln (figure 7.10). La publicité vante un « appartement d'artiste ensoleillé dans le quartier trendy de Neukölln », et se passerait presque de commentaires tant l'utilisation de l' « argument artiste » est explicite . L'intérêt réside dans la situation qui se cache derrière cette annonce alléchante. L'appartement, situé au numéro 32 de la Lichtenraderstrasse, fait partie des quatre appartements vendus en juin 2010 par le promoteur Tarsap, qui a conduit à l'expulsion du collectif L32. Le collectif, monté en association à l'automne 2009 au moment de la vente aux enchères de l'immeuble compte dix membres, étudiants, artistes, graphistes et éducateurs. Il a proposé un projet communautaire regroupant appartement, café et hôtel afin de pouvoir rester dans les locaux. Ils ont cependant eu connaissance tardivement du fait que l'ensemble de l'immeuble était à vendre et lorsque cela a été le cas, le promoteur avait déjà vendu les appartements. Le collectif a finalement quitté les lieux en 2010, la situation étant devenue trop inconfortable entre désagréments fonctionnels, pressions financières et visites récurrentes de leurs appartements[187]. L'un de ces appartements vendus en 2010 étant aujourd'hui ironiquement l' « appartement ensoleillé d'artiste » loué en résidence de tourisme. Cet exemple montre des jeux d'acteurs qui contribuent à l'enchérissement et à la transformation du quartier par le biais de promotions immobilières privées du type de celles réalisées par Tarsap. Outre la hausse des loyers qu'entraîne la revalorisation des biens, ce type de location participe d'un pan du processus de gentrification lié à la mise en tourisme des quartiers (Gotham, 2005). Les différentiels de loyers entre appartements de tourisme et appartements de résidence principale peuvent effectivement être très élevés. Les prix annoncés sur l'annonce pour l'appartement de Neukölln représentent 1093 euros par mois pour un appartement de 25 mètre carrés, à l'extrémité Sud du Schillerkiez, dans une zone de bâti ancien. Les aménités (appartement meublé, place de parking), les charges plus élevées de l'activité touristique et le caractère temporaire de la résidence expliquent en partie le prix élevé. À titre de comparaison, un loyer dans le même secteur coûte, charges comprises, 265 euros par mois en 2010[188](*Warmmiete*), la moyenne, sans les charges (*Kaltmiete*) étant de 162,5 euros[189]. Cet exemple illustre, au-delà d'une différence structurelle entre logement saisonnier et logement principal, la

187 Source :Fietz, 2010 « Makler entdecken das Viertel »,Tageszeitung, article en ligne paru le 6/05/2010, consulté pour la dernière fois le 20/08/2012. Url:,http://www.taz.de/!52164/

188 Source : Adler-Baer Hausverwaltung, 2010

189 Source : Senat für Stadtentwicklung und Umwelt, Berliner Mietspiegel, 2011

différence de solvabilité potentielle qui existe entre les populations résidentes et touristes, qui contribuent à la hausse des prix immobiliers dans le quartier. On est ici évidemment encore loin des changements observés dans le Vieux Carré de la Nouvelle-Orléans, où l'investissement dans les aménités touristiques et la transformation du tissu d'activités au profit d'activités de consommation dominantes ont largement contribué à la gentrification du quartier (Gotham, Op. Cit.), mais il souligne le rôle des pratiques touristiques dans le changement urbain et montre l'association de ces dernières à la présence artistique.

L'exemple du projet *ICI Montreuil* (encadré 7.1) met en avant des modalités valorisation de la présence artistique à travers un projet immobilier. Il s'agit, dans une friche de 1700m2 réhabilitée et transformée par l'architecte Laurent de Carnière, de proposer aux « créatifs » un espace de travail adapté à leurs besoins. L'organisation du projet est collaborative et offre des infrastructures à des prix relativement peu élevés (395 euros par mois l'accès illimité, avec notamment un accès à l'équipement : machines à bois, métal, logiciels de graphisme etc. Les deux fondateurs du projet continuent par ce biais leur entreprise de valorisation et de marketing territorial initiée avec la marque « Made In Montreuil » évoquée plus haut. Leur démarche s'appuie sur des représentations liées au potentiel de développement économique des « créatifs » et contribuent à la production d'une représentation de Montreuil en « territoire créatif » (Voir encadré 7.1, « Montreuil et nulle part ailleurs »). Le marketing du projet mobilise démesurément le champ lexical de la créativité et revendique un « créatifs power » dans lequel s'associe tous les clichés liées à l'infrastructure urbaine qui formerait l'enveloppe idéale de la créativité, au demeurant peu programmable (chapitre 1).

L'initiative privée contribue dans les deux cas à une valorisation immobilière liée à la présence des artistes, et d'une identification d'un territoire de création comme territoire attractif, dont l'image représente un argument de vente. La place accordée aux artistes est cependant très différente d'un projet à l'autre. Le premier exemple a pour effet direct l'éviction d'une population résidente artiste ; le second a pour but d'attirer des artistes et des professionnels « créatifs » en leur fournissant une infrastructure de travail, avec pour contrepartie l'objectif d'une valorisation du territoire montreuillois. Les deux exemples montrent un faisceaux d'acteurs et de facteurs dans la construction de ces représentations territoriales. L'acteur public reste l'un des acteurs disposant de leviers d'action en matière de politique culturelles et/ou de logement visant à valoriser la présence des artistes.

Figure 7.10: Publicité pour la location d'un appartement de vacances à Neukölln : « Appartement d'artiste ensoleillé dans le Neukölln « trendy » (Juin 2012).

Source : Tripadvisor.fr,

Encadré 7.1 : Extrait de la présentation d'ICI Montreuil[190],rubrique « le concept »

Une Usine pour les créateur

ICI Montreuil est un 'Creative Space' pour les artistes, les artisans, les entrepreneurs et les start-ups de la création. Dans un espace de 1.700 m2 situé à Montreuil (Paris Est) dans une partie de l'ancienne usine de fabrication de matériel électrique Dufour (fermée en 1981), nous stimulons le développement de vos créations en mettant à votre disposition les ateliers de travail, les espaces de coworking, les machines professionnelles, les services mutualisés et sur mesure, les connexions et l'inspiration pour les faire grandir et exister.

Vous aider à faire exister vos idées

Chaque jour, dans les agences de communication, dans les petites et les grandes entreprises, dans les ateliers d'artistes, des milliers d'idées meurent par manque de confiance, à cause d'une absence de moyens humains et financiers, MAIS aussi et surtout parce qu'elles ne naissent pas dans le bon environnement. Elles n'ont donc pas le temps de croître et n'arrivent pas à maturité pour être conceptualisées. Dans nos 1.700 m2 vous pourrez les faire grandir en étant immergé dans une communauté d'entrepreneurs et de faiseurs bienveillants, positifs, amicaux et solidaires… Vous pourrez aussi disposer des compétences, des connexions et des outils qui vous manquent pour les 'prototyper'… Vous pourrez enfin les exposer et les vendre dans nos espaces d'exposition vente, nos show Rooms, nos boutiques et grâce à nos partenaires.

A Montreuil et nulle part ailleurs

Montreuil est une ville en pleine mutation riche de ses diversités artistiques, ethniques, sociales et culturelles… C'est un territoire créatif de 105.000 habitants, dont au moins 15% de ses 'travailleurs' appartiennent aux classes créatives… Montreuil est aujourd'hui (et de très loin), la plus grosse concentration de talents créatifs de Paris Est, et la ville de France qui héberge le plus de créateurs en proportion de sa population.Ce 'Brooklyn français' a développé au cours des années un esprit à part et alternatif grâce à l'implication, l'ouverture d'esprit et l'empathie créative et sociale de beaucoup de ses habitants… Montreuil héberge des centaines d'associations et de coopératives dont Emmaus France, Max Havelaar, Tendance Floues...

De l'héritage industriel à la Révolution créative

Montreuil est la ville de Georges Méliès qui y a tourné ses 500 films, d'Émile Reynaud (inventeur du praxinoscope, l'ancêtre du dessin animé) et des premiers studios de cinéma des frères Pathé (le studio Albatros). En synergie avec le développement de nombreuses industries dans le prolongement du Faubourg Saint Antoine à Paris, des centaines d'artisans et d'artistes, travaillant pour cette industrie naissante du cinéma, ce sont installés à Montreuil au début du 20ème siècle pour ne plus quitter la ville. Cet héritage aujourd'hui porté à l'international par Ubi Soft notamment est à l'origine de la révolution créative de Montreuil.

A seulement 2 minutes de Paris Est

Nous nous trouvons au 135, Boulevard Chanzy, à moins de 5 mns à pied du Métro Robespierre situé à 4 stations de Métro de Nation et à moins de 1 km des portes de Montreuil et de Bagnolet.

190 Source : http://www.icimontreuil.com

4.2.2 Présence artistique et valorisation politique

La définition d'un territoire de création est aussi le fait de l'action politique, qui contribue à la visibilité et à la mise en valeur de la création artistique à l'échelle locale. Les cas de Montreuil et de Neukölln nous montrent deux grands types de politiques publiques ayant pour objet la présence artistique : le premier consiste en des action menées dans le but de soutenir la création artistique ; le second vise à valoriser la présence artistique pour renforcer l'attractivité des espaces. Ces deux types de politiques publiques s'interpénètrent fréquemment et les actions menées dépendent étroitement des spécificités contexte local, des ressources disponibles, de la demande sociale et des jeux d'acteurs.

Le cas de Montreuil illustre tout d'abord des politiques publiques de soutien aux artistes qui résultent d'arbitrages entre moyens disponibles et demande sociale forte. Le nombre d'artistes sur le territoire communal, estimé à 1000 par le service culturel de la ville, rend impossible une politique d'aide individuelle, comme l'explique P. Cabuche (l'un des responsables de la MAP). Ce sont de ce fait davantage les initiatives collectives comme les portes ouvertes d'ateliers qui font l'objet d'aides de la part de la ville. Ces initiatives participent d'une politique plus générale d'accompagnement par le biais d'infrastructures de communication. La MAP gère ainsi l'*Annuaire des Plasticiens* qui s'appuie sur un fichier d'artistes de Montreuil basé sur l'auto-déclaration[191]. Elle organise également la communication autour des journées portes ouvertes d'ateliers et, depuis 2009, mobilise les entreprises et les commerçants de la commune pour organiser des partenariats avec les artistes. Pour P. Cabuche, il ne s'agit pas de mettre en place une politique élitiste de sélection des artistes par la qualité du travail esthétique, ce qui relève davantage des politiques du Ministère de la Culture, mais plutôt de valoriser l'implantation locale des artistes et favoriser leur rayonnement :

> « Ça nous amène, d'un point de vue pratique, à accompagner les initiatives plus qu'à vouloir faire un projet de valorisation esthétique dans une politique de financement. Donc les portes ouvertes des ateliers d'artistes sont réellement une initiative qui vient des artistes eux-mêmes. et nous, nous faisons un mécanisme qui est plutôt de fédérer, de soutenir, de communiquer. Ce qui fait que globalement ce projet coûte quand même à la ville la bagatelle de 40-50 000 euros, sans compter le travail des personnels municipaux. Parce qu'on fait de la communication, on fait de l'insertion, on fait un travail de mise en valeur, on fait aussi un bureau d'information pour les visiteurs, on met en place un service de Taco pour que même les quartiers excentrés soient desservis, puissent accueillir les visiteurs. On fait tout un travail de mise en valeur, mais on renvoie quand même à l'initiative personnelle des artistes. C'est eux qui se mettent en jeu dans un projet comme celui là. » *(P. Cabuche, mars 2010)*

Ce dispositif d'aide en matière de communication est complété par l'achat des publications d'artistes, leur archivage et leur mise à disposition à la Bibliothèque Municipale, ainsi que par des expositions d'artistes montreuillois organisées quatre fois par an dans la même bibliothèque.

Il existe par ailleurs à Montreuil une politique du logement favorable à la présence artistique, qui se manifeste d'abord par la prise en compte des besoins particuliers des résidents artistes dans la question de l'accès au logement :

> « Si on parle plus largement des intermittents du spectacle, des professions du spectacle, on a une antenne du Pôle Emploi qui est sur place, on a toute une structuration qui s'est faite, on dénombre près de 2000 emplois dans cette ville, 2000

191 environ 600 artistes se seraient déclarés en 2009, dont la moitié figure sur l'annuaire des plasticiens. Source : Entretien réalisé à la MAP, mars 2010

> personnes qui travaillent là dedans. Il faut se rendre compte qu'on est … Ce sont pas des emplois à Montreuil, mais ce sont des gens qui travaillent là dedans. Il faut se rendre compte que cette situation nous impose en tant que ville une double contrainte. La première, c'est que ça devient un groupe de citoyens qui est tout à fait substantiel quantitativement. C'est repérable avec des demandes, des besoins, des réalités économiques, une position d'électeurs qui joue une rôle dans tout ce qui est la vie citoyenne démocratique de la ville. Avec une situation économique en plus particulière donc on a affaire à des populations qui ont des revenus irréguliers, plutôt bas etc. Cette question-là modèle tout une partie des politiques publiques de la ville, en termes d'accompagnement social, d'accès au logement. Si on demande à un intermittent ou à un artiste ses fiches de paie pour accéder à un logement... Ces 3 derniers mois elles ne sont peut être pas compatibles avec une entrée dans un logement. Là-dessus la ville est obligée de tenir compte de tout ça. On ne peut pas traiter ces catégories professionnelles comme toutes les autres. » *(P. Cabuche, mars 2010)*

Outre cette prise en considération des caractéristiques d'une catégorie socioprofessionnelle particulière dans l'accès au logement social, il existe aussi une politique de logement spécifique, celle des ateliers et des ateliers-logements que nous avons déjà pu évoquer. Sur la ville, 50 ateliers relèvent de politiques publiques (26 ateliers sans logement dont 8 relevant de la DRAC et 24 ateliers-logements, dont 20 relevant de la DRAC) (Langlois-Mallet, 2008). Il ne s'agit pas, ainsi que l'écrit D. Langlois-Mallet dans son rapport à la Région Île-de-France sur la situation de l'aide aux ateliers d'artistes, d'un véritable « parc », dans la mesure où, comme dans toute l'Île-de-France, Paris compris, on n'observe que très peu de rotation des résidents. La gestion de ces dispositifs est par ailleurs complexe. Il est tout d'abord très difficile de contrôler ces ensembles locatifs dans le temps. Si les baux sont en effet accordés sur le critère de l'exercice professionnel de l'activité artistique et sur critères sociaux, il est impossible de connaître par avance l'évolution de l'activité du ménage, ni de faire de l'arrêt de l'activité artistique une clause de rupture de bail :

> « On a un problème de durabilité de ce dispositif, puisqu'une fois qu'il est attribué, il peut y être pour 20-30 ans avec des baux successifs. Sa réaffectation pose problème et il peut se passer plein de choses durant ce temps là et ce n'est pas suspensif. On peut faire une cité des artistes qui à la fin n'est plus du tout occupée par des artistes. » *(P. Cabuche, mars 2010)*

Ce type de dispositif pose ensuite la question du désinvestissement croissant de l'État dans le contexte de la décentralisation et par conséquent, des acteurs en charge de sa gestion. La Ville de Montreuil a ainsi dû compenser les 360 000 euros de subventions retirées par la DRAC dans le budget de financement des ateliers du Bel-Air.

L'exemple de la cité d'artistes du Bel-Air développé par P. Cabuche met en évidence les différentes problématiques liées à la production publique d'ateliers et de logements d'artistes :

> « Dans le quartier du Bel-Air, qui est un quartier un peu excentré, c'est pas du tout la proximité parisienne. Il y a un projet de rénovation urbaine sur le quartier et au moment où ça se fait la ville décide de créer une douzaine d'ateliers annexés à 9 logements dans un processus HLM. Ça fait une petite cité des artistes et dans l'urbain, il y a une façon de se poser la question de comment intégrer la présence artistique et y compris de traiter la question du logement. Ce sont des opérations qui pouvaient se faire jusqu'en 2003-2004 avec la DRAC. Il y avait des financements ateliers-logements et cette opération devait bénéficier de 360000 euros de financements de la part de l'État, mais ces lignes budgétaires ont été supprimées donc il n'y a plus de participation étatique ce qui n'est pas du tout au service des artistes. C'est en plus très dommageable parce que dans un équilibre urbain, si on n'aide pas les artistes et les ateliers, on est face à des problèmes compliqués économiquement. Parce que ce qui se passe pour implanter un artiste, si on se fonde sur le prix du mètre carré, même sur un prix HLM, un artiste pour vivre dans un

> deux pièces il va lui falloir mettons 40 mètres carrés et s'il travaille, il lui faut encore 40 mètres carrés et s'il se trouve à louer 80 mètres carrés c'est cher et puis ce n'est pas de la même nature : il y a logement et activité, et ça implique des montages, le jeu de la TVA, etc. Donc sans accompagnement de l'État ces questions deviennent très compliquées. » *(P. Cabuche, mars 2010)*

Outre le fait que la suppression de subventions étatiques pose des problèmes de financement des projets en cours, la gestion à moyen et long terme d'ateliers-logements relevant de l'aide publique s'avère difficile pour les services municipaux qui en ont la charge, entre les besoins individuels d'artistes, l'agencement de leurs modes de production et les attendus des bailleurs. Ces derniers demandent en effet des garanties et aussi, fréquemment, une intervention de l'artiste dans l'ensemble locatif ou dans l'espace urbain qui dépasse leur statut de résident. Un service comme la MAP se voit de ce fait attribuer une fonction d'intermédiaire entre bailleurs et locataires. Certains artistes qui bénéficient de ce type de logements souhaitent en effet s'impliquer localement, à l'instar de ceux qui, comme Thomas, font partie de l'Association des Artistes des Ateliers du Bel-Air :

> « On s'est montés en association donc là on a proposé de faire des ateliers en direction des publics du quartier. [...] Bien sûr, moi je pense qu'il ne faut pas que l'artiste se transforme en travailleur social et remplace le travailleur social parce qu'on on l'est pas donc on le ferait mal. Mais je pense que quand on vit et qu'on travaille ici, c'est pas que c'est important, parce qu'il y a des artistes qui sont ici qui n'ont pas du tout envie de ça. Ils disent : « voilà moi je paie mon loyer et je fais mon travail ici ». Mais je pense que c'est pas mal de faire des ateliers des choses comme ça en relation avec les gens. [...] On le fait au même titre que dans le quartier il y a des gens qui font des cours d'alphabétisation des choses comme ça. C'est pas le truc de l'artiste sauveur du quartier, c'est un habitant parmi d'autres. » *(Thomas, novembre 2010)*

Ces propos reflètent les différences d'implication sociale de la part des artistes eux-mêmes, ainsi que les attentes publiques liées à leur statut et à leur rôle politique potentiel, dans un contexte où la culture est mobilisée de manière croissante comme un outil de cohésion sociale dans les politiques de la ville (Chaudoir et De Maillard, 2004). Les politiques municipales volontaristes en matière d'implantation des artistes peuvent se traduire par la production d'ateliers et d'ateliers-logements comme au Bel-Air, ou d'ateliers de travail comme dans le cas de l'Usine Mozinor, que gère la ville dans le cadre d'une Société d'Économie Mixte (SEM). Elles se heurtent à des jeux d'acteurs et à des difficultés de financement qui conduisent la ville de Montreuil à privilégier des dispositifs de soutien plus légers à l'instar des dispositifs de communication évoqués plus haut. Ces arbitrages montrent l'importance d'un contexte politique local où, entre contraintes et choix, la municipalité cherche à valoriser et favoriser la présence des artistes.

Dans le cas de Montreuil, l'importance du contexte politique local se lit enfin à travers le discours des artistes concernant les conséquences sur leur activité du changement de municipalité en 2008. Ainsi certains artistes qui travaillaient en lien étroits avec la municipalité de l'ancien maire communiste J.-P. Brard sont moins (ou ne sont plus du tout) impliqués dans les contrats soutenus par des appels d'offres de la nouvelle municipalité. C'est ce qu'explique Vincent :

> « En termes politiques on va commencer par ça, alors c'est un petit peu bizarre. Avant le maire c'était Brard. Moi il me faisait bosser, pas lui directement, mais le service culturel me faisait pas mal bosser. Voynet est arrivée ensuite et on a été quelques-uns à être blacklistés, ceux qui bossaient beaucoup avec la mairie d'avant. Depuis, bizarrement, je bosse beaucoup moins avec la mairie alors que je bosse avec des choses recyclées et je pensais que de ce fait j'allais beaucoup plus travailler avec eux. Et puis non. Alors on

> a parlé de chasse aux sorcières, ça c'est moins sûr car on n'est pas des sorcières mais depuis 2 ans, je bosse beaucoup moins avec Montreuil enfin avec la mairie en tout cas. Alors que je bosse de plus en plus avec des viles autour qui m'invitent pour des salons ou des choses comme ça. [...] La politique culturelle, même si elle encore très active, il y a des gens qui bossent beaucoup moins, de nouveaux aussi qui arrivent et je dis pas que c'est mal, mais on voit l'importance de la politique, même hyper locale, sur le boulot des artistes. Et c'est étonnant. J'ai des amis à la mission culturelle qui sont restés, et souvent ils essaient de me faire bosser mais j'ai l'impression que ça coince. Parce que j'ai bossé pour la mairie de Brard sûrement. Au-delà de ça je n'attends pas après eux pour bosser. Dieu merci je bosse par ailleurs mais c'est vrai que ça a été tendu.» *(Vincent, janvier 2010)*

Si Vincent n'est pas opposé directement à la municipalité écologiste de D. Voynet, Émile, en revanche, fait partie des artistes évincés d'un partenariat étroit avec la Mairie, tient des propos bien plus vindicatifs. Il interprète les changements en cours comme étant partie prenante d'une situation d'exclusion territoriale du Haut Montreuil qu'il juge trop peu prise en compte, voire volontairement entretenue :

> « Alors moi je n'ai pas fait les portes ouvertes pour signifier mon refus politique. En plus ils sont malins regardez [il montre le plan du dépliant des portes ouvertes] d'habitude il est présenté comme ça en entier, sauf que là ils l'ont découpé pour une évidente raison politique. Je vous montre. Le territoire de Montreuil, c'est celui-là, le Bas Montreuil c'est ça, le Haut Montreuil, c'est ça. C'est plus de 50% quand même du territoire. Alors bien sûr, on a mis celui là en premier. Le territoire il ne se gère qu'à travers la communication donc dès l'instant où il y a un bus, il y a plus de gens. [...] donc moi je vous montre. Et je suis en train de monter un projet pour me mettre à dos tout le monde : je voudrais créer une biennale artistique à la Boissière. On est trois à habiter ici. Tout ce territoire là il est à l'abandon. » *(Émile, janvier 2010)*

Les politiques culturelles et de logement des artistes menées à Montreuil s'inscrivent dans une tradition historique d'intervention forte de la municipalité dans ce secteur, qui traduit une volonté de valoriser la présence des artistes sur le territoire. Les politiques culturelles, saisies ici au sein de jeux d'acteurs locaux, permettent de mettre en évidence le versant politique de la construction d'un territoire artistique avec ses évolutions dans le temps et en fonction des différents acteurs en présence.

Dans le cas de Neukölln, les leviers de l'action publique pour favoriser la présence artistique sont ceux de la médiation et d'une association des artistes à des projets culturels menés par l'arrondissement, en partenariat avec des structures associatives. Au contraire de ce que l'on a observé à Montreuil, il n'y a pas de politique de logement spécifique aux activités artistiques. Cependant, le service culturel de la Mairie de Neukölln dispose de quelques espaces de travail, ateliers et salles de répétition pour le spectacle vivant, ainsi que de plusieurs espaces d'exposition comme *Saalbau* ou *Galerie am Körnerpark*, ce qui n'existe pas à Montreuil. Le rôle du service culturel reste là aussi principalement un rôle de médiation. Le Dr. D. Kolland met en évidence ces deux pôles principaux de l'action culturelle du *Bezirk* :

> « Cela fonctionne ainsi par exemple : nous nous occupons de mettre à disposition des possibilités d'exposition pour les artistes de Neukölln également, pas uniquement pour eux, mais aussi pour eux. Nous nous occupons aussi dans la mesure du possible de mettre des ateliers, des salles de répétition ou de *workshop* à disposition. C'est particulièrement important pour les troupes de théâtre ou de danse. Nous en avons quelques-unes à disposition et on peut s'occuper de ça. On s'applique aussi à ce qu'il y

ait de la communication entre les artistes, lorsque ceux-ci le souhaitent. Il existe également un peu d'argent dans le domaine dit du « travail culturel décentralisé », où nous subventionnons des projets et où les artistes peuvent solliciter des subventions pour un projet spécifique pour lequel ils ont besoin d'argent. Dans ces cas là, ils peuvent obtenir un petit quelque chose de notre part, mais ce n'est malheureusement pas grand chose, parce que nous n'avons pas un gros budget. Cela dit, en comparaison d'autres arrondissements, on s'en sort très bien[192]. » *(Dr. D. Kolland, février 2010)*

La politique culturelle locale de Neukölln est effectivement l'une des plus actives de Berlin, dans un contexte où l'État central (le *Bund*) fournit peu de subventions à cette échelle et où les compétences reposent, au sein du Land, principalement sur les arrondissements. Cet état de fait est largement lié à l'action de l'équipe du Dr. D. Kolland, qui a œuvré de 1981 à 2012 pour une politique culturelle active à Neukölln, favorisant l'intégration de pratiques artistiques dans un quartier marqué de longue date par l'immigration. Un travail important a notamment été mené en matière de mise en réseau des acteurs, comme on l'a montré précédemment avec le cas du *Kulturnetzwerk*. Le long terme dans lequel s'inscrit ce travail contribue, comme à Montreuil, à l'affirmation d'une image du quartier lié à un paysage culturel et historique dynamique. Pour le Dr. D. Kolland, le dynamisme culturel actuel est lié à un long travail de partenariat entre des acteurs qui se sont implantés dans un quartier où s'affirmer comme un professionnel de la culture a été et reste difficile :

« L'atmosphère à Neukölln a toujours été différente de celle de Kreuzberg ou Prenzlauer Berg etc. à Neukölln ça a toujours été d'une certaine manière difficile de s'affirmer comme un culturel mais de ce fait, ce qui s'est développé en matière de culture à Neukölln est très stable. Parce que justement, il s'agit d'un développement difficile. J'ai aussi comparé ça un peu avec une autre autre image, qui me semble vraie : Kreuzberg était un champ de blé et Neukölln une oliveraie. Champ de blé : beaucoup de brins, mais au moindre orage, tout est fichu et doit pousser à nouveau. Beaucoup de production, mais à replanter chaque année. À Neukölln, un olivier : il a besoin d'extrêmement longtemps pour porter des fruits, mais une fois qu'il en donne, il ne s'arrête plus, et n'est pas si facile à abattre[193]. » *(Dr. D. Kolland, février 2010)*

Cette comparaison illustre le contexte difficile de l'implantation des activités culturelles et artistiques et nécessite de replacer le développement actuel de certaines parties de l'arrondissement dans une perspective historique qui permet de mieux comprendre les facteurs de ce développement.

Le partenariat entre les acteurs, politiques et sociaux est également mis en évidence par le Dr. D. Kolland, par Simon, artiste salarié du *Schillerpalais*, et par S. Mauersberger au *Quartiersmanagement Richardplatz.* Il est jugé comme indispensable à une mobilisation judicieuse de ressources limitées dans un quartier où les besoins excèdent les capacités publiques de financement. Des projets

192 « Das funktionnniert z.B ., so, dass wir uns kümmern, dass wir Ausstellungsmöglichkeiten bereitstellen, auch für die neuköllner Künstler. Nicht nur aber auch für die Neuköllner, dass wir uns kümmern nach Möglichkeit, dass es Ateliers gibt, dass es Workshopsräume gibt, dass es Proberäume gibt. Das ist für Theater- und Tanzgruppen natürlich ganz wichtig. Und wir haben dafür ein bisschen zu Verfügung und wir können dafür sorgen. Und wir bemühen uns, dass wir an der Kommunkation arbeiten zwischen den Künstlern, wenn die dieses wollen auch, voneinander erfahren. Es gibt auch ein bisschen Geld für den sogenannten Bereich « dezentrale Kulturarbeit », wo wir Projektförderung machen. wo Künstler beantragen können, dass sie für ein bestimmtes Projekt Geld brauchen und dann können sie von uns ein bisschen was kriegen. Es ist alles leider wenig, weil wir nicht viel Geld haben aber im Verhältnis zu anderen Bezirsämte, haben wir es noch ganz gut. »

193 « Die Atmosphäre in Neukölln war immer eine andere als in Kreuzberg z.B. oder dann Prenzlauer Berg oder so. In Neukölln war es immer schwer sich als Kuturmensch irgendwie zu behaupten und dadurch, was sich dann in Neujkölln entwickelt hat war sehr stabil, weil es schwer war, sich zu entwickeln. Ich habe das auch ein Bischen vergliechen mit anderem Bild. Stimmt auch. Kreuzberg war ein Weizenfeld und Neukölln war einen Olivenhain. Weizenfeld:ganz viele Alme, aber wenn ein Gewitter ist, dann pfft, alles kaputt, muss wiederwachsen, ganz viel, aber jedem Jahr.In Neukölln, einen Olivenbaum, er braucht ewig lange bis er Früchte trägt aber, wenn er dann Früchte trägt, dann trägt er, und er ist auch nicht so einfach, runterzukriegen. »

artistiques et culturels sont ainsi intégrés à des opérations de rénovation urbaine et/ou de cohésion sociale comme dans le cas récent du projet d'assainissement de la Karlmarxstrasse (Chapitre 6), ou bien dans le cas du projet pilote « Gropius Stadt », ce dernier débordant notre périmètre d'étude. Par ailleurs, le travail de la *Zwischennutzungl*sagentur permet aux artistes de bénéficier de locaux. Par l'intermédiaire de l'association *Coopolis*, les artistes et porteurs de projets peuvent également bénéficier de locaux vacants le temps de leurs projets. Ce type d'initiative, qui a essaimé aujourd'hui dans d'autres villes d'Allemagne, contribue à la fois à la valorisation de délaissés urbains, mais aussi à la médiatisation du rôle des artistes dans ces processus de revalorisation. Il permet également de tisser des liens entre les acteurs privés, publics et associatifs. L'inconvénient de ce type d'usage reste toutefois l'aspect précaire d'une installation temporaire, et si l'entre-usage est une solution intéressante au « temps de veille » des locaux en friche (Andres, 2006), elle peut aussi sur le long terme entraver la pérennisation de l'implantation de l'activité artistique et contribuer à la migration de « caravane de la revalorisation » (Holm, 2010).

Comme dans le cas de Montreuil, enfin, une partie du travail de valorisation de l'activité artistique et culturelle du quartier consiste à mettre en valeur celle-ci à travers un événement, les *48 Stunden Neukölln*. Nous avons eu l'occasion d'évoquer ce festival à de nombreuses reprises. Le soutien dont il bénéficie, à travers la mise en place d'une infrastructure dédiée à son organisation créant un partenariat entre l'*Arbeitsamt*, les acteurs culturels, les artistes et le service culturel, contribue à son succès croissant. La dimension événementielle par laquelle se médiatise un territoire artistique est davantage présente à Neukölln. Le Festival *Nacht Und Nebel*, les événements organisés par l'association *Kunsteruter* comme l'*Adventsparcours* (Parcours de l'Avent) et les vernissages organisés très régulièrement dans les nombreux lieux artistiques participent de cette dynamique événementielle qui marquent également les limites mouvantes d'un territoire artistique en cours d'affirmation et en recherche de visibilité.

Cette section a montré que les territorialités de l'action publique contribuent, avec d'autres acteurs qui utilisent[194] la présence artistique à des fins de valorisation territoriale à médiatiser un territoire de création. Les acteurs de cette territorialisation sont multiples et celle-ci n'est pas univoque, mais à géométrie variable, en fonction des différents contextes dans lesquels elle est mobilisée ainsi qu'en fonction des représentations des acteurs. Un exemple de cette géométrie variable des territoires de création qui émergent à Neukölln et à Montreuil peut être trouvé dans l'extension spatiale d'événements comme les portes ouvertes d'ateliers, *Nacht Und Nebel* ou les *48 Stunden Neukölln*. L'ampleur et l'emprise spatiale considérable de ces événements mettent en évidence, en creux, l'importance de tenir compte de la dimension potentielle des territoires (Chaudoir, 2007; Di Méo, 2001). Je terminerai cette partie concernant les mises en œuvres stratégiques et politiques de territorialités artistiques sur cet air de fête, sans oublier qu'elles se définissent à travers des dynamiques complexes et qu'elles relèvent de l'action et des pratiques d'une pluralité d'acteurs, des artistes aux décideurs politiques, des publics aux habitants.

194 Le terme est ici utilisé sans connotation négative. Il s'agit de mettre en évidence la présence artistique comme vecteur d'action.

Conclusion

Ce chapitre a montré comment les pratiques des artistes contribuent, à l'échelle locale, à mettre en évidence des territorialités de création. Du lieu au quartier, des usages de l'espace mettent en évidence la présence artistique qui se définissent comme des usages singuliers, mobilisant publicisation et esthétisation. Ces pratiques s'inscrivent et se concentrent dans des portions d'espaces où des interactions avec les habitants, les politiques, les publics, contribuent non pas uniquement à une concentration de territorialités individuelles, mais à une médiatisation collective de ces territorialités qui nous amène à parler de territoires de création.

Des dynamiques similaires sont observables à Montreuil et Neukölln. Ainsi, la comparaison de ces deux terrains d'étude montre des synergies entre présence artistique, support et médiatisation de la création qui varient d'un espace à l'autre. Les dynamiques d'appropriation de l'espace par la fréquentation des lieux de sociabilité, artistiques ou non, les réseaux qui contribuent à l'interconnexion des artistes et à la valorisation de la ressource territoriale, et les stratégies exogènes de valorisation de la présence artistique montrent que la reconnaissance de Montreuil et de Neukölln comme territoires artistiques résultent de processus différents. À Neukölln, la conjonction entre intensité des échanges, quantité de lieux de sociabilité fréquentés par les artistes et présence de nombreux lieux de diffusion ancre résolument la production artistique à l'échelle locale, avec toutefois le risque exprimé que celle-ci ne se renferme sur elle-même. À Montreuil, on observe également une qualification artistique du territoire, qui est au départ principalement le résultat de la présence résidentielle des artistes. Ce qui pourrait n'apparaître au premier regard « que » comme une concentration d'artistes montre en réalité le processus de transformation, sûrement plus lent qu'à Neukölln, qui conduit progressivement les artistes, les acteurs de l'art et les élus à dépasser la seule identification de la présence artistique pour déployer des actions valorisant la création et contribuant à la diffusion de la production locale. Dans les deux cas, l'action publique s'inscrit dans des contextes locaux particuliers et dans une tradition d'action publique construite dans le temps long. Les leviers mobilisés peuvent être différents, Montreuil jouant de la politique immobilière et du logement comme d'outils d'implantation des artistes alors que la spécificité de Neukölln réside plutôt dans une politique d'entre-usage et de gestion partenariale sur laquelle s'appuie l'action politique pour favoriser l'installation de porteurs de projets, au premier rang desquels, les artistes. Les deux services culturels accordent enfin un rôle central à la communication et à la médiatisation de la présence artistique, notamment à travers un support aux événements « phares » que sont les portes ouvertes d'ateliers d'artistes à Montreuil et les 48 heures de Neukölln.

L'analyse des cas de Neukölln et de Montreuil contribue à la connaissance des processus de territorialisation de la création artistique et apporte des éléments empiriques concernant deux territoires de création, singuliers au-delà des facteurs communs à leur émergence. Les interactions entre ces territoires de création et d'autres espaces de l'art, qui ont jusqu'à présent été évoqués en filigrane de notre analyse, contribuent également à la qualification de ces territoires.

Chapitre 8 :Les espaces de la création au prisme des circulations artistiques

Quel est le point commun entre Matisse, Marcel Duchamp et Robert Delaunay ? La réponse est à chercher du côté de l'organisation géographique du parcours de ces trois artistes, même s'ils s'inscrivent au demeurant dans des courants artistiques fort différents. Ils ont en effet tous trois utilisé les circulations internationales comme un moyen d'affirmer leur singularité artistique et de diffuser leur art alors que le marché de l'art connaît, au début du XXe siècle, une internationalisation croissante (Joyeux-prunel, 2007). Les circulations[195] artistiques, abordées par les historiens et les historiens de l'art font très peu l'objet de travaux géographiques (Charle, 2004; Staszak, 2004; Wilfert, 2002). Pourtant, au-delà de la question de la construction des identités géographiques des artistes par le biais de leurs référents spatiaux, ces pratiques mobilisent des savoirs géographiques concernant des contextes de création et de réception et participent d'une identification des pôles de systèmes artistiques de plus en plus globaux. Au XXIe siècle, alors que l'internationalisation du marché de l'art ne fait plus aucun doute, on n'interroge pourtant que peu le rôle des circulations des artistes dans la construction des espaces artistiques, et encore moins des espaces de création artistique.

Quelle importance les circulations occupent-elles dans les parcours des artistes rencontrés à Montreuil et à Neukölln ? Quels sont les échelles et les motifs de ces circulations ? Contribuent-elles à des dynamiques spatiales particulières ? Deux hypothèses sous-tendent ce chapitre : la première est que les circulations des artistes sont un élément important de structuration de centralités artistiques spécialisées dans l'espace urbain. La seconde est qu'elles peuvent être un élément majeur de la définition de la singularité d'un espace de création.

L'un des enjeux de la réflexion proposée ici est de comprendre comment les pratiques individuelles de circulation contribuent à structurer les espaces artistiques. Pour répondre à cet objectif, je montre tout d'abord l'importance des circulations dans les parcours des artistes. Cela permet d'interroger les modalités d'articulation des différents pôles de l'activité artistique à l'échelle individuelle mais aussi de mettre en avant la nécessité de considérer les dynamiques qui définissent des espaces de création à Montreuil et à Neukölln. On montre dans un second temps comment les circulations des artistes contribuent à définir des réseaux artistiques métropolitains et extra-métropolitains dont participent les espaces de création, et comment, dans une perspective inverse et complémentaire, elles participent de la définition de centralités de création qui tirent leur spécificité de la configuration des connexions artistiques établies.

195 Je parle de circulation plutôt que de mobilités dans la mesure où il s'agit d'une part d'évoquer non seulement la mobilité, mais tout ce qui lui est associé, transferts culturels, connexions établies dans le temps long, transformations artistiques et identitaires etc. D'autre part le terme de circulation artistique place l'analyse proposée ici dans un contexte théorique encore peu emprunté par les géographes, mais où l'histoire et l'histoire de l'art ont de longue date fait leurs armes.

1 Les circulations dans le parcours des artistes

Les parcours des artistes articulent différents lieux : lieux de création, d'inspiration, de diffusion ou encore lieux d'exercice d'une activité secondaire, comme on l'a vu au chapitre précédent. Dans un système artistique régi par une forte concentration des réseaux, des lieux et des acteurs, on peut se demander comment les parcours des artistes s'organisent, quels sont les ancrages et les hiérarchies qu'ils traduisent. Les parcours professionnels détaillés de quatre artistes, choisis pour leur exemplarité (encadré 8.1) mettent en évidence des ancrages multiples et des circulations d'une intensité variable. Le mode narratif selon lequel les artistes ont expliqué leur parcours pendant l'enquête permet de saisir les étapes importantes de celui-ci, complétées éventuellement ensuite par un commentaire de leur curriculum vitae. Les circulations et les ancrages qui sont évoqués ici sont donc tous liés au parcours professionnel. Les représentations schématiques de ces parcours montrent des archipels artistiques, et non l'ensemble des mobilités résidentielles, touristiques etc. des individus. Elles sont expliquées en présentant la trajectoire individuelle des quatre artistes.

Encadré 8.1: Analyse des parcours et des circulations des artistes

Les 45 entretiens réalisés auprès des artistes à Montreuil et à Neukölln (méthode d'enquête présentée au chapitre 6) ont été analysés selon une grille d'analyse thématique dont une des entrées concerne les pratiques de mobilité. Le recueil des formes, des motifs et des représentations des mobilités de différentes portées a été réalisé par le biais du commentaire du parcours professionnel des artistes. Les différentes étapes en sont relevées, leurs motifs, les mobilités qui sont en lien avec chacune des étapes (arrivée sur le lieu, pratiques rayonnantes ou centrées sur ce dernier, séjour unique ou réitéré, chaînes de déplacements (Chardonnel, 1999)). L'organisation thématique de l'information à travers une grille d'analyse croisant une entrée individuelle où, en colonne, peut être reconstitué le déroulé de l'entretien et où, en ligne, les différents thèmes peuvent être saisis dans la diversité des pratiques des individus, nous a permis de dégager des types de circulation artistique qui donnent à voir les pratiques et les motifs récurrents comme les principaux enjeux de ces pratiques – en termes de réalisation professionnelle d'une part, de structuration des espace d'autre part. Les quatre parcours artistiques, ainsi que les profils schématisés présentés ci-après ont été choisis pour leur représentativité du panel des circulations observées. Ils permettent d'aborder l'ensemble des thèmes liés à la circulation que nous avons recueillis au cours de notre enquête et recouvrent des formes de mobilités variées, dans leur durée – migration, courte résidence artistique, stage de formation de plusieurs mois, déplacements quotidiens vers le lieu d'une autre activité professionnelle etc. – que dans leurs motifs – acquisition de connaissances nouvelles, accès à des ressources pour la création, opportunité d'exposition etc.

Le choix de présenter quatre parcours exemplaires résulte de l'intérêt de la présentation linéaire de chacun de ces parcours pour comprendre comment les individus articulent les différentes étapes qui mènent à la définition de leur statut actuel d'artiste et comment le lieu de création où nous les avons rencontrés s'articule à une pluralité d'autres lieux.

1.1 Thomas : Circuits de création et de reconnaissance d'un jeune artiste

Le parcours de Thomas met en évidence les étapes d'un parcours professionnel vers la reconnaissance pour un jeune artiste contemporain français formé dans un cursus spécialisé (figure 8.1). Jeune artiste, il est diplômé de l'École Supérieure d'Art de Grenoble en 2003 et installé dans un atelier du Bel-Air à Montreuil depuis 2007. Il est originaire de Montreuil et a grandi dans le quartier où

il est désormais installé. Son parcours d'artiste commence au lycée Jean Jaurès à Montreuil où il suit une option « arts plastiques ». Une de ses professeurs lui conseille de poursuivre par une classe d'approfondissement des arts plastiques (CAAP), qui prépare aux concours des écoles d'arts. Il suit la CAAP du lycée Pablo Picasso à Fontenay-sous-Bois (l'une des plus réputées de France) et obtient le concours de l'école d'art de Grenoble, dont il explique le choix par une volonté d'expérimenter un contexte nouveau et du fait du cursus proposé :

> « Comme je le disais, j'ai grandi ici. J'en ai eu marre d'ici, je voulais voir un peu ailleurs ce qui se passait et je m'étais fait un carnet d'adresses avec toutes les écoles. Je savais que Grenoble c'était une école qui avait une bonne réputation et il y a un artiste qui s'appelle Jean-Luc Moulènes que j'aime bien donc c'était le 1e concours que j'ai passé, je l'ai eu et je suis resté. J'aimais la ville et ça m'a fait du bien de passer 5 ans là-bas pour prendre l'air, rencontrer des personnes différentes. » *(Thomas, novembre 2010)*

L'école d'art le conduit à rester cinq ans à Grenoble. Durant cette période de formation, il expose avec d'autres élèves dans le cadre d'une exposition collective de fin d'études et personnellement, à la suite d'une résidence de deux mois au centre d'art contemporain municipal de Fontaine, à côté de Grenoble, le *Vog*. Cette dernière exposition contribue à le faire connaître et le conduit à exposer à Jouy-en-Josas, au centre d'art d'HEC, dans le cadre d'une exposition consacrée à la valeur sur le marché de l'art. Après ses études, il revient s'installer à Montreuil, où il enchaîne des petits boulots et continue son travail artistique en résidant chez ses parents. Durant cette période, il expose dans des lieux de petite envergure en région parisienne, comme la bibliothèque municipale de Frocourt et l'Espace Jacques Prévert de Savigny-le-Temple. Il décrit cette période comme une période de ténacité, où il se construit des réseaux petit à petit, grâce à son travail :

> « Bon c'est dur, après les écoles d'art. Donc j'ai pris un petit boulot. J'étais surveillant de cantine et je ne connaissais personne sur Paris. J'ai continué mon travail. Je suis retourné vivre chez mes parents pendant deux ans. Je n'ai pas lâché. J'ai fait des petites expos en banlieues, dans des petites MJC tout ça. Et petit à petit voilà ça se met en place. Maintenant j'ai même des choses qui sont dans la collection des livres d'artistes du Centre Pompidou et j'ai eu cette expo à Rome, il y a deux ans. J'ai eu une expo dans une galerie, un centre d'art, etc. » *(Thomas, novembre 2010)*

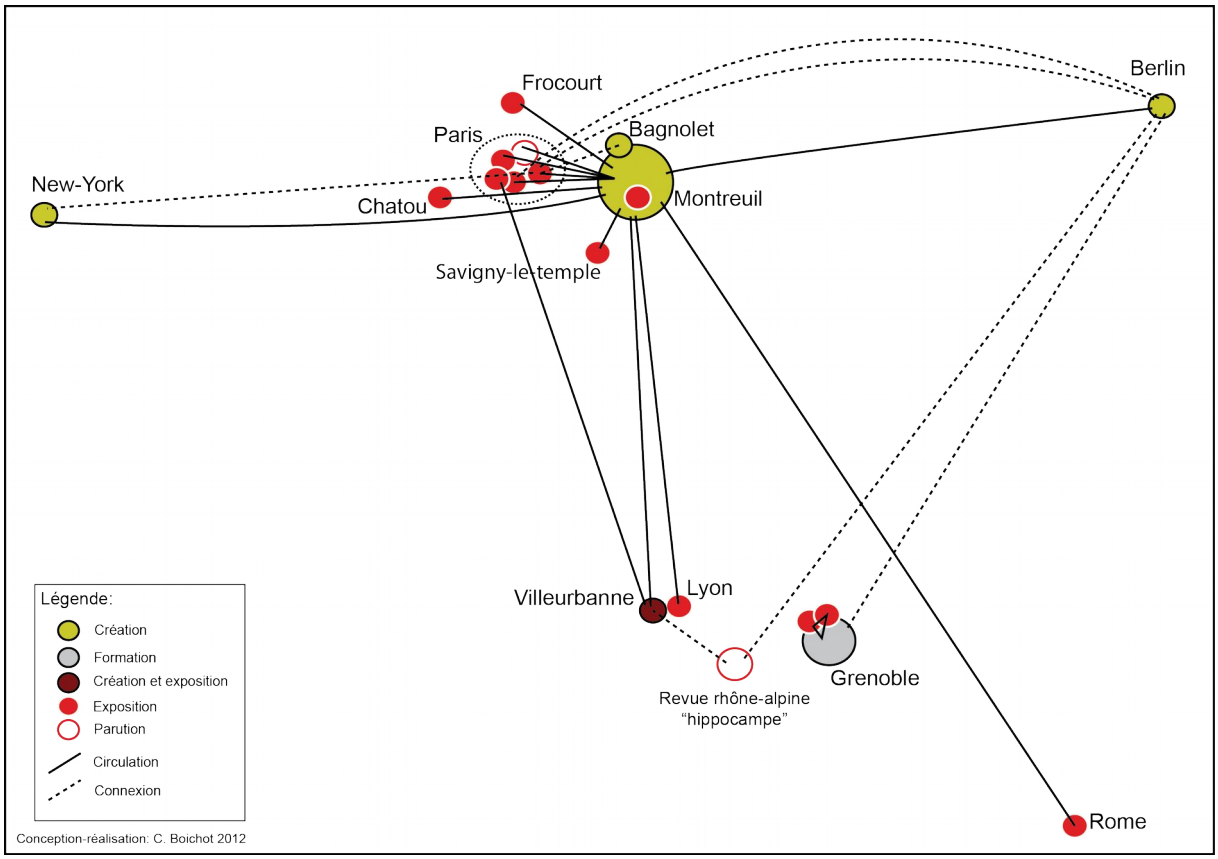
Il s'installe à Paris, puis, en 2007, revient s'installer à Montreuil, dans l'un des logements-ateliers du Bel-Air. Pendant ces deux ans, il expose progressivement des travaux réalisés en lien avec l'urbain qu'il mène à partir de photographies et de dessins réalisés entre autres à New-York et à Bagnolet, pour les dessins exposés à la galerie-maison d'éditions *Daviet-Thery,* dans le 13e arrondissement. Il expose ensuite au *Centre National Edition Art Image (CNEAI)* de Chatou. Il publie, durant cette période, dans le magazine de la foire d'art contemporain parisienne *Slick*, dédiée à la jeune création, alors organisée à la *Belleviloise* dans le 20e arrondissement de Paris. Une première exposition dans une des galeries de la rue Louise Weiss et faire partie de *Slick* constituent deux étapes importantes qui marquent une reconnaissance institutionnelle de l'artiste et son accès aux mondes marchands de l'art contemporain. Il poursuit son travail de dessin en lien avec l'urbain à Berlin, où il part deux mois rejoindre sa compagne qui y effectue un stage professionnel. Durant cette période, il prête son atelier de Montreuil à un artiste du collectif « El Shopo ». Le collectif d'artistes et sérigrapheurs aujourd'hui basé à Berlin et Grenoble, est d'origine grenobloise et c'est là que Thomas s'est lié d'amitié avec les membres du groupe. Ceux-ci l'ont invité à participer à des événements lors de son séjour à Berlin. La

connexion entre Grenoble et Berlin est de ce fait importante à faire figurer sur ce schéma, permettant de saisir la configuration particulière du lien que la pratique artistique de Thomas a tissé entre Berlin et Montreuil – la connexion Grenoble/Berlin induisant la circulation des membres d'« El Shopo », mais aussi celle de Thomas et d'un autre artiste allemand associé à El Shopo entre Berlin et Montreuil. Les dessins réalisés à Berlin ont fait l'objet d'une seconde exposition à la galerie *Daviet-Thery* et à l'*espace G*., ce qui contribue à tisser un lien entre Paris et Berlin, cette fois par l'intermédiaire des œuvres. Ces dessins de Berlin sont également parus dans la revue rhône-alpine *Hippocampe*, par le biais de laquelle Thomas est ensuite entré en contact avec un des membres de l'*URDLA Villeurbanne, Centre International Estampes et Livres*, où il s'est rendu pour travailler des techniques spécifiques à l'estampe, nécessitant un matériel adapté, et où il a exposé son travail, à Villeurbanne puis sur le stand de l'*URDLA* dans le cadre de la foire de dessin parisienne *Chic Art Fair*, qui fait partie des foires les plus importantes du dessin contemporain. Quelques-unes de ses pièces sont ensuite exposées à la galerie Françoise Besson à Lyon.

L'atelier du Bel-Air, en tant que lieu de création principal de l'artiste est ainsi relié à la quasi-totalité des lieux fréquentés par l'artiste. Pôle de création central, c'est aussi un pôle de diffusion dans le parcours individuel de Thomas, qui y expose régulièrement ses travaux, lors des portes ouvertes d'ateliers, lors d'expositions personnelles et lors d'événements à l'initiative de l'association des artistes du Bel-Air. Le rôle pivot de l'atelier est illustré à travers l'opportunité d'une exposition à Rome qui s'est décidée suite à la visite de l'atelier, pendant les portes ouvertes, d'une chargée de projet de la Ville de Montreuil qui a travaillé avec Thomas sur un projet artistique intégré au Contrat Urbain de Cohésion Sociale (CUCS). Deux ans plus tard, la personne a été nommée au centre culturel Saint-Louis et l'invite à participer à une exposition avec l'artiste J. Villeglé.

Les réseaux interpersonnels qui se créent, la pratique de l'artiste et son inscription progressive dans des réseaux institutionnels de l'art contemporain français structurent dans le cas de Thomas les échanges et les connexions que l'on peut lire entre différents pôles artistiques. Paris constitue l'un des pôles majeurs de diffusion, mais on voit à travers une analyse détaillée de ce parcours qu'il est d'une part également organisé autour d'autres pôles, en particulier en Rhône-Alpes, où les réseaux de l'artiste sont denses ; et d'autre part, que les connexions parisiennes ne s'établissent pas nécessairement par le plus court chemin, celui de la proximité, mais aussi à travers un parcours sinueux, de la formation à une reconnaissance progressive, où les réseaux font que parfois, le plus court chemin vers une foire parisienne passe par Villeurbanne.

Figure 8.1 : Les pôles du parcours artistique de Thomas



1.2 Chloé : un « ailleurs » pour la création »

Le parcours artistique de Chloé met également en évidence plusieurs ancrages géographiques qui fondent sa pratique actuelle de photographe (figure 8.2). Le premier est sans conteste parisien : Chloé est originaire de Paris et elle insiste sur cet ancrage. Après une classe préparatoire littéraire, elle entend parler d'une classe préparatoire artistique, à l'*Atelier de Sèvres*, qui lui permet de se réorienter vers le dessin, qu'elle pratique depuis quelques années. Il s'agit de prendre des distances avec une orientation et une famille très littéraires. L'*Atelier de Sèvres*, qui est l'une des préparations aux concours des écoles d'art obtenant les meilleurs résultats en France, lui permet d'obtenir le concours des Beaux-Arts de Strasbourg et de quitter Paris, ce qu'elle souhaitait. Comme Thomas, la formation artistique a été pour elle l'occasion d'expérimenter un « ailleurs », où la distance et le déracinement offriraient des conditions propices à l'exploration de nouvelles possibilités.

Chloé reste durant cinq ans à Strasbourg, où la formation influe selon ses dires beaucoup sur ses choix personnels. Elle souhaite faire de l'illustration mais n'est pas admise dans la filière qui y est consacrée, et suit la filière « arts », plus généraliste, et un peu moins reconnue professionnellement. Ce cursus lui fait découvrir et approfondir de nouvelles techniques, surtout la vidéo et la photographie, qui va devenir son medium privilégié. C'est à Strasbourg qu'elle rencontre le chanteur Rodolphe Burger, qu'elle photographie en studio, à Strasbourg et à Sainte-Marie-aux-Mines, et lors des festivals comme « C'est dans la Vallée », à Sainte-Marie-aux-Mines et les Vielles Charrues, à

Carhaix. Elle réalise plusieurs reportages sur des musiciens lors de festivals notamment à Carhaix ou Paris et travaille aussi durant sa formation pour différents théâtre, l'*Opéra du Rhin* à Strasbourg ou l'*Odéon* à Paris. Un projet personnel la mène à Kehl, où elle photographie les catcheurs du club franco-allemand. À la suite du Diplôme National Supérieur d'Expression plastique (DNSEP), elle poursuit sa formation par un an de post-diplôme durant lequel elle effectue un stage à Paris dans une maison d'édition photographique, puis à Bruxelles, à la Libre Belgique. Elle revient ensuite s'installer à Paris où elle réalise des photographies de commande comme à Tours ou Bordeaux, mais aussi à Paris, pour plusieurs studios d'enregistrement, pour des festivals ou des groupes de musique. Une partie de ces photographies ayant donné lieu à des parutions papier ou électroniques liées à ses réseaux parisiens, Paris figure comme un pôle de diffusion par parution dans le schéma. Durant tout la période de 2004 à 2010, elle réalise aussi un projet sur le long terme en photographiant les relations familiales entre sa mère et sa sœur, qui est autiste, à Neuilly-sur-Marne.

À la fin de ses études, Chloé réalise un projet en Finlande, qui l'attire depuis plusieurs années et notamment depuis sa découverte de l'écrivain Arto Paasilinna. Elle y part une première fois deux mois, puis une seconde fois cinq mois et demi, en revenant entre les deux projets vivre à Paris puis Montreuil :

> « J'ai fait un premier voyage pendant une résidence de deux mois et c'était un boulot en Laponie donc j'ai passé un mois en Laponie et un autre mois à connaître tout le milieu sur place, les photographes etc. Ça c'était à Helsinki et à Turku, la deuxième ville du pays. Et la deuxième fois je suis partie 5 mois et demi avec un voyage de 5 mois en Laponie et une toute petite résidence dans le Sud, à Turku, très courte. Donc là j'y vivais. J'étais même partie pour m'y installer à ce moment là dans la grande nature. Entre les deux, j'étais aussi à Paris. Là, javais pas mal déménagé dans différents coins de Paris: dans le 10e, dans le 15e, après je suis allée à Montreuil ensuite je suis revenue à Paris, et enfin je suis revenue à Montreuil, ici. » *(Chloé, novembre 2010)*

La Finlande constitue pour elle une source d'inspiration et un ancrage tel qu'elle la décrit comme son « pays adoptif ». Le paysage et la culture la fascinent et elle effectue des reportages dans des espaces très reculés, tout au Nord de la Finlande, où Inari et Ivalo sont deux étapes de son périple. Elle décrit le terrain de son projet artistique comme une terre presque vierge, très méconnue :

> « Le projet est assez récent, en cours, et il a plus de poids que les précédents. C'est sur la Laponie qui est un coin à la fois très touristique et super méconnu, même des Finlandais du Sud, avec les samis qui sont les indiens d'Amérique locaux qui ont eux aussi été abreuvés d'alcool, collés dans des réserves, en moins violent, mais les finlandais du Sud ne connaissent pas et même pour eux, ça a un intérêt limité, parce que la plupart d'entre eux n'y sont jamais allés, sauf pour faire du ski. C'est quand même un contexte un peu pittoresque tout ça, même si le boulot ne l'est pas. »*(Chloé, novembre 2010)*

La grande nature et l'inconnu reviennent fréquemment dans le discours de Chloé comme des sources d'inspiration mais aussi de construction identitaire individuelle, à l'instar de ce qu'ont pu représenter Tahiti ou les Marquises pour Gauguin (Staszak, 2003, 2004). On voit à travers le propos et le parcours de la photographe poindre l'importance d'un imaginaire explorateur européen construit progressivement, et qui a connu un formidable essor avec la littérature de voyage et d'exploration, de Jules Verne, à Ella Maillart, Alexandra David-Néel, ou encore plus récemment Nicolas Bouvier ; et qui s'est énormément développé au cours du XXe siècle avec l'essor de la photographie et la pratique du grand reportage. Comme l'a montré J.F. Staszak à travers l'exemple de Gauguin, la thématique de

l'ailleurs et du décentrement reviennent comme des leitmotive dans les travaux d'artistes qui, au fil des siècles, trouvent dans le voyage une inspiration. En photographie, le rôle du paysage, de l'inconnu et de l'instantanéité qui contribuent à l'originalité des clichés n'ont fait qu'alimenter cette quête de l'ailleurs.

L'hybridation de son art se traduit par l'expérience d'une culture et de paysages autres, mais pas par une mobilisation de techniques étrangères. Chloé utilise des procédés qu'elle a appris lors de sa formation et dont elle améliore technique et approche à travers cette expérience. L'appareil est qui plus est pour elle un moyen d'entrer en contact avec les Finlandais dont elle parle un peu la langue, mais sans en maîtriser les subtilités. Ses voyages en Finlande renforcent cette médiatisation d'un objet qui lui permet, alors qu'elle est de nature timide, d'aborder des étrangers. La distance lui donne l'occasion d'expérimenter autrement une relation qu'elle perçoit déjà comme intime, qu'elle construit par exemple à travers le projet photographique autour de sa famille, où l'appareil est considéré par l'artiste comme « une quatrième personne ». En Finlande, le rôle médiateur d'un appareil photo presque incarné se fait d'autant plus sentir qu'il est un moyen direct d'entrer en contact avec les paysages et les gens d'un pays quasiment inconnu jusque là pour la photographe. Cette distance fait certainement pour elle de la Finlande un ailleurs-refuge qui se traduit par l'expression de « pays d'adoption » qu'elle choisit pour en parler.

Son discours met enfin en évidence les différences dans l'organisation de l'art contemporain en France et en Finlande. Alors qu'en France Chloé connaît surtout des réseaux de diffusion marchands, qui passent avant tout par les galeries parisiennes, elle explique qu'en Finlande, la production artistique est prise en charge par des subventions :

> « En Finlande, par exemple, ce n'est pas du tout la même chose qu'en France. Ça ne fonctionne que sur des subventions, il n'y a aucun marché. À tel point que les galeries sont des fausses galeries. Il y a des fois un directeur, mais pas forcément, et on les loue. Donc l'artiste arrive, paie assez cher pour les cartons, garde lui même l'exposition pendant trois semaines et il n'y a pas de vente puisque c'est lui qui se représente. C'est un peu comme une exposition de diplôme alors qu'il y a des gens qui sont déjà expérimentés. Sinon, c'est des musées, qui fonctionnent bien mais qui ne sont pas non plus très nombreux donc on est uniquement dans un système de subventions puisque l'artiste, pour se payer ça, soit il a de l'argent à coté, soit il redistribue ce qu'il gagne ailleurs, dans un autre pays, en étant représenté par des vraies galeries, soit il a des bourses, et ça, c'est à la qualité du travail. Et là c'est un vrai système de bourse. Par exemple j'ai une copine qui a 70 ans qui a eu une bourse pour 10 ans, à peu près 2000 euros par mois » *(Chloé, novembre 2010)*

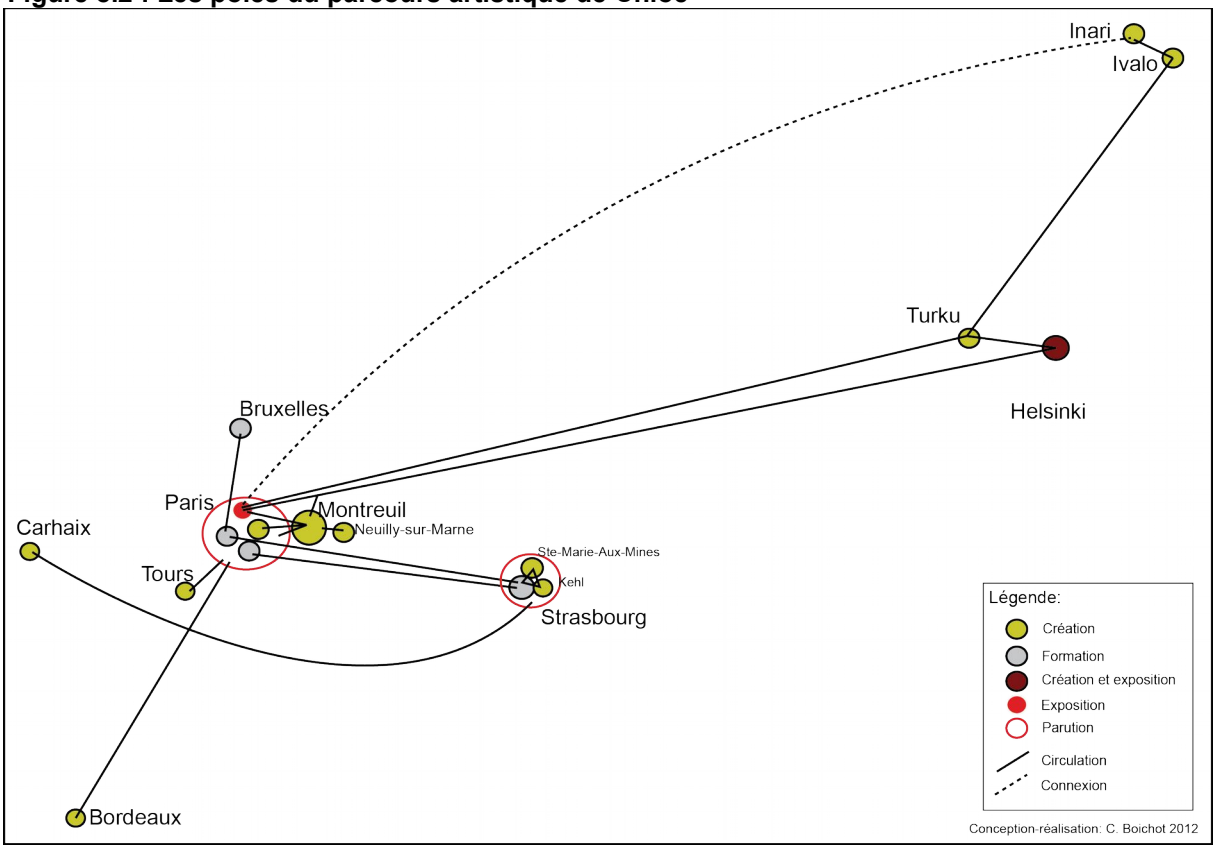
Elle montre ici l'enjeu d'une internationalisation des réseaux de diffusion artistique, dans la mesure où ceux-ci peuvent représenter une opportunité de diffusion extérieure au pays pour des artistes finlandais dont les débouchés nationaux sont réduits.

À l'inverse, l'opportunité de l'internationalisation se lit dans l'accès de Chloé au réseau marchand parisien du fait de son expérience finlandaise. La distance qu'elle expérimente en Finlande lui ouvre en effet les portes d'une galerie parisienne spécialisée dans l'exposition d'artistes nordiques. On retrouve ainsi dans son parcours le paradoxe d'une distance qui fonctionne comme une ressource pour certains artistes, lorsque les codes de l'éloignement permettent à ces derniers d'intégrer des réseaux de diffusion, du fait de leur production esthétique et de l'aura d'étrangeté dont elle est nimbée. Ce type de fonctionnement des réseaux artistiques qui exploitent des distances et des effets

de barrière culturelles, que fournit notamment le fait de sortir du cadre national de diffusion ou de production artistique, existe de longue date, et s'est développé avec la mondialisation du marché de l'art, à partir de la fin du XIXe (Joyeux-prunel, 2007). Dans le contexte actuel d'un marché artistique de plus en plus globalisé, ces stratégies continuent à faire recette, comme en témoigne le cas de Chloé, même si elles se jouent sur d'autres registres d'exploitation de la distance qu'à l'époque coloniale ou aux débuts de l'art contemporain (Belting, 2009; Bydler, 2004; Ithurbide, 2010).

Le parcours de Chloé montre des ressort de mobilité artistique qui tiennent de la formation et de la création artistique. Il met en évidence une dimension particulière de ces circulations, celles qui sont liées à la création, et nous a permis de montrer comment elles contribuent elles-aussi à structurer des espaces artistiques individuels connectant différents pôles. Son exemple met aussi en évidence les relations qui existent entre différents types de connexions, puisque des circulations liées à la création peuvent résulter des connexions liées à la diffusion.

Figure 8.2 : Les pôles du parcours artistique de Chloé



1.3 Herbert : Un parcours de photographe construit par les circulations

Herbert est également photographe. Il n'a cependant pas suivi de formation artistique et son statut d'artiste s'est affirmé progressivement. Son parcours montre une affirmation en tant que photographe dont les pôles de son parcours schématisé apparaissent comme des étapes.

Il grandit dans une ville du nord de l'Allemagne, à une soixantaine de kilomètres de Brême. Il s'installe à Berlin dès l'âge de 18 ans, où il a de nombreux contacts avec des amis artistes. C'est là qu'il

construit sa première chambre noire et commence à faire de la photographie.

> « J'ai travaillé deux, trois ans dans la gastronomie et à côté, je me suis construit une chambre noire. Ici [à Berlin] j'ai toujours cherché un lieu où je pouvais développer des photos et par ce biais-là, j'ai eu accès à la scène artistique, aux artistes, et c'est aussi là que j'ai commencé à me considérer moi-même comme un artiste. C'était les débuts. Comme j'étais tout le temps fourré avec des artistes, on a aussi commencé à faire des expositions ensemble. On a été abordés pour la première fois par une petite galerie pour exposer des photos là-bas *[une galerie autogérée par des artistes dans une maison squattée de la Nicolasstrasse, dans le Körnerkiez]* [196]» *(Herbert, février 2011)*

Son arrivée à Neukölln dans les années 1980 correspond à son affirmation progressive comme photographe, à mesure qu'il côtoie des artistes. Son intégration à la scène artistique « off » de Neukölln lui offre ses premières occasions de présenter ses photos, dans un des «*Projekträume* » du quartier (chapitres 2 et 7).

Il part ensuite à Hambourg où il étudie la gestion puis travaille comme cuisinier dans une chaîne de restauration et d'hôtellerie allemande, en parallèle de quoi il participe à des concours de photographie. Le directeur de la filiale de Francfort-sur-le-Main, où il travaille, apprend qu'il est aussi photographe et l'engage à réaliser les photographies des menus lors d'un renouvellement des cartes. Il se lance ainsi dans la photographie culinaire, qui progressivement lui rapporte davantage que son travail de cuisinier, d'autant plus, selon lui, que cette expérience s'inscrit dans une période charnière du passage de la photographie digitale à la photographie numérique. Le travail qu'il réalise pour la chaîne de restauration est aussi documentaire puisqu'il lui faut aussi archiver les images argentiques en format numérique. Cette période, où il voyage en Allemagne pour réaliser les commandes de la chaîne et de nouvelles commandes, marque le début d'une professionnalisation.

Pour approfondir ses connaissances, Herbert part ensuite effectuer plusieurs stages, le premier à Londres, dans une agence de publicité, puis à Édimbourg, également dans une agence. Il continue les concours de photographie et participe ainsi à l'exposition du concours photographique de l'école des beaux-arts de Glasgow. Après un bref passage à Berlin, il repart en stage dans une agence de photographie en Californie cette fois, où il reste quatre ans, puis à New-York, dans une agence de mode, où il reste une année. À son retour en Allemagne, il s'installe à nouveau à Hambourg, comme photographe, et y effectue deux expositions.

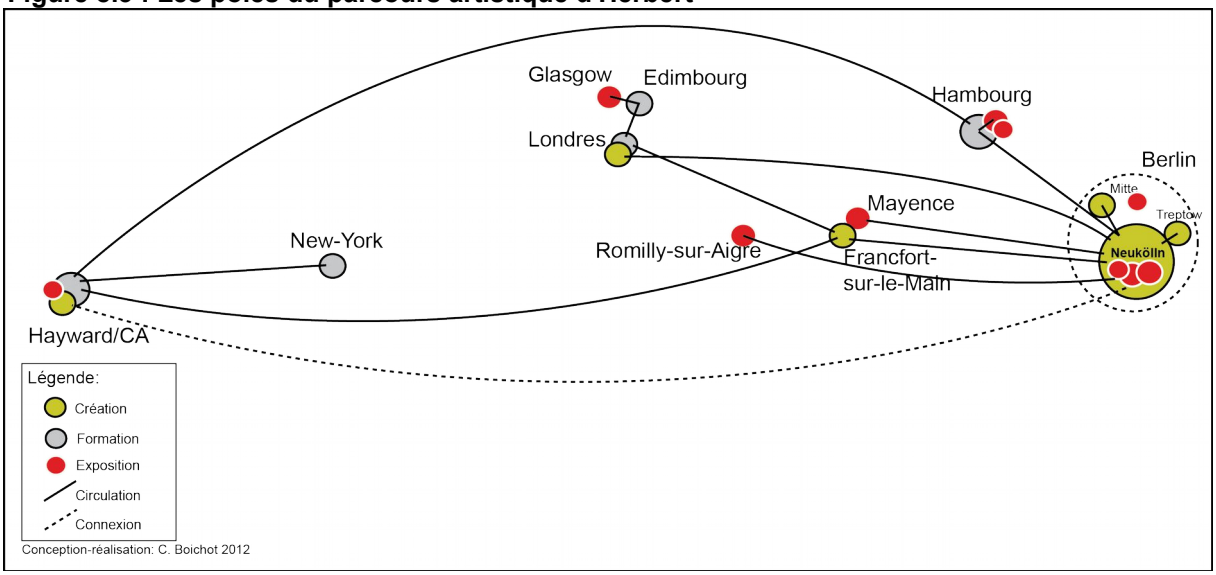
À la fin des années 1990 et alors que ses allers et retours se font de plus en plus fréquents entre Berlin et Hambourg, il revient s'installer à Neukölln. Il s'implique alors dans différentes organisations artistiques dont le *Schillerpalais.* Il conserve des liens étroits avec la Californie, où il retourne fréquemment et qui inspire plusieurs séries de photographies qu'il réalise là-bas, puis qu'il expose lors d'une exposition personnelle dans une galerie d'Hayward (situé comme San Lorenzo dans la baie de San Francisco). Il est aujourd'hui photographe et réalise des commandes pour de nombreux magazines, promoteurs immobiliers, architectes, restaurateurs etc., à Berlin et plus généralement en Allemagne. Il réalise, parallèlement à ces commandes, des projets artistiques personnels, dont plusieurs séries autour du voyage. Celles-ci sont davantage liées à la thématique même du voyage

196 « Ich habe zwei, drei Jahre in der Gastronomie gearbeitet und daneben habe ich eine Dunkelkamara aufgebaut. Also hier habe ich immer einen Ort gesucht, wo ich Bilder entwickeln konnte und habe Anschluss darüber zur Kunstszene, zu den Künstler und habe dort angefangen auch mich selbst als Künstler zu bezeichnen. Und das war den Anfang. Als ich mit Künstlern verpackt war, haben wir auch angefangen Ausstellungen zusammen zu machen. Wir wurden von einer damaligen Kleingalerie erstmal angesprochen, um dort Bilder aufzuhängen »

qu'à un lieu en particulier. Son travail artistique a en revanche un fort ancrage géographique à Neukölln, où il réalise la majorité de ses expositions, en participant notamment aux événements *Nacht Und Nebel* et *48 Stunden Neukölln*. Après avoir eu un atelier à Treptow, il travaille aujourd'hui principalement dans son logement atelier et se rend parfois dans l'atelier d'amis artistes à Mitte pour certains clichés. La plupart de ses projets artistiques s'organisent aujourd'hui autour de Neukölln où il expose majoritairement, même si certaines expositions l'ont amené à exposer en France, à Romilly-sur-Aigre, dans le cadre d'un festival de Land Art, ou à Mayence, dans le cadre d'un projet collectif mené avec des amis berlinois.

Le parcours d'Herbert s'est construit sur le temps long et témoigne de circulations nombreuses qui ont contribué à établir des connexions entre différents lieux de son expérience : la Californie, Hambourg et Berlin en étant les principaux. À ceux-ci s'articulent d'autres lieux par le biais de connexions nouvelles ou réactualisées, comme dans le cas d'un récent projet londonien où, lors d'une commande réalisée pour une agence de voyage berlinoise, l'artiste a aussi pris des clichés personnels. Neukölln représente indéniablement le pôle central d'un espace artistique qui s'est structuré d'abord autour des opportunités qu'Herbert y a trouvées pour développer son travail, où, depuis son arrivée à Berlin dans les années 1980, il revient sans cesse et où il réside aujourd'hui et mène la plupart de ses projets artistiques personnels.

Figure 8.3 : Les pôles du parcours artistique d'Herbert



1.4 Tomiko : Parcours migratoire et parcours artistique

Le dernier parcours qui est détaillé met en avant un cas particulier de lien entre parcours migratoire et parcours artistique. Les choix de Tomiko en matière de formation artistique ont été déterminants dans sa migration vers l'Autriche puis l'Allemagne. Tomiko étudie les beaux-arts à Tokyo. Elle décide à la suite de sa formation artistique d'entreprendre un voyage en Europe, où elle finit par s'installer. Le rôle déterminant du facteur artistique dans les choix migratoires est particulièrement évident dans son cas:

> « C'est une bonne question, pourquoi j'ai voulu aller en Autriche. Ça ne vient pas des arts plastiques, mais de la musique. Je suis aussi musicienne. J'étais à l'époque fascinée par la vie de Mozart et j'ai toujours voulu voyager là-bas. Une fois là-bas, je me suis intéressée au théâtre, à l'opéra, et je me suis décidée à essayer d'étudier. Et j'ai aussi toujours voulu connaître une autre culture et expérimenter la mienne vue sous un autre jour. [197]» *(Tomiko, février 2011)*

Tomiko étudie la scénographie et le théâtre dans la continuité de son voyage et rencontre son mari, qui est allemand, durant ses études. Ce dernier est écrivain et musicien. Ils ont rapidement un enfant ensemble et à la suite de cette naissance partent vivre pendant un an et demi dans la campagne japonaise, pour vivre de l'agriculture. Ils poursuivent cette expérience dans différents endroits en Allemagne avant de chercher un endroit où ils puissent s'installer et qui leur permette d'exercer une profession artistique. Le père du mari de Tomiko résidant à Berlin, ils s'installent chez lui dans un premier temps, pour rapidement s'installer à Schöneberg. Tomiko est alors mère au foyer pendant quelques années, durant lesquelles elle commence l'illustration. Elle décide de reprendre une vie professionnelle en 2006. C'est en cherchant un emploi qu'elle trouve l'opportunité de réaliser des décors de vitrine pour une pharmacie de Neukölln et qu'elle découvre le Reuterkiez, comme on l'a expliqué dans le chapitre précédent.

L'atelier de Neukölln où elle s'installe en 2010 est aujourd'hui au centre de sa pratique artistique. Elle y exerce son activité d'illustratrice et de plasticienne à plein temps. Ses techniques et son univers graphique mobilisent des éléments de sa culture japonaise, par rapport à laquelle elle adopte une posture réflexive due à son expérience migratoire :

> « La plupart du temps on ne réfléchit pas à sa propre culture. Je viens du Japon et auparavant, je n'avais jamais réfléchi à ce qui est japonais et à comment on pense lorsqu'on est japonais etc. D'extérieur, c'est plus réfléchi. Je peux penser à comment je vis en tant que japonaise, et ça, j'essaie aussi de l'intégrer dans le travail, c'est aussi une mission. D'année en année je découvre davantage sur mes propres éléments japonais, les inconscients aussi, et comment je peux consciemment les façonner. Avant j'utilisais toujours cela de manière inconsciente, aujourd'hui c'est plus conscient. Depuis que mon fils va à l'école japonaise une fois par semaine aussi, pour apprendre le japonais, je redécouvre la littérature que je lisais à l'école primaire ou secondaire. Maintenant je lis en adulte et parfois je comprends de nouvelles choses. Je lis simplement ces livres autrement. Ce que j'apprécie et ce que je peux utiliser.[198] » *(Tomiko, février 2011)*

Sa pratique artistique témoigne d'une mobilisation des savoirs liés à l'expérience migratoire. L'atelier apparaît en ce sens comme un lieu de création et d'hybridation, d'autant plus qu'il est un lieu d'échange avec les deux collègues artistes avec qui elle le partage. Elle est installée avec deux artistes, dont un illustrateur formé à la *Kunsthochschule Weissensee* et professionnel depuis plusieurs années, dont elle bénéficie des connaissances techniques et en matière de réseaux spécialisés.

---

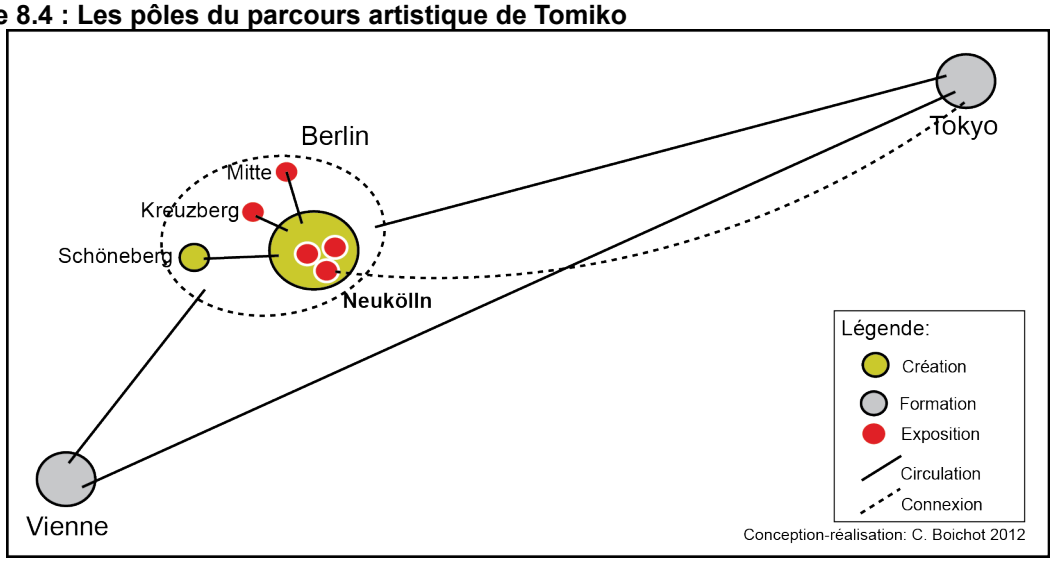
197 « Das ist eine gute Frage, wieso ich nach Österreich wollte. Es kam nich von bildenden Kunst sondern von der Musik, da ich auch Musikerin bin und ich war damals fasziniert vom Mozarts Leben und ich wollte unbedingt da reisen. Und als ich da war, dann habe ich mich interessiert fürs Theater, Oper, dann habe ich mich entschieden zu versuchen zu studieren. Und ich wollte immer auch eine andere Kultur kennenlernen und meine eigene kultur auf einer anderen Seite auch kennelernen »

198 « Meistens über seine eigene Kultur macht man sich kein einzelnes Gedanken. Ich komme aus Japan, und damals habe ich gar nicht gedacht, was ist japanisch, und wie man als Japaner denkt usw. Von aussen ist es mehr reflektiert, kann ich nachdenken, wie ich als Japanerin lebe, und das versuche ich auch zu integrieren in der Arbeit, und das ist auch eine Aufgabe. Und Jahr zu Jahr entdecke ich immer mehr, wo ich japanische Elemente, und auch unbewusste, doch habe, und wie ich das bewusst gestalten kann. Früher bin ich immer unbewusst damit umgegangen, und das wird jetzt bewusster. Seitdem auch, dass mein Sohn hier in Berlin einmal in der Woche japanisch, an der japanischen Schule lernt, habe ich nochmal Literatur entdeckt, was ich in der Grundschule hatte oder Oberschule. Jetzt lese ich als Erwachsene und manchmal begreife ich neue Sache, lese ich diese Bücher einfach anders. Was ich jetzt geniesse, und benutzen kann. »

Son installation à Neukölln lui permet de s'inscrire également dans des réseaux de diffusion : elle participe aux festivals *48Stunden Neukölln* et *Nacht und Nebel* durant lesquels l'atelier des trois artistes est ouvert et, par le biais du réseau NeuköllnImport, a participé à une exposition au *Tacheles* et une autre, « BerlinImport », à Kreuzberg. L'atelier a ainsi permis à Tomiko de concrétiser un projet artistique professionnel et elle y trouve des ressources nécessaires à une intégration dans des réseaux artistiques localisés sans pâtir d'une concurrence marchande forte qu'elle craint. Les liens de solidarité qui se créent entre les artistes, nombreux à Neukölln, et les initiatives permettant une diffusion non-marchande sont pour elle des conditions d'accès à la professionnalisation importantes. Circulation et connexions artistiques sont dans son cas à la fois fortement infléchies par son parcours migratoire et ses liens avec le Japon et par un ancrage local fort qui lui offre la possibilité de s'insérer dans des réseaux artistiques et de concrétiser son projet professionnel.

L'exemple de Tomiko nous a permis de mettre en évidence un parcours marqué par l'expérience migratoire, qui concerne de nombreux artistes, et de montrer une dimension importante de l'expérience d'un type de mobilité particulier dans la construction des représentations. Si les illustrations de Tomiko ne traduisent pas directement des représentations de ses espaces de vie, elles mobilisent la culture japonaise dans une relation distanciée, pour en proposer une représentation singulière, qui contribue à nourrir les images d'une culture collective localisée. Il ne s'agit pas de proposer une exégèse des œuvres, de toute façon rendue impossible par l'anonymat de l'artiste, mais de montrer par l'exemple comment création, circulations et ancrages interagissent et peuvent donner lieu à des représentations nouvelles qui viennent aussi nourrir l'imaginaire géographique attaché aux lieux.

Figure 8.4 : Les pôles du parcours artistique de Tomiko



1.5 Des espaces artistiques individuels en construction

Chaque parcours artistique traduit la dimension spatiale de la construction de soi comme artiste. Cette dimension varie d'un individu à l'autre et, pour un même individu, varie dans le temps. Que retenir de ces quatre parcours ? Quels enseignements peut-on en tirer en tant que géographe, pour comprendre l'organisation des espaces de l'art contemporain ?

Ils nous montrent d'abord que les circulations sont présentes et constitutives des parcours artistiques, même lorsque ceux-ci ne se définissent pas en premier lieu à travers elles. Les circulations sont en effet les articulations entre les différents pôles des trajectoires individuelles et contribuent en cela à la qualification des espaces artistiques autant que la fonction attribuée aux lieux de l'art. Les quatre parcours que nous avons présentés de manière détaillée permettent de saisir la diversité des ressorts de ces circulations. Celle-ci peut se comprendre au regard des ressorts complexes des pratiques de mobilité individuelle – les travaux récents en montrent les composantes sociales, culturelles, historiques et on ne saurait simplifier ces facteurs (Courgeau, 1988; Cresswell, 2006; Dureau et al., 2000; Kaufmann, 2002; Urry, 2000). Ces circulations sont aussi déterminées, dans le champ particulier de l'art, par les opportunités qu'elles peuvent représenter dans l'affirmation professionnelle. Les circulations des individus, qui varient en fonction de l'histoire, du parcours de chacun, de sa motilité[199] (Kaufmann, 2001), peuvent être utilisées dans le cadre des parcours artistiques. Nous avons relevé, dans le parcours de ces quatre artistes en particulier, et dans les parcours des artistes rencontrés au cours de l'enquête en général, des circulations qui peuvent répondre à différents objectifs de formation, de diffusion ou de création. Toutes les circulations ne sont pas segmentées pour répondre à un objectif précis, mais appliquer ce prisme de lecture permet de saisir non plus seulement des spécialisations localisées mais aussi des canaux de circulations qui peuvent être également structurés par ces différentes composantes de l'activité artistique.

Certaines circulations sont par exemple principalement dédiées à l'**apprentissage** d'un savoir artistique nouveau. Il peut s'agir d'avoir accès à un savoir artistique académique, en d'autres termes, de se déplacer pour suivre la formation d'une école d'art. Les circulations des artistes peuvent alors mettre en évidence des polarisations autour de « hauts-lieux » de la formation artistique comme l'école de *Weissensee* à Berlin ou les Beaux-Arts de Paris. Les circulations d'apprentissage ne se limitent pas à la seule formation académique initiale, mais concernent aussi des stratégies d'acquisition de savoirs et de techniques spécialisés auprès de professionnels, comme dans le cas des stages qu'ont effectués Herbert ou Chloé, ou bien en fréquentant des lieux spécialisés dans un apprentissage technique comme dans le cas de Thomas qui approfondit sa technique de l'estampe à Villeurbanne ou d'une autre artiste rencontrée à Montreuil, qui a suivi une formation de souffleur de verre à Meisenthal. Les circulations peuvent aussi être utilisées par les artistes comme un moyen d'apprentissage d'un savoir esthétique nouveau, à travers l'expérience de techniques, de goûts inédits que permet la confrontation à l'altérité (Staszak, 2004). Le cas de Tomiko illustre l'hybridation et/ou la réflexivité auxquelles peut donner lieu l'expérience d'un autre contexte. L'étude comparative européenne concernant la mobilité artistique « Artist's Moving and Learning. A comparative study on artistic mobility » (Amilhat-Szary et al., 2010) montre par ailleurs que la mobilité des artistes, en dehors d'une stratégie dédiée, peut-être vecteur d'apprentissage de savoirs sociaux, culturels, économiques et esthétiques appréhendés dans la rencontre de contextes artistiques différents de celui dans lequel les artistes ont été socialisés.

Les circulations peuvent aussi être utilisées comme des moyens de **diffusion** artistique. Le déplacement peut en effet donner accès à des lieux et des espaces offrant des possibilités de

199 C'est à dire le « capital mobilité » de l'individu en tant qu'il dispose des connaissances et des aptitudes nécessaires pour appréhender des déplacements.

diffusion, soit que les artistes aient été sélectionnés dans le cadre d'appels à projets qui leurs offrent l'opportunité d'aller exposer leur travail dans des lieux qui leurs étaient jusqu'alors inconnus, comme dans le cas d'Herbert qui a exposé au festival Eurolandart[200] à Romilly-sur-Aigre, soit que leurs propres réseaux de diffusion – réseaux virtuels compris – leur fournissent ce type d'occasion. C'est le cas par exemple de Thomas qui expose à Lyon par le biais d'une galeriste ayant apprécié le travail qu'elle a vu à Paris et qui l'a ensuite contacté. Comme dans le cas des circulations liées à l'apprentissage, les circulations des artistes, même lorsqu'elles n'ont pas pour objectif d'aller montrer son travail ailleurs peuvent engendrer des opportunités de diffusion ensuite, par le biais des relations nouées sur place.

Les circulations peuvent enfin être un moyen de **création** pour les artistes. Qu'il s'agisse d'aller collecter le matériau nécessaire à leur pratique artistique – l'exemple des photographes allant, comme Chloé, glaner des photographies exotiques est une image d'Épinal – ou de se rendre dans un lieu où ils bénéficient de conditions de création particulières, comme lors de résidences d'artiste, qui proposent, entre autres, un lieu offrant des conditions de travail propices à la création (Chaudoir, 2005).

Ces types de circulation ne sont en règle générale pas segmentés ainsi par les acteurs et il est fréquent qu'un déplacement corresponde à la fois à une mobilité de diffusion et de création. Les résidences d'artistes sont ainsi nombreuses à offrir un lieu et un temps de création à l'artiste, mais aussi une possibilité, durant la période de résidence, de montrer son travail. Une circulation d'apprentissage est aussi en même temps souvent une circulation de création. Cette précision invite simplement à manier la distinction opérée ici sans caricaturer ou simplifier des mouvements toujours complexes où se mêlent stratégies et vécu individuels, structures collectives des organisations, des représentations ; et qui, s'ils participent d'un projet à l'origine du déplacement, ont aussi des effets sur les pratiques des individus et sur l'organisation des espaces. Avant de revenir sur la question de l'organisation des espaces à laquelle contribuent ces circulations, on peut s'interroger sur la manière dont s'articulent les différents lieux et espaces ainsi pratiqués.

Les schémas réalisés pour illustrer l'organisation des espaces artistiques individuels utilisent une représentation classique d'articulation de pôles et de liens qui dessinent des réseaux. Le rapport à l'espace des artistes n'est cependant ni systématiquement, ni uniquement topologique et réticulaire (Di Méo, 2003; Tarrius, 1993). Les discours des artistes montrent en effet que ces points d'ancrages et de ces connexions sont investis de significations par les acteurs : significations symboliques, historiques, sociales, affectives etc. dont la combinaison dépend de chaque vécu. Nœuds et liens sont ainsi associés par les individus dans des rapports aux espaces qui ne gomment pas les dimensions collectives, spatiales, historiques économiques etc. de ces derniers, mais qui les traduisent dans des arrangements personnels.

Les nœuds de ces parcours, où s'ancrent les artistes mettent tout d'abord en évidence des spécialisations ou des associations entre différents éléments de la pratique artistique : certains lieux sont ainsi de manière privilégiée dédiés à une activité. Dans le cas de Chloé, Inari et Ivalo sont ainsi

200 Le festival Eurolandart est un festival européen organisé par l'Allemagne, les Pays-Bas et la France, qui se déroule chaque année dans l'un des trois pays. En France il a lieu en Beauce dans différentes communes. Voir pour une description détaillée: http://www.eurolandart.com/

dédiés à la création artistique. Mayence est relié avant tout à l'exposition dans le parcours d'Herbert. Dans d'autres cas, on retrouve une mixité de motifs, comme dans le cas de Thomas où l'*URDLA* à Villeurbanne est à la fois un lieu de formation, de création et d'exposition pour l'artiste. Enfin, un dernier cas de figure montre une association des fonctions qui ne se fait pas forcément dans un même lieu. Hayward, en Californie, représente ainsi pour Herbert un pôle de son parcours artistique qui se définit autant par les activités de formation que de création et d'exposition. On a vu dans le chapitre précédent que ces modalités d'association des composantes de l'activité artistique peuvent varier selon les individus et les temporalités et qu'elles peuvent montrer des dominantes plus ou moins marquées. Autour de l'atelier se définit ainsi un espace plus ou moins spécialisé dans la création, selon que l'artiste l'utilise aussi comme un espace d'exposition, ou expose à proximité. Dans le cas de Thomas, création et exposition se succèdent parfois dans le même lieu de l'atelier, mais il n'expose pas ailleurs à Montreuil. Herbert au contraire n'expose pas dans un atelier à Neukölln, mais dans d'autres lieux comme une croissanterie de la Pannierstrasse ou au *Schillerpalais.* L'association ou au contraire la dissociation des différentes composantes de l'activité artistique contribuent ainsi à définir le type d'ancrage des artistes à ces lieux ou ces ensembles de lieux.

Dans le prolongement du questionnement que l'on a présenté dans le chapitre précédent, l'organisation des espaces artistiques des individus entre différents pôles pose la question du lien aux espaces qui se tisse dans la fréquentation de plusieurs lieux, et plus précisément, interroge sur la nature territoriale de ce lien. Sans aller trop loin dans ce questionnement, qui nécessiterait de détailler plus encore chacun des parcours individuels – ce qu'a réalisé J.F. Staszak pour montrer les identités géographiques multiples de Gauguin – poser la question de la dimension territoriale des ancrages individuels permet de rappeler que tous les ancrages spatiaux ne sont pas territoriaux, et qu'ils n'en sont pas moins déterminants pour comprendre les pratiques spatiales des individus.

Un premier type d'ancrage que l'on observe, le plus abordé dans les travaux portant sur les identités géographiques est un ancrage de type territorial, qui prend en compte et participe à une identification collective du territoire (Gumuchian et al. 2003; Louargant, 2003; Staszak, 2004 et chapitres 6 et 7).Ce type d'ancrage territorial se lit par exemple dans le rapport de Chloé à la Finlande. Son ancrage finlandais est en effet lié à un rapport particulier à ce qu'elle identifie comme une entité délimitée, et pour laquelle elle manifeste un attachement lié à la nature même du territoire, son « pays d'adoption ». L'attachement qu'elle témoigne pour Paris est également de nature territoriale, construit par une histoire familiale – elle a grandit à Paris – et par l'ancrage fort de ses liens professionnels. Dans son discours, Paris et la Finlande sont deux entités territoriales délimitées, appropriées, qui sont les fondements de son identité géographique et le lien que tissent entre les deux les circulations qu'elle effectue ne témoigne pas d'une association en une même entité, mais plutôt d'une relation entre deux objets séparés. On observe ce même type d'attachement et de relation de nature territoriale à certains espaces dans le cas d'Herbert et de son rapport à la Californie et à Neukölln. La Californie, plus que les États-Unis dans leur ensemble, est identifiée comme un ensemble territorial auquel l'artiste témoigne un attachement fort. Neukölln est plus encore considéré par l'artiste comme un territoire à part entière auquel il se sent très lié par son histoire personnelle et auquel il attribue une dimension collective singulière. Là aussi, les connexions relient et différencient plus qu'elles

n'associent en une même entité deux territoires d'un même espace vécu. L'ancrage de type territorial ne présuppose ainsi pas un attachement unique et un même individu peut témoigner non seulement d'« identités géographiques multiples » (Staszak, 2004 : 203) mais aussi d'ancrages territoriaux multiples et articulés.

Un second type d'ancrage apparaît comme non déterminé par un rapport territorialisant aux espaces pratiqués. C'est le cas par exemple du rapport qu'entretien Thomas à la plupart des lieux et espaces qu'il pratique dans le cadre de son art en dehors de Montreuil. Son discours témoigne d'une intégration forte des différents pôles dans la perception d'un ensemble et invite à interpréter son rapport aux espaces comme résultant d'une construction avant tout réticulaire. Certes, il témoigne d'un ancrage fort pour Montreuil, où il a grandi et où il réside aujourd'hui, mais ce sont surtout les connexions à des réseaux artistiques rhône-alpins, berlinois, parisiens et virtuels qui définissent son espace artistique :

> « Je travaille beaucoup via facebook. J'ai beaucoup fait mon réseau via facebook. c'est assez rigolo. Donc je les ai rencontrés [les gens de la revue Rhône-alpine Hippocampe] via facebook. C'est une revue qui lie arts visuels, philosophie et littérature. [...] Ils m'avaient demandé justement de proposer quelque chose avec ces dessins de Berlin. Et là j'y retourne parce qu'il y a quelqu'un qui a eu ces dessins qui est dans un lieu où ils font des estampes et des gravures et donc je prenais mes billets tout à l'heure et je vais y retourner là, à Villeurbanne pour travailler. Et le réseau voilà c'est plus comme ça. C'est vrai que j'ai fonctionné pas mal par internet à envoyer mon travail, envoyer à des galeries, pas trop, pour pas lasser, mais ça permet quand même de rencontrer des gens d'exposer, d'être dans la revue. » *(Thomas, novembre 2010)*

L'importance qu'accorde Thomas aux réseaux virtuels ne se traduit pour autant pas par une dématérialisation des échanges ni par une disparition des ancrages spatiaux. Elle témoigne plutôt d'une mise en réseau des lieux plus intense, qui résulte de l'intensité et de la vitesse des communications. S'il apparaît indispensable de tenir compte des possibilités d'échanges et de connexions démultipliées par l'essor des technologies de l'information et de la communication, on est loin de la « fin des ateliers » prédite par certains auteurs (Gilabert, 2004).

Chaque lieu, chaque espace pratiqué donne lieu à des ancrages dont les ressorts sont très variables d'un individu à l'autre et dépasse la seule question de l'ancrage territorial. J'utilise pour ma part ici cette multiplicité d'ancrages comme un élément de démonstration visant à souligner le rôle de l'articulation entre circulations et ancrages dans la définition d'espaces artistiques. L'objectif d'une lecture des espaces pratiqués par les artistes en termes d'ancrages et de circulations est de contribuer à une compréhension dynamique des espaces artistiques et culturels (Belting, 2009; Charle, 2009). Les sections qui suivent montrent comment les pratiques des individus, entre ancrages et circulations, contribuent à structurer des espaces artistiques, réseaux et centralités urbaines.

2 Réseaux et centralités artistiques au prisme des pratiques individuelles

Les pratiques des individus participent de l'élaboration de circuits de circulations artistiques qui évoluent dans le temps de l'histoire de l'art et des villes ; ils résultent et participent de la mise en réseau des villes, comme on l'a montré dans la partie précédente (partie 2). L'intérêt de lire ces interconnexions à l'échelle individuelle est de mieux comprendre les facteurs des polarisations et des échanges qui définissent des réseaux et des centralités artistiques. Les pratiques des artistes peuvent tout d'abord être lues comme facteurs et témoins de l'extension de réseaux artistiques qu'elles contribuent à reconfigurer au gré des liens tissés. L'articulation entre ancrages et circulations qu'elles nous donnent à voir montrent ensuite des centralités artistiques qui se définissent aussi à travers les circulations des artistes.

2.1 Destination Paris/Berlin

Les parcours des artistes nous permettent d'aborder les deux villes de résidence, Paris et Berlin, comme deux nœuds dans un ensemble de lieux pratiqués. Questionner leur position relative dans les systèmes de lieux artistiques montre tout d'abord Paris et Berlin comme des points d'entrée dans des réseaux artistiques singuliers. Paris et Berlin constituent en effet une étape dans un parcours artistique qui a pour de nombreux artistes nécessité une mobilité résidentielle : moins de la moitié est originaire d'Île-de-France ou du Land de Berlin. Les artistes berlinois sont même très minoritaires parmi ceux que j'ai interrogés à Neukölln : moins de 20%, alors que les artistes franciliens représentent près de 40% des artistes interrogés à Montreuil. Et lorsqu'ils sont originaires de la ville où ils résident, cela ne signifie en aucun cas une fixité, mais traduit plutôt la continuité d'une attraction. Pourquoi les artistes viennent-ils ou reviennent-ils à Paris ou à Berlin?

Si des raisons personnelles entrent en ligne de compte dans le choix de venir s'installer à Paris ou à Berlin, l'attractivité artistique joue aussi dans le choix de venir y résider. Celle-ci ne relève pas des mêmes critères dans l'une ou l'autre ville et les discours des artistes traduisent des éléments de positionnement des deux métropoles comme métropoles artistiques.

2.1.1 Entre domination artistique et cloisonnement : une image paradoxale qui participe à l'attractivité parisienne

L'attractivité de Paris pour les artistes français et internationaux est perceptible à travers les discours des artistes rencontrés à Montreuil. Pour tous la concentration et le dynamisme artistique parisiens n'ont pas d'égal en France, au point que cette domination infléchisse le choix de venir s'installer à Paris. La centralisation parisienne en matière artistique et l'image de Paris comme métropole culturelle apparaissent comme deux éléments importants de l'explication de l'attractivité parisienne.

La concentration des formations et des emplois artistiques joue tout d'abord favorablement dans la décision de plusieurs artistes enquêtés dans la décision de venir s'installer à Paris. Le paysage de la formation artistique est plus diversifié et spécialisé à Paris que dans les autres villes françaises et la

renommée de la ville en la matière attire de nombreux étudiants-artistes. La domination parisienne en matière de formation artistique ne se dément pas, même si elle a tendance a être relativisée par l'offre de plus en plus diversifiée et spécialisée dans le reste de l'Île-de-France et dans les autres régions françaises (Sotto, 2012), comme c'est le cas dans d'autres filières universitaires (Baron et Berroir, 2007). Les parcours de Chloé et de Thomas illustrent par exemple des mobilités de formation vers des écoles d'art hors de Paris. La formation artistique reste tout de même un facteur de mobilité vers Paris pour plusieurs artistes rencontrés. Deux profils particuliers d'artistes ayant migré vers Paris dans le cadre de leurs études se détachent et montrent deux aspects de la position relative de Paris dans le paysage français de la formation artistique : un premier concerne des artistes qui ont suivi une formation universitaire avant le milieu des années 1990 et dont le discours traduit une concentration alors encore plus forte de la formation artistique et le second, qui concerne des artistes ayant migré vers Paris pour suivre une formation universitaire de niveau élevé (master ou doctorat) qui reflète une autre composante de mobilités étudiantes vers Paris (Baron et Berroir, 2007).

Dans le premier cas, la concentration parisienne forte des formations universitaires est d'autant plus accentuée dans le domaine de la formation artistique que les artistes ont suivi une formation artistique avant les politiques de décentralisation (Lucchini, 2002). Claire est ainsi venue s'installer à Paris dans le cadre de ses études :

> « J'ai fait une école d'art à Paris. Je viens de province, du centre de la France, et à l'époque – je ne suis pas très vielle, mais quand même, je suis née en 1958 – les grandes écoles c'était Paris. Après, ça tombait sous le sens que c'était à Paris qu'il fallait rester pour un métier artistique. Surtout que j'ai fait du dessin animé, au début, pour la télé. Donc, ça, c'était Paris. En France c'est comme ça pour l'art, les médias, c'est très très centralisé sur Paris. » *(Claire, janvier 2010)*

Elle est restée par la suite du fait de la concentration parisienne des emplois du secteur culturel et en particulier des médias (Scott, 2000). L'exemple d'Alice montre une trajectoire similaire vers Paris, à une nuance près : la spécialisation universitaire parisienne dans le domaine artistique a été pour elle un moyen de réaliser le souhait de venir à Paris :

> « Je viens de province, et pour moi, c'était Paris. Je ne voulais pas aller ailleurs. J'ai fait les arts appliqués puis les arts déco. Les arts appliqués d'abord, parce qu'il n'y a pas d'arts appliqués à Nice, je viens de Cannes, et qu'il fallait que je trouve une formation qui me permette d'aller à Paris. Ensuite j'ai fait les arts déco., en scénographie. » *(Alice, novembre 2010)*

Alice est elle aussi restée à Paris à la suite de sa formation, qui lui permet d'exercer un métier de scénographe dans le secteur du cinéma en même temps que sa profession de plasticienne.

Un autre profil se dégage, qui reflète la position particulière de Paris dans le paysage universitaire français : il s'agit des artistes qui, comme Antoine, ont migré à Paris pour y suivre une formation supérieure, dans son cas, un doctorat d'art et d'esthétique à l'Université Paris 1. Les formations de troisième cycle ainsi que certaines formations spécialisées comme l'*École Nationale Supérieure du son, de la photographie et du cinéma Louis Lumière* contribuent à l'attractivité parisienne en matière de formation. La spécialisation dont participe une infrastructure de formation se lit aussi dans la concentration des emplois des secteurs artistiques et culturels et les artistes qui sont arrivés étudiants à Paris sont ainsi nombreux à y rester après leurs études.

La concentration des emplois constitue par ailleurs un facteur d'attractivité à part entière et de nombreux artistes qui n'ont pas suivi une formation parisienne viennent s'installer à Paris pour bénéficier des opportunités qui résultent de cette concentration forte. Ce volet de l'attractivité artistique parisienne est bien connu (Menger, 2009; Moulin, 2009; Scott, 2000) et les discours des artistes enquêtés illustrent la polarisation durable de Paris dans ce domaine. Les parcours de Chloé et de Thomas les ont ainsi conduit à se réinstaller à Paris après leurs études (respectivement à Strasbourg et Grenoble) en raison de l'ancrage familial qu'ils y ont, mais aussi et surtout du fait d'une perception d'opportunités professionnelles plus importantes à Paris. Benoît a lui aussi suivi un cursus à Strasbourg, à l'école des Beaux-Arts et revient s'installer à Paris pour pouvoir coupler une activité d'artiste et de designer graphique.

L'image de Paris comme ville culturelle joue ensuite pour certains artistes un rôle attractif, du fait de l'accès aux aménités culturelles qu'elle sous-entend mais aussi comme moyen de conforter, par assimilation, l'image de soi comme artiste. L'image de « Paris-Ville Lumière » est sensible dans le discours des artistes, surtout celui d'artistes d'origine étrangère. Ainsi, pour Valeria, qui a fait ses études au Chili, avant de venir en Europe parce que la formation qu'on lui a dispensée était centrée sur l'histoire de l'art européenne, Paris représentait, avec Madrid, une des deux capitales européennes historiques de l'art. Elle a vécu dans les deux villes avant de choisir, avec son mari, de s'installer à Paris. Elle explique que parmi les différentes raisons de ce choix d'installation, l'attrait pour la culture française, plus éloignée de leur culture d'origine que la culture espagnole, a joué un rôle important. Le dynamisme culturel parisien continue à l'heure actuelle à exercer un attrait sur elle et à la conforter dans ce choix d'ancrage personnel et artistique :

> « Je n'arrive pas à voir tout ce qui m'intéresse à Paris, mais des fois je fais des coupures et pendant plusieurs jours, je vais visiter des expositions, des galeries des musées. Contemporains, mais pas seulement, parce que la culture historique et tout ce mélange, c'est une chose que j'apprécie beaucoup. Ça fait vingt ans que j'habite ici, et je prends toujours autant de plaisir. C'est une façon de nourrir son propre travail artistique aussi le fait d'être dans une ville où l'art a une place et où on peut constamment avoir accès à des artistes qu'on suit, qu'on admire ou qu'on découvre. » *(Valeria, novembre 2010)*

Le discours de Vanessa, péruvienne d'origine, qui est arrivée à Paris en 1986 après avoir suivi une formation artistique à Lima, traduit également un attrait lié à l'image de la ville :

> « Paris m'intéresse depuis des années. Je trouve la ville, le rapport à la ville... Je ne sais pas comment l'expliquer mais il y a quelque chose comme un noyau dans cette ville qui n'appartient qu'à elle et qui pousse à la recherche. Je ne suis pas sûre que ce soit d'abord lié à l'art. On rêve d'aller à Paris, moi je rêvais d'aller à Paris pour...je ne sais pas, l'image que j'en avais, les Champs Élysées, Saint-Germain. Et puis une fois qu'on arrive, oui, c'est comme New-York, en art, on trouve vite des points de repères. Je ne sais pas. Comme la FIAC, ou des galeries. » *(Vanessa, novembre 2010)*

Dans son cas, l'attrait pour Paris est lié au départ à une perception idéalisée de la ville, avant qu'elle identifie des points de repère qui lui permettent de s'y ancrer artistiquement. La ville lui semble de ce point de vue difficile d'accès. Bien plus difficile d'accès, en comparaison, que New-York, où elle se rend fréquemment et où elle est représentée par une galerie. Le mélange entre fermeture des milieux artistiques parisiens et aura culturelle de la ville explique aujourd'hui pour Vanessa la fascination que continue à exercer la ville sur les artistes. On retrouve cette image paradoxale de Paris dans le discours de Marta.

Une forte attirance liée aux représentations de Paris a également joué dans le choix de Marta de venir s'installer à Paris, après un parcours migratoire tourmenté. Marta est d'origine arménienne et a vécu jusqu'à 30 ans à Bucarest. Elle a pu quitter la Roumanie malgré des conditions de sortie du pays très difficiles sous le régime de Ceaucescu, pour les jeunes et plus encore pour les artistes, grâce à la bourse d'une fondation artistique portugaise. Après avoir travaillé 6 ans au Portugal et y avoir connu un succès important, elle choisit de venir s'installer à Paris. L'originalité de son récit et le ton de conteuse qu'elle a emprunté mérite une transcription un peu longue de cette étape de Lisbonne à Paris :

> « À un certain moment je me suis dit : « ben c'est trop petit, c'est trop provincial. Qu'est ce que c'est que ce pays où j'ai réussi à m'imposer comme ça, sans aucun problème?. » Ça s'est fait du jour au lendemain. Je travaillais avec de très bonnes galeries, j'avais exposé à la fondation, j'étais, je suis dans leur collection. Ah non, c'est trop facile, il faut aller là où ça vaut la peine. Et donc aller où ? aller où : entre les États-Unis et la France. Et donc j'ai choisi la France car mes parents étaient à Bucarest et il n'y avait que 3000 km entre Bucarest et Paris. Les États-Unis ça aurait été vraiment trop loin. Et donc je suis arrivée ici à Paris où je ne connaissais absolument personne. J'ai pris l'Eurolines. Je connaissais une seule parisienne que javais rencontrée au Portugal et j'ai demandé l'asile politique. Le lendemain de mon arrivée, je suis allée au commissariat de police et donc j'ai eu l'asile po. Et voilà comment je me suis installée ici. J'avais totalement torpillé tout ce que j'avais à Lisbonne : les galeries, le rêve de tout artiste, une clientèle qui squattait mon paillasson: « est ce que vous n'auriez pas produit encore, s'il vous plaît, encore une petite toile avant de partir. » et j'arrive ici, (rires) Paris à nous deux, hop (rires). C'était un peu la chanson New York New York : si je réussis, je réussis n'importe où, toutes proportions gardées. J'arrive ici : et ben voilà, j'ai eu ce que je cherchais. La difficulté, mais alors jusque là [signe de la main pour montrer « par-dessus la tête »]. La non reconnaissance jusqu'aujourd'hui. Bon, elle s'est un peu tamponnée, elle s'est un peu adoucie la galère, mais elle est toujours là. J'appartiens à cette catégories d'artistes qu'on appelle les illégitimes. Vous connaissez? Et donc j'ai eu la difficulté que je souhaitais. Je ne le regrette pas. Ça a été très bénéfique sur le coté travail. Parce que là-bas, je m'encroûtais vraiment. C'est ce qui m'a fait fuir d'ailleurs. Je me voyais déjà bien installée, l'artiste qui a déjà...c'était trop tôt certainement. Ce succès [...] ça te noie. Ça te ratiboise, le fait de plaire, ça ne me plaisait pas. Je n'étais pas prête à savourer cette petite célébrité. » *(Marta, novembre 2010)*

L'image de Paris comme une ville d'exigence artistique où l'accès à la reconnaissance est un défi a joué dans le choix de Marta de venir s'y installer. On retrouve aussi à travers ce récit plusieurs des éléments qui marquent le parcours d'un artiste : l'exigence de la création, la recherche de la diffusion et du succès et leurs aléas. L'incertitude du parcours professionnel d'un artiste s'inscrit dans le cas de Marta dans un parcours géographique, et l'illégitimité dont elle parle trouve d'autant plus d'écho qu'elle a pour cadre l'un des centres mondiaux de l'art les plus reconnus (Heinich, 1998; Menger, 2009).

Ces différentes mobilités traduisent l'attractivité forte de Paris sur les artistes, malgré les contraintes souvent toutes aussi fortes qui s'exercent ensuite sur leurs choix résidentiels, personnels, professionnels (chapitre 7). Venir à Paris reste un élément important dans l'affirmation d'un statut artistique professionnel.

2.1.2 Venir à Berlin : un terrain de jeu pour les artistes

L'attractivité de Berlin est également très forte sur les artistes, en témoigne le fait qu'à Neukölln, les quatre cinquièmes des artistes enquêtés ne sont pas berlinois. Ce chiffre traduit des ressorts de l'attractivité de Berlin qui diffèrent de ceux de l'attractivité parisienne, l'immigration jouant un rôle plus important dans le cas de Berlin. L'attractivité internationale de la ville pour les aménités de création qu'elle offre y est plus forte qu'à Paris, certainement aussi plus médiatisée. Ainsi, selon les auteures du guide des galeries « Berlin Contemporary », en 2007, plus de la moitié des artistes exposés à la Biennale de Venise vivaient à Berlin, et parmi eux, seulement une minorité était de nationalité allemande (Hohmann et Ehlers, 2007). Au-delà des clichés d'une ville de création aux conditions de travail extrêmement attractives, autant du fait du coût que de l'animation et de l'effervescence artistique qui y règne, les discours des artistes mettent en avant une attractivité contrastée de la ville et une diversité de parcours qui mènent à s'installer à Berlin.

La mobilité de formation joue tout d'abord un rôle dans l'attractivité de la ville, mais moins accentué que dans le cas parisien. Sylvain, qui est français, est par exemple venu spécialement s'installer à Berlin après sa formation aux Beaux-Arts de Paris pour suivre une formation spécialisée en typographie et en techniques d'impression à l'école d'art de *Weissensee*. Il résidait lors de sa formation à Prenzlauer Berg, plus proche de l'école. Il est installé à Neukölln depuis seulement deux ans, parce qu'il y a trouvé un atelier et pour y rejoindre sa compagne. Balz et Signe, l'un suisse, l'autre danoise, se sont installés à Berlin parce que la ville correspond à un compromis qui convient à leur deux projets professionnels. Aux côtés d'autres facteurs de choix, la formation a joué pour Balz un rôle dans ce choix, comme il l'explique :

> « Maintenant on est installés à Berlin mais c'était avec une petite idée en tête, l'idée qu'il régnait une plus grande tolérance entre les arts plastiques et la musique à l'UdK [Universität der Künste]. J'imaginais ça. Et qu'il y ait dans cette ville un plus grand terrain de jeu entre ces disciplines artistiques. Qu'elle ne soit pas seulement fixée sur l'art au sens des images, mais aussi que cela se déborde. C'était en fait un peu l'intention.[201] » *(Balz, décembre 2009)*

Le fait que la formation soit moins régulièrement citée comme un facteur de mobilité vers Berlin, tient en partie du parcours des artistes enquêtés, mais aussi du paysage de la formation artistique en Allemagne: chaque Land dispose en effet de ses propres structures de formation, et si Berlin dispose d'écoles réputées, leur domination n'égale pas celle de Paris sur le paysage de la formation artistique française.

Un second facteur d'attractivité de la ville sur lequel insistent les artistes enquêtés réside dans les conditions de création qu'offre la ville. Les discours témoignent ainsi de la forte attractivité que Berlin peut exercer en tant que contexte de création singulier. Patrick s'y est installé suite à un voyage avec l'un de ses meilleurs amis photographe. Il était jusqu'alors installé à Liège, où il a également fait ses études :

> « En 1996 un ami m'invite à l'accompagner à Berlin. Et il me vante la ville, les possibilités

201 « Das ist jetzt in Berlin, dass wir angesiedelt sind aber haben wir darüber eine kleine Absicht also die Vorstellung, dass hier in Berlin im Studiengang an der UdK eine etwas grössere Toleranz zwischen der Bildenden Kunst und der Musik herrscht. Das war so meine Fantasie dahinter , dass da irgendwie in dieser Stadt ein grösseres Spielfeld zwischen diesen künstlerischen Disziplinen gibt, dass es nicht nur auf der Kunst im Sinne von den Bildern fixiert wird, sondern dass es sich ausschweift. Das war eigentlich so die Intention irgendwie. »

> d'exposition, les possibilités de rencontrer des gens, de vivre autre chose. Et il m'a convaincu de venir, de l'accompagner. Je suis tout de suite tombé sous le charme de la ville. Ça a été pour moi aussi un bon terrain pour la photo. Une ville inconnue, des nouvelles possibilités, une mentalité autre que la France ou la Belgique dans beaucoup de domaines et je pense que ça a été une sorte de catalyseur, de déclencheur pour approfondir mon travail de photo, pour faire plus de recherche. » *(Patrick, février 2011)*

Hervé est également venu s'installer à Berlin en 1991, après y être venu plusieurs fois avant la chute du Mur. Il explique son choix comme résultant de la volonté « d'avoir une autre expérience » et comme résultant « d'une grande fatigue par rapport à Paris », d'où il est originaire et où il a fait des études artistiques. La mobilité résidentielle lui a permis, comme à Patrick, de renouveler sa pratique et de marquer une nouvelle étape dans son parcours d'artiste. Le contexte particulier de Berlin durant la période qui a précédé et suivi la chute du Mur, période d'ébullition singulière qui accompagne les transformations de la ville, a attiré de nombreux visiteurs à ce moment-là, curieux de voir une ville en pleine transformation et de s'immerger dans une atmosphère de grand chambardement propice à l'inventivité sociale, artistique etc. (Grésillon, 2002). Certains comme Patrick ou Hervé, sont restés. Caroline, qui a grandi a Berlin Ouest, est quant à elle partie étudier à Brême juste au moment de la chute du Mur et est revenue deux ans plus tard :

> « Et j'ai continué à faire de l'art libre ici, énormément d'art abstrait, énormément d'expositions, mais presque toutes à Berlin. Par le biais de différents réseaux aussi, j'ai beaucoup exposé à Mitte, parce que Mitte, après le tournant de 1989 était très branché. On a exposé dans je ne sais quels clubs, aussi dans des bâtiments vides, dans des magasins. Tout ce qui était vide. On était toute une troupe de gens qui se sont toujours arrangés, organisés de manière indépendante pour réaliser des expositions[202]. » *(Caroline, février 2011)*

L'image de la ville contribue aussi, à Berlin, à l'attractivité de la ville. C'est cependant plutôt la réputation de ville de création et d'expérimentation qui joue que l'héritage artistique et culturel, comme on peut le voir dans les propos de Balz ou ceux de Patrick que l'on a cités, souvent en parallèle de l'argument économique comme en témoigne Lucio, venu s'installer en 2009 à Neukölln :

> « Je suis arrivé ici il y a un an, seulement pour changer. Je voulais quitter l'Italie. Je viens de Florence et c'est vraiment très cher. Pour un appartement comme celui-ci [un trois pièces d'environ 80 mètres carrés] il faut payer mille euros ou plus. Donc je suis venu pour que ce soit plus détendu, pour avoir un endroit où travailler. Je ne connaissais pas du tout Berlin. J'avais une colocataire à Florence qui avait vécu à Berlin et m'a parlé de la ville et ça m'a rendu curieux. Mais je ne connaissais personne. La raison principale, c'était l'argent. Pour avoir un endroit où vivre facilement et pour changer de contexte aussi.[...] Et puis en Italie, tu n'as aucune chance en tant qu'artiste d'avoir des expositions, d'être en contact avec des galeristes, parce qu'ils ne s'intéressent pas aux jeunes. Alors qu'ici, si tu rencontres quelqu'un et que tu lui dis que tu es artiste, il s'intéresse, il veut voir ce que tu fais. Je ne ressentais pas ça du tout à Florence[203]. » *(Lucio, février 2010)*

L'image d'une ville de création apparaît comme attirante dans le discours des artistes que l'on a

202 « Ich habe dann freie Kunst weiter hier gemacht, ganz viele abstrakte Kunst, ganz viele Ausstellungen aber fast alle in Berlin. Auch über so verschiedene Netzwerke, habe ich dann ganz viele in Mitte ausgestellt, weil Mitte war natürlich nach der Wende ganz Hip . Dann haben wir in irgendwelchen Clubs ausgestellt, auch in so freistehende Gebäude, irgendwelchen Shops, alles, was so leer war.Wir waren so eine Reihe von Leuten, die sich immer organisiert haben, so frei organisiert um Ausstellungen zu schaffen. »

203 « I came here one year ago just to change. I wanted to leave italy. You know I am coming from Florenz, and it's really expensive. For an apartment like that, you pay one thousand euros or more so to relax, to have a place where I can work. I had no idea about Berlin. I had a roommate in Florenz who was French and had lived in Berlin and had told me about the city, so I was very curious, but I didn't know anybody. The mot important reason is money. To have a place to live easy and to change context too. [...] And in Italy you have no chance as an artist, to have exhibitions, to get in touch with galerists, becaus they are not interested in young people. and here, if you meet people and you say you are an artist, they are interested, they want to see what you do. I didn't feel this way in Florenz, not at all. »

rencontrés comme dans la médiatisation elle fait l'objet. Elle comporte pourtant un revers, celui d'une déconsidération de la création et d'une dilution de la qualité dans la masse :

> « Ce qu'est la qualité en art, c'est compliqué à définir, mais l'intensité, c'est déjà différent. Et il y a beaucoup de gens ici à Neukölln qui vivent comme des artistes mais qui ont une autre définition de cela. En fait, ce n'est pas faire de l'art ou exposer, c'est plutôt une attitude de vie. Il y en a beaucoup, et qui viennent du monde entier : c'est pas cher, ça ne dérange personne. Tu peux aller faire des courses avec tes habits d'atelier, personne ne regarde bizarrement. C'est naturel, c'est confortable[204]. » *(Susanne, mai 2010)*

La densité artistique est ainsi valorisée, à Berlin aussi bien qu'à Paris, comme un facteur d'attractivité pour des artistes qui viennent s'y installer. Les discours témoignent cependant du paradoxe d'une telle attractivité, la concentration favorable à l'intensité des échanges pouvant aussi entraver les possibilités de distinction.

Les facteurs d'image et de concentration artistique – à Paris, des formations et des opportunités professionnelles, à Berlin, des opportunités de création surtout – contribuent à la mobilité des artistes vers les deux villes et à l'affirmation d'une polarisation de ces dernières. Les circulations contribuent en ce sens à une valorisation de l'attractivité artistique de Paris et de Berlin. Elles mettent aussi en évidence des articulations qui se jouent à l'échelle de la ville et qui montrent des pratiques artistiques contribuant à la structuration de réseaux artistiques métropolitains.

2.2 Des pratiques qui mettent en réseau les lieux à l'échelle métropolitaine

Une dimension apparaît comme structurante dans le discours des artistes pour comprendre les liens qui s'établissent entre les différents pôles artistiques, même si elle est difficile à saisir dans les parcours que nous avons schématisés ci-dessus : il s'agit de la fréquentation des lieux artistiques, ateliers d'autres artistes, galeries, musées, par les artistes eux-mêmes. Les liens que tissent leurs pratiques des lieux artistiques à Paris et à Berlin contribuent en effet à la dynamique de réseaux artistiques métropolitains et à l'articulation des pôles que l'on observe à cette échelle (chapitres 4 et 5). La fréquentation des lieux de diffusion d'art contemporain par les artistes permet d'abord à ces derniers de s'insérer dans des réseaux professionnels. Les artistes fréquentent également des lieux artistiques en tant que public et on lit dans leurs pratiques une synergie entre création et monstration qui caractérise les métropoles artistiques.

2.2.1 Des réseaux qui se tissent par les expositions personnelles

Les pratiques des artistes à l'échelle de la ville mettent en évidence des liens qui participent d'une intégration intra-métropolitaine forte des réseaux de l'art contemporain, mais aussi des hiérarchisations et des spécialisations. Participer à des expositions les amène tout d'abord à fréquenter des lieux de diffusion à l'échelle de l'ensemble de la ville (les réseaux de diffusion extra-métropolitains seront examinés par la suite). Plusieurs artistes de Montreuil ont ainsi exposé dans

204 « [...] was ist Qualität in der Kunst ist ja schwierig aber die Intensität ist auch was anderes. Also es gibt hier in Neukölln auch viele Leute, die als Künstler leben. Die haben eine andere Definition davon. Also das ist nicht Kunst machen und ausstellen sondern eher eine Lebenseinstellung. Es gibt auch hier ganz viele, die von aller Welt herkommen : es ist billig, kein Mensch stört sich daran. Du kannst mit deinen Atelierklamotten einkaufen gehen, keiner guckt doof. Das ist natürlich einfach, das ist bequem. »

des galeries ou y sont représentés, comme Thomas, qui est aujourd'hui représenté par une galerie de la rue Louise Weiss, Chloé par une galerie à proximité de Bastille ou Alice, à Cachan. Nombreux sont ceux qui participent à des salons comme le *Salon de Montrouge* ou encore qui exposent dans des lieux qui ne sont pas au départ des lieux d'exposition, comme une bibliothèque de grande banlieue parisienne pour Thomas, ou un théâtre du 15e arrondissement pour Alice. Les expositions personnelles des artistes rencontrés ont aussi parfois lieu à Montreuil, mais surtout dans les ateliers des artistes, les lieux dédiés à l'exposition d'art contemporain étant par ailleurs relativement peu nombreux à Montreuil. Les expositions personnelles des artistes montrent ainsi dans le cas parisien une articulation de Montreuil comme pôle de création, et dans une moindre mesure de diffusion, à des pôles de diffusion parisiens. On voit se dessiner une interdépendance forte entre pôles de création et pôles de diffusion à l'échelle métropolitaine.

Par ailleurs, si l'on observe plus en détail la répartition des lieux d'exposition des artistes à Paris, on se rend compte que ceux-ci correspondent plutôt à des lieux en marge des lieux d'art contemporain les plus puissants d'un point de vue marchand ou institutionnel. Chloé nous explique par exemple quelle expose dans une galerie proche de Bastille qui ne fait pas partie des réseaux d'arts puissants :

> « La galeriste connaît pas mal de gens, mais on a l'impression quelle n'est plus tout a fait « in », qu'elle ne connaît pas tous les jeunes qu'il faudrait connaître. Elle s'est fait virer de *Paris Photo*[205] *:* depuis 2 ans le jury la refuse. C'est un manque à gagner énorme parce qu'elle qui a du mal à faire venir les collectionneurs dans sa galerie. Ils ne viennent plus aux vernissages et c'est vraiment dans les salons quelle vend. [...] Mine de rien elle se retrouve dans un réseau de galeries dites pauvres et c'est peut être lié au lieu parce que les très grands collectionneurs, peut-être qu'ils vont plus dans le quartier latin. Elle hésite à déménager en fait. » *(Chloé, novembre 2010)*

Sa représentation de la position de la galerie où elle expose traduit une hiérarchisation dans les espaces de l'art contemporain. On ne peut certes pas imputer le fait qu'une galerie ne vende que très peu à sa seule localisation géographique, mais on voit à travers ces propos un « effet de lieu » (Frémont et al. 1984) qui contribue à qualifier des espaces de plus ou moins grande renommée artistique. Thomas expose quant à lui dans une galerie de moindre envergure, mais dont la localisation tend plutôt à assimiler la galerie comme l'artiste à la dynamique globale ascendante que connaît le pôle de la rue Louise Weiss, portée par certaines galeries comme *Air de Paris* qui font autorité dans leurs choix artistiques, valorisant des artistes jusque là encore peu reconnus.

À Berlin, on observe une diversité similaire des lieux pratiqués dans le cadre d'expositions auxquelles participent les artistes. Les expositions personnelles des artistes les amènent ainsi à fréquenter des lieux de diffusion à Mitte, à Prenzlauer Berg ou encore Wedding. Patrick est par exemple représenté par une galerie de la Sophienstrasse ou Susanne à Mitte. Alejandra a exposé au *Tacheles,* Caroline, dans le *Musée des Enfants* à Prenzlauer Berg et Delphine, dans un atelier de la *Kolonie Wedding.* En comparaison, cependant, les artistes interrogés à Neukölln exposent davantage dans les lieux d'exposition du quartier.

Les opportunités d'exposition sont plus nombreuses à Neukölln qu'à Montreuil ; elles témoignent aussi d'une intégration des artistes à des réseaux de diffusion peu voire pas institutionnels, où la stratégie dominante est l'auto-promotion. Les parcours des artistes témoignent dans ce sens aussi

205 Foire internationale de photographie qui a lieu en automne à Paris.

d'une hiérarchisation qui ne se lit pas cette fois dans la discontinuité entre des pôles de création et de diffusion, mais dans la discontinuité d'un pôle central intégrant différentes composantes de l'activité artistique à des pôles de diffusion spécialisés et offrant des opportunités d'insertion dans les réseaux marchands et/ou institutionnels.

Les expositions personnelles des artistes montrent un aspect de la spécialisation et de la hiérarchisation des lieux et des espaces de l'art contemporain. L'insertion des artistes dans des réseaux professionnels métropolitains et la structure de ces derniers se lit également dans les contacts qui s'établissent par le biais de la fréquentation des lieux de diffusion en dehors des expositions personnelles.

2.2.2 Fréquentation des lieux d'art contemporain et réseaux professionnels sélectifs

Les choix qu'opèrent les artistes dans leur fréquentation des lieux d'art contemporain en dehors de leurs expositions personnelles montrent à la fois une reconnaissance des réseaux marchands et un réseau professionnel souvent sélectif.

Les pôles de diffusion du Marais à Paris, de Mitte à Berlin, sont perçus par les artistes comme les plus puissants et font l'objet de pratiques de reconnaissance qui permettent d'identifier les acteurs, les réseaux, les choix esthétiques, etc. Les artistes mettent en évidence la nécessité de connaître et de fréquenter les lieux d'art contemporain pour s'arrimer à des réseaux, notamment des réseaux internationaux, mais aussi la difficulté qu'ils trouvent à s'y intégrer. Les galeries d'art contemporain sont en effet souvent considérées comme difficiles d'accès et comme des lieux de sélection et de cooptation qui supposent une concurrence ardue entre les artistes. Leur reconnaissance comme des pivots des réseaux marchands ne s'accompagne de ce fait pas nécessairement d'une intégration des réseaux personnels des artistes à ceux-ci. Les propos d'Herbert montrent cette distinction entre appréhension des réseaux et intégration à ceux-ci :

> « Visiter les galeries à Mitte, Prenzlauer Berg, Friedrichshain, c'est encore une fois une obligation, malheureusement, enfin, si on veut des contacts internationaux, si on veut soigner ses relations, il faut aller là où se trouve l'art international, et c'est à Mitte que se trouvent les grandes galeries. Mais personnellement, ce n'est pas vraiment mon réseau. Je crois qu'il faut tenter cela un an, peut-être deux, puis laisser la place aux autres concurrents[206] »*(Herbert, février 2011)*

À l'heure actuelle Herbert mobilise pour sa part davantage des réseaux d'interconnaissance afin de trouver des opportunités d'exposition ; il travaille ainsi avec une artiste et professeure de l'école d'art *Weissensee* avec qui il a réalisé des photographies et qui l'a introduit à des réseaux de diffusion berlinois, ainsi qu'avec des amis rencontrés lors de projets artistiques qui lui ont permis de s'insérer dans des réseaux d'anciens élèves des écoles d'art de Leipzig et de Dresde, alors que lui-même n'a pas suivi ces formations. De nombreux artistes fonctionnent de cette même manière : ils s'appuient souvent davantage sur des réseaux d'interconnaissance après que leur tentative de s'intégrer aux réseaux marchands par la fréquentation assidue des lieux et événements marchands se soient révélée peu fructueuse.

206 « Also die Galerien besuchen in Mitte, Prenzlauer Berg, Friedrichshain, ist ein Muss immer wieder, leider, also, wenn man internationale Kontakte möchte, Kontakte pflegen möchte muss man wo die internationale Kunst ist, und in Mitte gibt es die grosse Galerien. Aber selbst ist nicht so mein Netzwerk. Ich glaube, das sollte man es so ein Jahr probieren, vielleicht zwei und dann nächste Konkurenten. »

Du fait de leur pouvoir et de leur difficulté d'accès, les galeries font l'objet de pratiques antagonistes mais qui se rejoignent dans une reconnaissance de leur domination sur les circuits marchands : soit l'évitement, par lassitude, crainte ou désintérêt ; soit une fréquentation très assidue et régulière, afin de se faire connaître et de tenter sa chance. Les propos de Vincent illustrent l'évitement dont peuvent faire l'objet les galeries, et un certain rejet de la domination qu'elles exercent :

> « En fait je ne cours pas les vernissages. Tout ce qui est pince-fesses en général ça m'ennuie. J'attends plus qu'on vienne vers moi. Ça se fait sûrement moins vite que si je courrais après les gens mais...les relations en plus sont bien meilleures parce qu'on est sur un pied d'égalité. C'est à dire que moi je ne vais pas démarcher les galeries, enfin, je n'y vais plus. J'ai essayé de faire ça il y a une dizaine d'années quand je commençais et... ne serait-ce que la première question qu'on vous pose : « qui vous envoie? Vous êtes recommandé? » Moi je fuis ça maintenant. » *(Vincent, janvier 2010)*

Delphine et son compagnon déploient au contraire, depuis leur arrivée à Berlin, une stratégie de visite systématique des galeries et expositions qui concernent leurs pratiques picturales afin de se créer un réseau de contacts professionnels :

> « On est des peintres plutôt abstraits et plutôt réduits, donc on va plutôt aller vers les galeries qui proposent des travaux qui nous intéressent qui sont en lien avec ce qu'on fait. À un moment donné, Michel avait regardé un site qui recense les galeries de Berlin *[Artslant]*, et il les a faites une par une. Il s'est inscrit à toutes les newsletters des galeries dont le travail l'intéressait donc il reçoit systématiquement les invitations des vernissages. Après on choisit. Et puis aussi les visites d'ateliers nous font rencontrer des artistes, et ces artistes là nous font rencontrer d'autres galeries, d'autres lieux, d'autres artistes. Ça marche un peu comme ça. On s'aperçoit finalement très vite que ce qui paraît très étalé, très large – je sais pas combien il y a de galeries ici, mais il y en a peut être plus de 400 – une flopée d'artistes, mais que finalement, ça devient après un petit réseau avec le réseau Munich, le réseau Berlin, le réseau de Hambourg. » *(Delphine, février 2011)*

Ces propos montrent un mode de fonctionnement en réseaux dans lesquels les artistes s'insèrent en lien avec leur pratique, leur formation et les rencontres qu'ils font. L'exemple de Delphine est d'autant plus intéressant qu'il montre comment s'articulent des pratiques très ancrées localement – elle expose à la Coaching Culture Gallery, à T27 et Saalbau, nœuds importants du système artistique local de Neukölln – et étendues à des réseaux métropolitains spécialisés dont elle et son compagnon, grâce à leur fréquentation assidue, ont fini par cerner la topologie. L'exemple de Patrick et de Delphine montre que ces réseaux professionnels s'élaborent de manière progressive, d'une fréquentation peu sélective des lieux d'exposition à une fréquentation de plus en plus ciblée.

Entre évitement et hyper-fréquentation, la stratégie adoptée est souvent un entre-deux qui consiste en une fréquentation sélective dans les galeries où exposent les artistes de son propre réseau ou auprès de galeristes que l'on a rencontrés ou auxquels on a été recommandé. Chloé se rend par exemple dans les galeries où exposent ses connaissances, ce qui la conduit à fréquenter les galeries parisiennes de façon sélective :

> « Je vais plutôt dans des petites galeries où vont des gens de ma génération. C'est assez souvent des galeries dans le Nord ou dans l'Est, pas franchement de l'autre côté de la Seine. Après, moi je ne vais pas dans les galeries voir des boulots de gens très connus que je peux voir dans des espaces plus grands. J'y vais quand c'est des gens que je connais plus ou moins de près et là c'est vraiment parisien. Et aussi, et je ne veux pas dire que ce sont de petites galeries pour autant, mais il se trouve que les galeries du quartier latin, il y a rarement des artistes vivants, donc c'est des lieux pour collectionneurs exclusivement. Dans mes connaissances après, j'ai quand même des

gens qui sont représentés des galeries qui sont assez connues genre les *Filles du Calvaire* ou *Anne Barrault.* » *(Chloé, novembre 2010)*

La fréquentation des galeries et des expositions d'art contemporain permet de s'intégrer à des réseaux, qui se révèlent assez vite sélectifs, en lien avec la pratique et le parcours des artistes que nous avons rencontrés. L'importance des réseaux sociaux dans le fonctionnement des systèmes artistiques se traduit, en d'autres termes, dans l'espace, à travers une identification de spécialisations localisées parfois, mais surtout dans la manière dont les acteurs font lien entre les lieux. Les pratiques des artistes montrent ainsi des réseaux professionnels sélectifs qui s'incarnent dans une configuration particulière des articulations entre les lieux et les acteurs.

2.2.3 Les artistes en publics : élargir la palette des connexions artistiques

Les artistes fréquentent aussi ces lieux de l'insertion professionnelle et d'autres lieux artistiques en tant que public. Il serait réducteur de limiter la portée des articulations dont témoignent leurs pratiques à des seules fins stratégiques d'insertion professionnelle. Les artistes enquêtés témoignent tous, lorsqu'on les interroge sur leurs loisirs et pratiques culturelles en dehors de leur propre pratique professionnelle d'un goût affirmé pour les loisirs culturels. En cela, nos observations ne s'éloignent pas des résultats d'une sociologie des arts et des artistes qui montrent que ces derniers font le plus souvent montre, loin du mythe du génie autodidacte, d'un capital culturel élevé (Bourdieu, 1979 ; Coulangeon, 2004). Ces pratiques culturelles des artistes contribuent à signifier leur appartenance sociale et leur statut d'artiste mais aussi à structurer des systèmes de lieux artistiques qui ne fonctionnent pas en vase clos, mais se nourrissent de la diversité des pratiques des individus.

La diversité des lieux culturels fréquentés par les artistes montre tout d'abord un espace de référence métropolitain qui confirme l'articulation des ressources, des lieux dans une métropole culturelle (Grésillon, 2002). Les sorties culturelles régulières des artistes concernent aussi bien les expositions d'art – pas toujours contemporain –, que le théâtre, le cinéma, les concerts. Chloé accorde ainsi une grande importance aux sorties nocturnes parisiennes. Elle se rend à de nombreux concerts, souvent dans des cafés, rarement dans des salles de concert plus grandes et valorise la diversité d'une offre musicale non institutionnelle qu'elle trouve dans ces lieux, surtout à l'Est et au Nord de Paris.

Susanne se rend elle régulièrement dans des musées de peinture, et relie ces visites à son parcours et sa pratique artistique :

> « Je vais volontiers dans les musées très classiques, des collections de peinture tout à fait normales. J'ai étudié à Dresde et là, bien sûr, les anciens maîtres sont toujours très importants. Cela s'impose toujours. Je ne vais plus voir des expositions d'art contemporain. En fait, je vais très peu dans les galeries où c'est presque ma génération qui expose mais je vais voir du Vermeer. »[207] *(Susanne, mai 2010)*

Dans la diversité des lieux fréquentés, quelques hauts-lieux se distinguent ensuite comme des points nodaux. À Paris, *Beaubourg*, le *Jeu de Paume*, le *Palais de Tokyo* ou la *Maison Européenne de la Photographie* reviennent fréquemment, et montrent que la fréquentation des artistes eux-mêmes contribue à la dynamique de ces centralités de diffusion. Mais leurs pratiques, même si elles

207 « Ich bin inzwischen sehr gerne in den klassischen Museen so ganz normalen Gemäldesammlungen. Ich habe in Dresden studiert, da sind natürlich die alten Meister immer wichtig. Also es drängt sich immer auf. also ich gucke mir inzwischen gar nicht mehr die zeitgenössige Kunst. Also ich gehe ganz wenig in Galerie, wo quasi meine Generation ausstellt, sondern ich gucke mir Vermeer an »

convergent largement vers ces espaces les plus centraux, ne s'y limitent pas. Des lieux comme la *MC93* à Bobigny ou le *MacVal* à Vitry sont par exemple évoqués comme des lieux présentant une programmation appréciée. À Berlin, la *Neue National Galerie* et la *Hamburger Bahnhof* ou encore le *Martin Gropius Bau* sont évoqués très fréquemment comme points de repère. Mais c'est surtout le nombre et la diversité des expositions qui marquent les représentations et rendent difficile une référence à quelques lieux précis. Herbert fréquente par exemple toute sorte d'expositions, de celles de ses amis ou connaissances aux musées anciens et explique qu'il apprécie le fait de tomber souvent sur des expositions par hasard :

> « Parfois on passe devant en courant et parfois on entre et on reste là une minute ou une heure, et au final on lit peut-être un article du Tip mais... C'est ce que j'apprécie tant à Berlin, que l'art dans la vie, ce soit plutôt du quotidien. Peut-être mon quotidien, mais à Berlin l'art c'est un peu comme acheter du pain, ça fait autant partie du quotidien.»[208] *(Herbert, février 2010)*

Dans les deux villes, la densité des lieux et des événements artistiques constitue un opportunité pour les artistes et les pratiques de ces derniers en tant que public montrent la synergie entre diffusion et création artistique à l'échelle des métropoles parisienne et berlinoise.

La fréquentation des lieux d'art contemporain met en lumière des usages sélectifs en fonction des pratiques et des parcours artistiques mais aussi en fonction des goûts personnels des artistes. Elle contribue à mettre en lien des polarités de création et de diffusion à l'échelle de la ville. Les circuits sont ainsi multiples et valorisent de manière propre à chaque artiste les différents éléments du système de l'art contemporain parisien ou berlinois, articulés à d'autres lieux de sorties, d'inspiration etc. Au-delà de la diversité des lieux fréquentés, les pratiques spatiales des artistes articulent un ensemble de lieux qui constituent des systèmes artistiques singuliers et dessinent des pôles, de création et de diffusion, qui viennent reconfigurer en permanence les dynamiques de centralités artistiques en mouvement.

2.3 Parcours artistiques et réseaux extra-métropolitains

Observer les systèmes de lieux artistiques à l'échelle individuelle montre que les pratiques des artistes contribuent à l'articulation de lieux dans les métropoles mais aussi hors de celles-ci. Les artistes, pour présenter leur travail, participer à des projets, sont en effet amenés à se déplacer hors de Paris et hors de Berlin et la mobilité est souvent de mise dans l'accès à des lieux de diffusion.

En premier lieu, spécialisation artistique et travail par projet apparaissent comme deux éléments favorisant la circulation des artistes. La diffusion de l'art contemporain fonctionne largement grâce aux appels à projets, qui supposent une sélection par affinité élective par rapport au travail présenté, plus que par rapport à l'individu. De même, il est fréquent qu'un lieu soit reconnu par les artistes du fait d'une spécialisation particulière, indépendamment de la proximité géographique. Si en effet une partie des contacts peut être établie à distance – d'autant plus du fait de l'utilisation croissante des Technologies de l'Information et de la Communication (TIC) – comme l'a montré précédemment l'expérience de Thomas, la dématérialisation ne peut que partiellement remplacer le déplacement

208 « Manchmal rennt man vorbei und manchmal kommt man rein und bleibt dahin für eine Minute oder eine Stunde und am Ende liest man vielleicht einen Tip Artikel darauf aber...das ist was ich an Berlin so schätze, dass Kunst im Leben ist so mehr Alltag. Vielleicht so mein Alltag aber in Berlin Kunst ist sowas wie Brötchen kaufen, so alltäglich. »

physique pour une rencontre, parfois pour la réalisation de l'œuvre, pour le montage ou suivre le montage. L'accélération des moyens de communication et le développement des possibilités virtuelles de communication ont ainsi tendance à favoriser l'augmentation des circulations, celles des artistes ne se démarquant pas en cela des mobilités de plus en plus fréquentes de l'ensemble des individus de nos sociétés (Urry, 2000).

Les circulations liées aux réponses des artistes à des appels à projet concernent beaucoup les jeunes artistes, qui utilisent toutes les opportunités de diffuser leur travail, et des responsables de centres d'art ou de lieux d'exposition, qui peuvent par ce moyen toucher un grand nombre d'artistes candidats potentiels indépendamment de leur localisation. Herbert a ainsi participé en 2008, par le biais de ce type d'appels à projets, au festival *Eurolandart* en installant une œuvre à Romilly sur Aigre,dans l'Eure-et-Loir. Alice a quant à elle exposé une de ses œuvres lors d'un festival d'art en extérieur à Nice. On voit à travers ces exemples que la circulation peut être un moyen de diversifier les opportunités d'exposer son travail. Cela est d'autant plus utile que les opportunités de diffusion à Paris et à Berlin sont certes nombreuses, mais aussi saturées par un grand nombre d'aspirants à la reconnaissance.

En deuxième lieu, exposer hors de Paris ou de Berlin représente une opportunité dans des contextes de diffusion locaux difficiles d'accès ou saturés. Dans les deux villes, les possibilités de diffusion dans les infrastructures locales ne suffisent pas à permettre la diffusion de l'ensemble des artistes. L'accès aux institutions comme aux réseaux de diffusion marchands, garant du succès professionnel, est toujours extrêmement sélectif et seule une minorité des artistes y a accès. Par ailleurs, les conditions locales particulières jouent dans les opportunités d'accès à ces mêmes réseaux : dans le cas de Berlin, l'offre en matière de lieux de diffusion marchands puissants est très inférieure à la population d'artiste résidente. À Paris, la sélectivité des réseaux de diffusion marchands internationaux fait qu'ils sont accessibles là aussi à un nombre réduit d'artistes. Les circulations des artistes contribuent ainsi à rééquilibrer différences et spécialisations locales et à la diffusion artistique de la création parisienne et berlinoise dans un espace bien plus vaste que les seules limites des régions métropolitaines. Au-delà même d'une question de quantité disponible, un des objectifs de la diffusion artistique est, comme son nom l'indique, de diffuser les œuvres et donc d'offrir un panel de création varié, changeant, et qui ne se limite pas à la seule création locale (chapitre 5). L'intérêt des artistes est de diffuser leur travail au maximum. Se déplacer pour aller au devant d'opportunités d'exposition représente un des moyens de répondre à cet objectif.

La particularité de chaque contexte de réception peut par ailleurs contribuer à une circulation des artistes et des œuvres. L'opportunité que peut représenter une affinité entre des artistes et des contextes de réception singuliers a été largement montré dans les problématiques liées à la réception des avant-gardes dans l'art moderne (Joyeux-Prunel, 2007). Certains artistes comme Matisse ont par exemple trouvé, aux États-Unis au début du XXe siècle, un public pour des œuvres moins connues en Europe. La spécificité des contextes de réception reste, comme le montre le discours d'artistes enquêtés, un moteur des circulations artistiques. Marta a par exemple trouvé en Allemagne un contexte de diffusion plus favorable qu'en France. Elle nous explique que son travail artistique, mêlant photographie et peinture de paysages forestiers, a rencontré plus vite le succès en Allemagne, où elle

vit la moitié de l'année avec son compagnon. Ses photographies ont ainsi été exposées plusieurs fois en Bavière avant d'être montrées en France. Hervé vit à Berlin et éprouve le besoin de diffuser son travail dans des contextes différents, afin de connaître son effet sur des public différents :

> « C'est vrai que moi j'ai senti très tôt que javais envie d'aller rencontrer d'autres pays, d'autres publics et ce qui m'intéressait beaucoup c'était de savoir comment vont réagir des Indiens à mes photos, comment vont réagir des Russes à mes photos. C'était une question un peu simple, mais que je me posais.
>
> C: Et ils ont réagi comment?
>
> A: Assez différemment. En Inde de façon très forte. C'était très nouveau ces photos là. D'abord il y a très peu d'exposition de photo en Inde, on ne trouve d'exposition de photo que dans des endroits pour les touristes ou des endroits faits pour les étrangers. Mais dans les musées en Inde, dans les institutions, pratiquement jamais de photographies. C'est très rare. et puis c'était très nouveau pour eux, donc il y eu beaucoup de discussions. [...] Mais j'ai aussi connu des flops avec mes photos. En Roumanie la première exposition n'a pas du tout marché, ne les a pas du tout intéressés. J'y suis retourné avec une autre série, ça s'est mieux passé. » *(Hervé, février 2011)*

Il ne s'agit bien évidemment pas, à travers ces exemples de naturaliser une quelconque résonance artistique, mais de montrer que les canaux de diffusion de chaque artiste dépendent aussi de son parcours individuel et de l'écho que trouve son travail à un moment donné.

Le fait de se déplacer pour exposer peut en troisième lieu traduire l'insertion dans des contextes de diffusion internationaux. Les artistes internationaux rencontrés mobilisent ainsi fréquemment les réseaux de leur pays d'origine pour diffuser leur travail. Cela peut se faire selon des modalités différentes et selon les individus, marquer un équilibre dans l'ancrage des réseaux de diffusion qui varie dans le temps, un réseau dominant par moment l'autre. Valeria est chilienne et est arrivée à Paris en 1996 après avoir suivi une formation aux beaux-arts à Santiago du Chili puis avoir vécu deux ans en Espagne. Elle repart au Chili deux ans de 1997 à 1999 et revient s'installer à Paris avec sa famille. Elle explique que ses réseaux artistiques dépendent de son parcours. Elle a renoué de contacts étroits avec les réseaux artistiques de Santiago lorsqu'elle est retournée y vivre, et continue à y exposer, comme elle expose aux États-Unis grâce à ce même réseau. C'est par le biais d'une amie chilienne installée en Floride qu'elle rencontre la galeriste qui l'expose à Paris au moment où je la rencontre en novembre 2010. Elle revient sur son parcours d'exposition :

> « J'ai exposé ici, dans le 8e arrondissement, dans des galeries privées, à la maison du Chili, rue de Rivoli. Et puis j'ai fait beaucoup d'expositions collectives, à l'espace Vendôme dans le marais par exemple. Et je continue à avoir mon réseau au Chili, et aussi aux États-Unis. En Floride en fait il y a un réseau important d'artistes latino-américains et j'ai travaillé pas mal avec eux. Mais ça, c'est un réseau qui est parti du Chili, vers les États-Unis.[...] J'ai exposé au Mexique aussi. mais mes réseaux les plus importants aujourd'hui c'est Clarissement à Paris. » *(Valeria, novembre 2010)*

Barbara est italienne et vit à Berlin. Elle est assistante d'un artiste turque installé à Rome, qu'elle a connu durant ses études. Ce travail d'assistante lui donne l'occasion de se déplacer fréquemment hors de Berlin et lui a permis d'exposer à Istanbul :

> « C : Et cet artiste vit lui-aussi à Berlin ?
>
> B: Non, il vit à Rome. Mais je peux travailler ici et lui apporter les choses. En fait je pars très souvent de Berlin, aussi pour ce travail. Je vais en Turquie, ou à Rome. Je suis très mobile en fait. Deux ou trois fois par mois, je pars. Et récemment, j'ai moi-même fait une

exposition à Istanbul, avec la galerie avec laquelle je travaille pour cet artiste.»[209] *(Barbara, février 2011)*

Si l'origine n'apparaît pas comme un facteur systématique d'internationalisation des réseaux de diffusion des artistes, elle y participe très fréquemment lorsque les artistes ont suivi leur formation dans un contexte national différent de celui où ils vivent actuellement. Les parcours individuels infléchissent en ce sens l'organisation de réseaux de diffusion internationaux et ce qui a été montré dans le cas de l'internationalisation de la diffusion artistique parisienne et berlinoise (chapitre 5) peut être inversé, en considérant Paris et Berlin comme des nœuds d'origine de circulations participant à l'internationalisation des réseaux artistiques.

Les parcours artistiques des individus sont jalonnés d'une pluralité d'ancrages à partir desquels s'articulent les différentes composantes de l'activité artistique. Les circulations des artistes montrent, au-delà d'un réseau marchand de l'art contemporain très métropolitain (Quemin, 2002), des connexions qui s'établissent en partie indépendamment des hiérarchies urbaines, en fonction des opportunités de diffusion et de création auxquelles les artistes ont accès. Dans la lignée des travaux d'histoire de l'art qui montrent que les circulations internationales traduisent le plus souvent une opportunité avant que d'être une consécration, on voit, à travers les ancrages extra-métropolitains des artistes travaillant à Montreuil et à Neukölln, que la diversification des lieux de diffusion est une des issues pour contourner la saturation des réseaux denses des métropoles. Ces ancrages poly-topiques, pour reprendre l'expression de M. Stock (2006), contribuent, à une échelle macro-géographique, à la diversité des connexions qui structurent les réseaux spatiaux. Ils participent par ailleurs de la dynamique des espaces urbains pratiqués par les artistes et les circulations témoignent des polarisations qui définissent des centralités.

2.4 Des centralités et des territoires de création qui se définissent (aussi) par les circulations

La coïncidence entre la densité de la présence artistique et les polarisations que dessinent les circulations des individus contribuent à la définition des centralités artistiques. La réflexion menée au long de ces deux chapitres pour caractériser les espaces de la création artistique à l'aune des pratiques spatiales des artistes nous amène dans ce dernier point à interroger la contribution des circulations aux dynamiques des centralités de création. Je défendrai ici l'idée que celles-ci se définissent à l'interface d'une reconnaissance d'ordre territorial des spatialisations de la création, montrée dans le chapitre 7 et des circulations des artistes aux échelles métropolitaines et extra-métropolitaines. Celles-ci traduisent tout d'abord l'importance de l'ancrage de la création. Elles permettent également des articulations qui invitent ensuite à considérer les espaces de la création sous l'angle de la centralité, à l'échelle individuelle. On verra enfin que ces circulations participent à la production de centralités transnationales à l'échelle du territoire de création comme le montrera l'exemple de Neukölln qui clôt ce chapitre.

209 « C:Und dieser Künstler wohnt auch in Berlin?
S: Nein, er wohnt in Rom. Aber ich kann hier arbeiten und bringe ihm die Sachen. Also ich fahre sehr oft weg von Berlin, auch wegen dieser Arbeit. Ich fahre in die Turkei, oder nach Rom oder...ich bin ja sehr mobil eigentlich, zwei mal im Monat fahre ich weg. Und letztens habe ich auch dadurch selbst eine Ausstellung gemacht in der Galerie in Istanbul, mit der ich für diese Künstler arbeite. »

2.4.1 Des centralités de création à l'interface des circulations individuelles

Les parcours des artistes témoignent tout d'abord de l'importance de l'ancrage dans un espace de création. Celui-ci peut être limité au lieu ou étendu dans un espace des pratiques plus important, mais il s'agit, dans tous les cas que nous avons rencontrés, d'un espace polarisant les trajectoires individuelles : l'artiste en part, y revient, à multiples reprises, au quotidien ou de manière plus ponctuelle, lorsqu'il s'agit de quitter l'espace de création le temps d'un événement ou d'une exposition. Même dans les cas où les artistes présentent un profil extrêmement mobile, comme c'est le cas de Juan, les circulations ne remettent pas en cause, dans les discours qui ont été recueillis au cours de l'enquête, l'importance de l'ancrage dans un lieu de création.

> « J'ai vécu en Uruguay jusqu'à 13 ans. Ensuite j'ai vécu un an au Guatemala avec mes parents et ensuite en France, à Paris, banlieue Ouest, qui n'a rien à voir [avec Montreuil, rires]. Mon parcours est très international, très cosmopolite, du fait de mon éducation, et je continue. J'ai vécu à Londres aussi, ça ça été super bien. Une année universitaire, et ensuite j'ai beaucoup voyagé pour la photo, j'ai énormément voyagé. Je me suis calmé depuis la naissance de mon fils, mais j'ai énormément voyagé dans tous les continents, dans plein d'endroits, pour des reportages, pour des sujets photos. Et comme j'ai fait le lycée international, j'ai des copains partout, j'ai plein d'endroits où je peux rester. Mais c'est surtout des voyages par le boulot. Je n'aurais peut-être pas voyagé en Nouvelle-Calédonie si je n'avais pas été faire des photos là-bas. Je n'aurais pas été au Canada, au Québec. Ce sont des choses que la photo m'a permises. Mais attention hein, je suis globe-trotter mais je suis aussi très très parisien. Tout le travail en amont et après ces reportages, il se passe ici [Il montre l'atelier]» *(Juan, janvier 2010)*

Les mobilités internationales, migratoires ou temporaires jalonnent le parcours de Juan (figure 8.4, profil 3). Il s'agit pour lui d'un élément de construction d'une identité géographique cosmopolite. Cette construction ne remet pas en cause un ancrage parisien et montreuillois fort, où se passe le travail de préparation et de réalisation des reportages.

La dynamique polarisante de l'espace de création est importante pour les artistes que nous avons rencontrés, comme on le voit dans le cas de Juan et comme on l'a montré à travers les quatre parcours détaillés précédemment. Ces observations empiriques viennent préciser les observations menées à l'échelle métropolitaine (chapitre 5) en inscrivant aussi les pôles de création dans des réseaux de circulations artistiques. Ces dernières participent à la fois d'une articulation des centralités de création à une échelle extra-métropolitaine et à une échelle intra-métropolitaine et de l'émergence de nouvelles centralités artistiques qui se démarquent des centralités marchandes dans le système de l'art contemporain international à ces deux échelles (Choron-Baix et Mermier, 2012).

Les centralités de création peuvent ensuite être considérées, à l'échelle des individus, comme des espaces d'interfaces, de friction, dont les circulations artistiques invitent à considérer la dimension transnationale. Les liens à l'espace local de la création, dans la diversité de leurs portées et de leurs échelles, inscrivent ce dernier dans des dynamiques d'échanges, de circulations, qui invitent à dépasser une conception figée de l'espace (Cattan, 2012; Retaillé, 2011). La transnationalité prend en charge cette articulation de l'ici et de l'ailleurs, traduit celle-ci localement (Appadurai, 1995). Dans le cas de la production d'espaces artistiques, elle se lit dans des échanges situés entre acteurs de l'art contemporain :

> « Je bosse avec les gens qui viennent vers moi. Ça peut être des gens de Montreuil, Paris, d'autres villes autour, Bruxelles. Je travaille avec Bruxelles depuis 3/4 ans, c'est

> une galerie avec qui je travaillais qui est partie à Bruxelles. Elle était venue ici. Moi je n'habitais qu'en haut, parce qu'il y a un étage au-dessus, et ici, j'avais séparé en plusieurs ateliers que je louais, enfin je partageais avec des copains artistes, sculpteurs etc. Et un jour il y a des gens d'une galerie qui sont arrivés, qui voulaient voir un peintre etc. mais cela ne s'est pas fait avec le peintre et moi ils ont accroché et ça fait bientôt 6 ans qu'on bosse ensemble et maintenant ils sont à Bruxelles. » (*Vincent, janvier 2010)*

Ces liens traduisent plus qu'une articulation, mais une co-construction de ces espaces. Les spécialisations que l'on a montrées à différentes échelles se définissent en effet aussi du fait de la possibilité des échanges et des connexions. Les galeristes, dans l'exemple précédent, viennent à Montreuil rencontrer un artiste dont le travail ne correspond finalement pas à leurs attentes. Ils rencontrent par contre Vincent dans le même lieu et le contact qui s'établit les amène à une relation de travail durable. Vincent produit à Montreuil un art qu'il sait pouvoir diffuser à Bruxelles, y gagne de l'argent qu'il utilise en partie à Montreuil pour faire vivre sa famille, couvrir ses frais professionnels, etc. et la relation à distance contribue, localement, à la pérennité d'une production artistique.

La transnationalité qui résulte de ces pratiques de circulations se lit dans tous les parcours des artistes rencontrés à Montreuil ou à Neukölln. Elle tient de circulations réalisées à des échelles différentes, selon le profil « circulant » de l'artiste (figure 8.4). Ces circulations témoignent qui plus est, sans forcément que l'on puisse parler de transnationalité, du rôle de pivot joué par l'espace de création, à Montreuil ou à Neukölln. C'est dans ce sens que l'on peut évoquer cet espace de création comme une centralité pour les individus, du plus mobile internationalement comme Juan (profil 3), à l'artiste dont les connexions s'établissent principalement à l'échelle nationale et métropolitaine, comme Claire (profil 2), ou enfin à l'artiste dont ces connexions s'établissent rarement en-dehors de l'espace de création (profil 1), comme Tomiko.

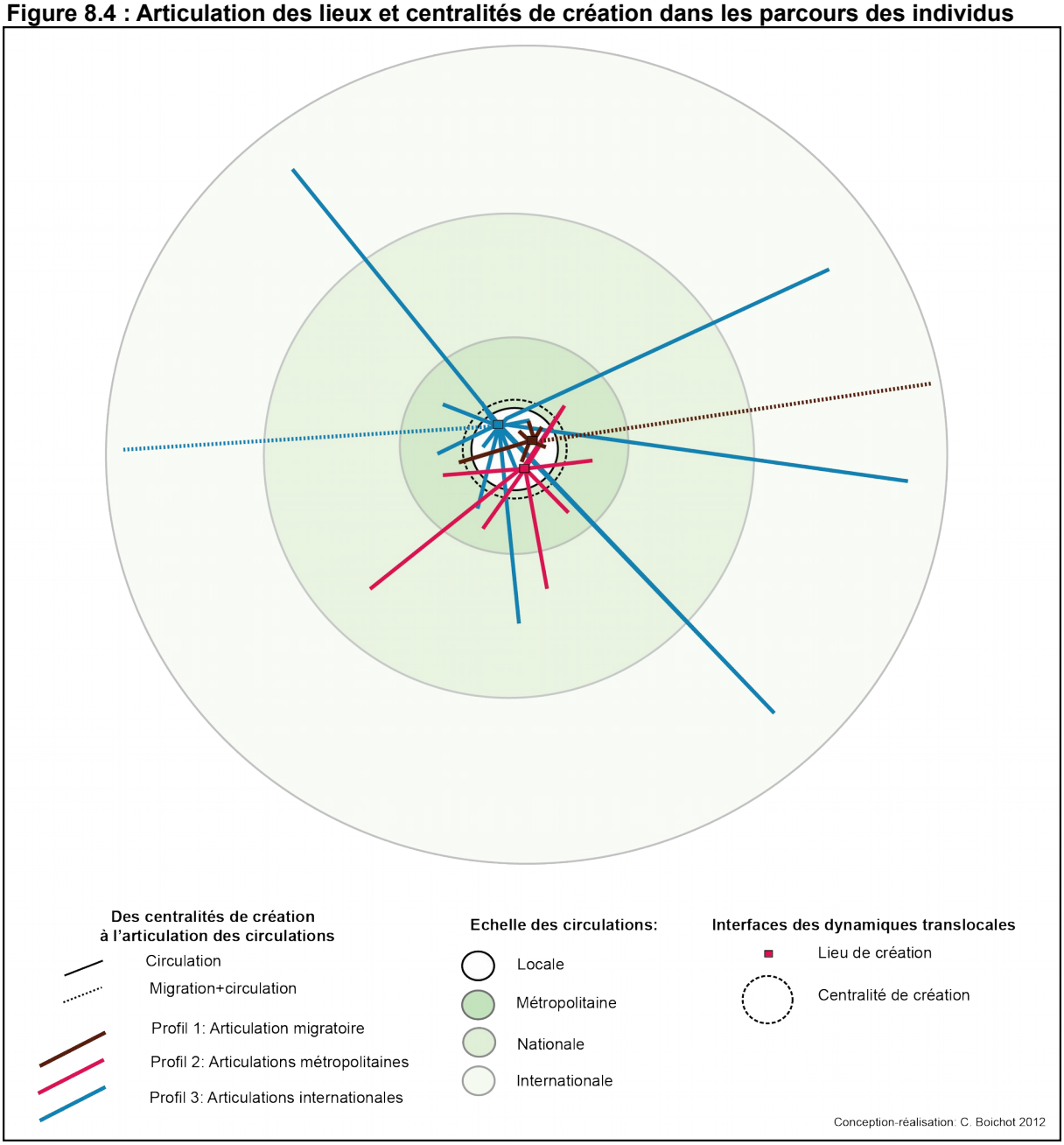
Dans le cas de Juan, et de Tomiko, on observe une articulation transnationale. Pour le premier, les circulations internationales nombreuses qui caractérisent son parcours d'artiste et sa trajectoire biographique associée à une identité géographique affirmée comme cosmopolite (comme l'on a vu ci-avant) sont médiatisées à l'échelle locale, à travers l'affirmation de cette identité lors des expositions de l'artiste, mais aussi à travers les réseaux d'interconnaissance qui passent – entre autres – par le lieu de vie et de travail de l'artiste : l'un des projets de Juan et de sa femme, qui est colombienne et danseuse, consiste ainsi à organiser un réseau d'artistes latino-américains. Le profil de Tomiko montre un autre type de dynamiques transnationales produites par les circulations des individus : il s'agit cette fois de la production et de la diffusion à l'échelle locale de Neukölln d'un art marqué par une culture japonaise redéfinie par l'artiste dans la distance et la réflexivité qui a résulté de la migration. Le local apparaît dans ces deux exemples comme une interface où se manifestent non pas un, mais des ancrages, une centralité qui se redéfinit par les circulations des individus et qui articule plusieurs échelles de circulations.

Les circulations de Claire illustrent un dernier profil de centralité de création qui se définit aussi à travers l'articulation des lieux, mais dans son cas principalement à l'échelle métropolitaine. Son atelier est le lieu où elle élabore les différents projets artistiques et pédagogiques qu'elle mène ensuite dans différents établissements d'Île-de-France et, plus rarement, dans d'autres régions françaises. Elle se rend aussi chaque été à La Borne, à proximité de Sancerre, dans le *Centre de Céramique Contemporaine*. Ces pratiques sont très liées au travail artistique mené à l'atelier de Montreuil et

participent d'une spatialité artistique qui s'élabore à l'articulation d'un ensemble de lieux.

Les pratiques des artistes mettent en évidence une dimension de la construction de spatialités qui articulent plusieurs lieux, à l'image de l' « habiter poly-topique » défini par M. Stock (2004) (chapitre 6). Les articulations que l'on observe ici contribuent non seulement à ces ancrages poly-topiques, mais aussi à la définition d'une centralité de création à l'échelle des pratiques des individus. L'atelier, et l'espace de création de manière plus générale, se trouvent en effet au centre d'un espace artistique qui articulent entre eux différents lieux de la pratiques ou de l'inspiration artistique. Dans certains cas, lorsque ces articulations se font entre plusieurs échelles et qu'elles concernent différents pays, ces centralités acquièrent une dimension transnationale. Cette dimension que porte les pratiques des individus s'incarne d'une manière singulière dans la production d'un espace de création transnational à Neukölln.

Figure 8.4 : Articulation des lieux et centralités de création dans les parcours des individus



2.4.2 L'émergence d'un territoire de création transnational à Neukölln

La médiatisation de la présence internationale et l'articulation entre les lieux de création qu'ont montrée les pratiques des artistes contribuent, à Neukölln, à l'émergence d'un territoire de création transnational. Un cinquième des artistes interrogés à Neukölln est originaire de Berlin. Les quatre cinquièmes, d'ailleurs. Dans un contexte local où la présence immigrée est importante, la dimension artistique internationale et la médiatisation dont elle fait l'objet participent de la dimension multiculturelle de Neukölln comme l'exprime le Dr. D. Kolland, responsable du service culturel de Neukölln :

> « Ce que je perçois aussi en ce moment à travers les entretiens que je peux avoir, c'est que nous avons beaucoup d'artistes qui ne sont pas d'origine allemande ici à Neukölln. Mais pas tant turques ou arabes comme la majorité de la population, nous avons plutôt beaucoup de Sud-Américains, nous avons des Espagnols, oui, en ce moment, beaucoup de Sud-Américains, et puis des Chinois, des gens d'Extrême-Orient. Ils trouvent ça formidable, ce côté international de Neukölln. Il y a tellement de gens qui ne vivent pas comme des Allemands, justement parce qu'ici, la xénophobie est peu importante. Il n'y en a à vrai dire presque pas, puisque la majorité vient de partout dans le monde [rires]. On peut acheter tous les aliments du monde dont on a besoin ici ; c'est une offre commerciale que les professionnels de la culture apprécient beaucoup en général. » [210]
> *(Dr. D. Kolland, février 2010)*

On voit dans ces propos que le profil international des scènes artistiques et culturelles de Neukölln se démarque d'un profil international migrant moyen du quartier par une plus grande diversité des origines ethniques des artistes (Adelhof, 2009; Eckardt et Merkel, 2009). Ils participent, par leur présence, de la diversité ethnique et culturelle de Neukölln. On perçoit aussi l'importance des comportements de consommation des habitants dans la valorisation des commerces d'une centralité commerçante immigrée dont participent les pratiques des artistes. Les observations réalisées montrent en effet une fréquentation des commerces de proximité de la part des artistes, et une valorisation des commerces de type « ethnique » qui font du Nord de Neukölln une des centralités commerçantes immigrées les plus importantes de Berlin avec le quartier voisin de Kreuzberg (Battegay, 2003; Raulin, 1987). Le marché turc de Maybach Ufer constitue aussi bien un lieu d'approvisionnement qu'un lieu de sociabilité où se retrouvent de nombreux habitants, dont des artistes, pour manger, écouter les concerts et voir les spectacles de rue etc. L'offre de restauration est aussi très diverse et participe de l'attractivité du quartier en matière de loisirs des habitants. La présence habitante et les pratiques de consommation sont deux aspects importants de la participation des artistes à une identité pluriethnique de Neukölln. Ils contribuent aussi à travers leurs pratiques artistiques à la production d'un espace artistique transnational, où les différentes cultures des artistes, leurs réseaux internationaux se mêlent et donnent lieu à une réalité locale issue de côtoiements et d'hybridation. Deux exemples, celui du réseau NeuköllnImport et celui d'un projet mené par des artistes internationaux dans le cadre du festival *48Stunden Neukölln* montrent les modalités d'une construction transnationale.

---

210 « Was ich auch noch so im Gespäch gerade mitkriege, wir haben ziemlich viele Künstler nicht deutscher Herkunft hier in Neukölln, also nicht so sehr turkische oder arabische wie die Mehrheit der Bevölkerung, sondern wir haben viele Südamerikaner, wir haben Spanier, ja, gerade viele Südamerikaner, und Chinesen, Fernosten, sowas. Die finden es toll diese Internationalität von Neukölln. Es sind so viele Menschen die nicht als Deutsche leben. Gerade, weil hier eine geringe Fremdenfeindlichkeit ist, gerade fast keine, weil ja die Mehrheit, die kommt von aller welt aus [Lachen]. Man kann alle Lenbensmitteln dieser Welt kriegen, die man braucht. Gibt alles, was auch Kulturleute sehr schätzen eigentlich, dass man so kaufen kann. »

L'exemple du réseau Neukölln Import détaillé au chapitre précédent (chapitre 7) illustre tout d'abord la production d'un espace social transnational à partir d'une initiative des artistes. Au-delà de la seule médiatisation de la présence internationale, le réseau apparaît en effet comme une infrastructure, support des échanges d'informations, d'opportunités, qui participe de la production d'une culture transnationale localisée. Les deux artistes, une Allemande et une Colombienne qui en sont à l'origine ont monté ce projet pour permettre aux artistes non-allemands de s'intégrer dans une scène artistique locale. Alejandra explique l'origine du projet et son fonctionnement :

> « Le fait d'arriver comme ça dans un pays qu'on ne connaît pas, même si on a l'habitude de ce genre d'expérience, cela suppose toujours un temps d'adaptation, une période d'apprentissage. Et cela ne se fait pas tout seul. Ça c'est ce que j'ai appris, même en Espagne, où pourtant, je parlais la même langue. Ici, en Allemagne, Jana peut traduire. On a monté des projets artistiques avec des amis artistes sud-américains, allemands, des films par exemple. Ça n'aurait jamais pu se faire sans cette traduction.[...] On a pensé qu'on pouvait mettre cette compétence, cette capacité d'organisation au service d'autres artistes, que c'était utile de faire ça, pour faciliter l'arrivée et pour ensuite se débrouiller seul dans ses projets.
>
> C: Et comment cela fonctionne-t-il ? Vous organisez des réunions?
>
> A: Il y a le site internet d'abord. C'est une grosse partie du travail, une plateforme d'information. Il a fallu le mettre sur pied et il faut s'en occuper, mais maintenant, ce sont surtout les artistes qui l'alimentent. Ensuite, on organise des réunions ici, le jeudi soir, toutes les deux semaines environ.
>
> C: Travaillez-vous en partenariat avec d'autres institutions ? Obtenez-vous des subventions ?
>
> A: avec le *Quartiersmanagement*, oui, et puis on a aussi eu des fonds par le biais de « lokales soziales Kapital[211] ». Après, bien sûr, nous sommes aussi beaucoup en contact avec des gens qui travaillent dans ce domaine, comme les gens de la *Werkstatt der Kulturen* par exemple[212].» *(Alejandra, janvier 2010)*

Les propos d'Alejandra soulignent l'importance de la traduction et d'un espace d'interaction pour que celle-ci ait lieu, dans la mise en place de projets internationaux. Plusieurs autres artistes que nous avons rencontrés au cours de cette enquête ont insisté sur l'importance d'une langue commune, de la traduction, dans la possibilité, dans un espace comme Neukölln, de mettre en place des projets artistiques internationaux. Pour Clarisse, artiste française qui fait partie de NeuköllnImport, il était par exemple indispensable d'apprendre l'allemand afin de pouvoir mener à bien plusieurs projets d'installations dans l'espace urbain, notamment pendant le festival *48Stunden Neukölln* 2010 où le collectif dont elle fait partie a investi une boutique de vêtements et meubles d'occasion pour y proposé son « emménagement » personnel. Clarisse explique que cette installation n'aurait pas été

211 Le projet « capital social local » est financé par le Fond Social Européen et le Sénat de Berlin. Il a pour objectif de financer des micro-projets mettant en réseau des acteurs et contribuant à leur accès au marché du travail.
Source : site de la Ville de berlin, url : www..berlin.de

212 « Also, wenn man so in einen Land anreist, das man nicht kennst, auch wenn man an solchen Erfahrungen gewöhnt ist, braucht man immer sowas wie eine Anpassungsphase, eine Lehrzeit. Und das, kannst du auch nicht alleine schaffen. Das habe ich in Spanien gelernt, auch wenn ich selber die Sprache kann. Hier in Deutschland kann Jana überstezen. Wir haben Projekte wie Filmen zusammen mit Kunstlerfreunden aus Latein-Amerika, aus Deutschland montiert. Es wäre ohne Überstezung unmöglich gewesen.[...] Wir haben dann gedacht, dass wir diese Fähigkeit anderen Künstlern bitten könnten, diese Organisationsfähigkeit, dass es nützlich war, um die Ankunft zu erleichtern und dann sich mit eingenen Projekten zu helfen.
C: Und wie funktonniert es ? Organisiert ihr Veranstaltungen ?
A: Zuerst gibt die Internetseite. Das ist ein grossen Teil der Arbeit, eine Informationsplattform. Die musste schon aufgebaut werden, und dann muss man auch sich darum kümmern aber jetzt tragen meistens die Künstler bei. Dann ja, organiseren wir auch Stammtische hier jeden zweiten Donnerstagabend ungefähr.
C: Arbeitet ihr zusammen mit anderen Institutionen, bzw., bekommt ihr Förderungen ?
A: Mit dem Quartiersmanagement ja. Und das Projekt ist auch durch « lokales soziales Kapital » gefördert. Und natürlich haben wir viele Kontakte mit Leute, die im Bereich arbeiten, wie die Leuten der *Werkstatt der Kulturen* z. B.. »

possible sans l'allemand :

> « Notre objectif, c'est d'investir des lieux du quotidien par le biais de l'art. Et pour ça, et bien, il faut pouvoir se faire comprendre. Surtout que là, c'est un magasin où les gens qui viennent parlent un tas de langues, le turc beaucoup, mais pas trop l'anglais. On n'est pas trop dans le profil galerie, marché de l'art, international tu vois ? Enfin, international, si. C'est très drôle d'ailleurs de travailler dans ce contexte. On ne parle pas non plus très bien allemand, mais les gens qu'on a rencontrés là-bas non plus, et ce n'est pas grave, on s'est très bien fait comprendre, on a échangé, c'était le but. »

On voit bien à travers les propos d'Alejandra comme ceux de Clarisse, que la traduction n'est pas uniquement une affaire d'inter-nationalité ou -culturalité, elle fait émerger une réalité nouvelle, autre, construite par les protagonistes qui naît de l'interprétation nouvelle à laquelle donne lieu toute traduction (Bhabha, 1994). NeukölllnImport et les projets menés par des artistes internationaux font partie de ces réalités transculturelles qui contribuent à la transnationalité de l'espace où ils s'ancrent.

Cette réalité transnationale émerge à travers les actions des artistes, à travers des organisations collectives qui prônent les échanges interculturels et la trans-culturalité comme NeukölllnImport, mais aussi comme la *Werkstatt der Kulturen*[213] que mentionne Alejandra et enfin par la volonté politique. Cette dernière est perceptible dans le soutien d'institutions comme le *Quartiersmanagement* et la Mairie de Neukölln avec qui travaillent les responsables de NeukölllnImport, qui montre une volonté politique de valoriser la présence artistique internationale. Dans un quartier d'émigration, les artistes sont en effet perçus par les institutions à travers leurs projets, directement, et la médiatisation de ceux-ci auprès du public, indirectement, comme des vecteurs d'intégration, dont le terme même de transnationalité est une manifestation sociale et culturelle. La valorisation des projets artistiques internationaux telle qu'elle a lieu dans des festivals comme les *48 Stunden Neukölln* tire ainsi profit du soutien politique et institutionnel. L'exemple d'un projet de ce type mené en 2010, « Story Box » montre la matérialisation d'une construction transnationale multidimensionnelle.

Les festivals, et notamment *48 Stunden Neukölln* catalysent présence artistique internationale, présence résidentielle internationale et inscription territoriale pour faire émerger des espaces partagés et transnationaux, c'est à dire qui dépassent l'international pour ancrer les échanges en un lieu, lui même interconnecté à une multitude de cultures. Un exemple concret est celui du projet « Story Box » (figure 8.5) que j'ai suivi de manière rapprochée de son élaboration à sa concrétisation durant les *48 Stunden Neukölln*.

Le projet a été mis en place par le collectif d'artiste international « I collective[214] ». Il consiste en une « boîte à histoires » où chacun, indépendamment de la langue parlée, est invité à venir lire une histoire de son choix dans une boîte en carton installée sur le parvis de la mairie de Neukölln, dans la Karl-Marx Strasse. La boîte est séparée en trois : un petit couloir et deux petites pièces, séparés par des cloisons en carton. Dans chacune des pièces, un rideau clair est tendu, séparant une partie où

213 *Werkstatt der Kulturen* signifie littéralement « atelier des cultures ». il s'agit d'une organisation à but non lucratif dont l'objectif est de promouvoir la transculturalité (le mot est utilisé par les organisateurs eux-mêmes, cf. présentation de l'organisation sur la page internet de *Werkstatt der Kulturen*). Fondée en 1993, la *Werkstatt der Kulturen* est installée dans une ancienne brasserie à à Neukölln. Plusieurs festivals de musiques y sont organisés dont « créole » ainsi que, depuis 1996 le « Karneval der Kulturen », la plus grosse manifestation inter et transculturelle de Berlin qui a lieu chaque année en juin.
Source : http://www.werkstatt-der-kulturen.de

214 « I Collective » compte cinq artistes : une française, deux argentines, une brésilienne et un allemand. Fondé à Berlin en 2009, il est basé à Neukölln et a pour objectif de faire émerger, par des projets artistiques collaboratifs, l'énergie dont les espaces urbains sont porteurs. Voir les projets et positionnements des artistes : http://www.icollective-berlin.com

est installé un conteur, dont le spectateur devine la silhouette, et une partie où ce dernier s'installe pour écouter l'histoire. Les conteurs se sont inscrits sur une liste diffusée par les artistes quelques jours avant le festival, la seule condition de participation étant de venir lire une demi-heure, en apportant son texte. Au final, 41 lecteurs se sont relayés pendant deux jours, lisant des textes en allemand, espagnol, turc, chinois, français anglais et italien.

Le temps du festival, la « Story Box » a matérialisé un micro-territoire transnational dans la ville : territoire dans la mesure où il s'agissait d'une portion d'espace bien délimitée dans le cadre du projet, fédérant à un instant donné les spectateurs et auditeurs autour de ce même projet. La coprésence entre les spectateurs dans un espace réduit était propice à une connivence entre les différents acteurs et à une interrogation sur les identités de chacun : D'où vient ce lecteur, et cette histoire ? Le spectateur comprend-t-il lui aussi cette langue, lorsqu'il ne s'agit pas de l'allemand, véhicule officiel des échanges à Neukölln ? Aime-t-il particulièrement cette histoire ? Etc. Autant de questionnements qui émergent et qui, au-delà de l'anecdote, montrent les négociations d'un processus qui est toujours en train de se faire, et jamais abouti. Ce micro-territoire s'inscrit dans la réalité plus vaste d'un espace transnational qui se construit aussi par le biais de la matérialisation, le temps d'un festival, de ces multiples échanges, entre artistes – comme ceux d'« I Collective » – , entre les artistes et le public du festival et entre les spectateurs eux-mêmes. La réalité quotidienne transnationale de l'espace artistique qui s'élabore à Neukölln prend ainsi une dimension plus importante ans le cas d'événements comme ce festival, qui participe à la construction d'une image multiculturelle artistique ainsi qu'à la matérialisation, dans l'espace urbain, d'un espace d'échanges, de frottements et d'hybridation.

Figure 8.5 : « Story Box », une intervention urbaine du collectif « I Collective », 48Stunden Neukölln, Juin 2010.

Crédits : S. Braun

L'organisation des artistes en réseaux internationaux, l'existence d'infrastructures et de lieux de productions transculturelles et la médiatisation et le support apportés à ces productions contribuent à faire du Nord de Neukölln un espace de création transnational qui participe de la singularité multiculturelle du quartier maintes fois soulignée, mais aussi de sa distinction par rapport à d'autres espaces et centralités de l'art. Les échanges et la transnationalité qui qualifient les dynamiques des centralités artistiques donnent lieu, à Neukölln à une dynamique collective qui contribue à l'émergence d'un espace de création transnational. La « culture frontalière de l'hybridité » (Bhabha, 1994 : 225) qui émerge des interfaces de production culturelles collectives dont font partie les productions artistiques constitue un élément de distinction et porte un potentiel de subversion des hiérarchies des espaces de l'art. Il s'agit en effet d'un élément qui contribue à l'émergence de centralités artistiques où peuvent se redéfinir, plus qu'ailleurs, les règles de la production et de la monstration de l'art contemporain (Choron-Baix et Mermier, 2012).

Conclusion

L'approche des espaces de l'art à partir des circulations des artistes mise en oeuvre dans ce chapitre contribue à une appréhension dynamique des espaces. D'un point de vue théorique, il s'agit de poursuivre les articulations d'une des dialectiques fondatrices de la pensée géographique, entre ancrage et mobilité, et de penser ces deux termes non pas comme opposés, mais complémentaires et co-constitutifs d'espaces sociaux produits en perpétuelle reconversion. Les espaces de l'art contemporain font ainsi partie de ces espaces sociaux négociés à travers les échanges et circulations qui articulent, à différentes échelles – locale, métropolitaine, internationale – les pôles artistiques.

D'un point de vue empirique, l'analyse des parcours artistiques individuels et l'observation des dynamiques caractérisant les espaces de création de Montreuil et de Neukölln permet de comprendre comment les circulations des artistes participent à la définition des espaces de l'art.

Les pratiques des artistes nous ont d'abord permis, à travers quatre profils-types de parcours artistiques, de mettre en évidence des modalités d'articulation des pôles de l'activité artistique. Les circulations des artistes infléchissent la trajectoire professionnelle de ces derniers et articulent les étapes de l'affirmation de soi comme artiste. Elles contribuent aussi à la spécialisation fonctionnelle et à l'articulation des espaces de l'art. Elles participent en effet de stratégies d'apprentissage, de création ou de diffusion et mettent en évidence des polarisations qui nous permettent de parler de centralités artistiques.

Nous avons enfin montré que ces pratiques individuelles participent des dynamiques des espaces urbains de l'art contemporain. Les circulations participent ainsi à l'articulation des centralités artistiques urbaines mais aussi à leur identité singulière. Dans le cas de Montreuil, les parcours artistiques témoignent surtout de la polarisation de l'activité de création et d'une intégration de la centralité montreuilloise à un système artistique métropolitain. Le cas de Neukölln montre que l'ancrage local des circulations internationales des artistes contribue à l'émergence d'un espace de création transnational. L'espace local de la création artistique se définit en effet à Neukölln à l'interface des pratiques et des cultures d'artistes internationaux, de leurs publics et des institutions

qui valorisent cette dimension culturelle internationale. Ce rôle d'interface se traduit dans l'espace urbain, au quotidien dans les multiples lieux de l'interaction et de la négociation d'un espace commun à des cultures multiples et dans le temps de l'événement, qui favorise des échanges plus intenses autour de la concrétisation des projets artistiques.

Au final, ce chapitre a montré que la caractérisation des espaces artistiques ne peut se faire sans considérer ceux-ci d'un point de vue dynamique, comme on ne peut comprendre des articulations structurantes de spatialités artistiques collectives sans analyser de manière détaillée les pratiques spatiales des individus. Celles-ci permettent de dépasser une entrée territorialisante réifiante pour montrer l'importance des échanges et des interactions dans la définition de ces spatialités.

Conclusion de la partie 3

Les pratiques spatiales des artistes ont été au cœur de la troisième partie de cette thèse et ont permis de montrer que la création artistique, dans le cas où les artistes sont regroupés localement comme à Montreuil ou à Neukölln, contribue à identifier des territoires urbains de l'art. L'analyse des pratiques des artistes montre que ces territoires se définissent autant dans les interactions locales entre artistes, habitants, politiques ou investisseurs, que dans les interactions qui existent avec d'autres pôles de l'activité artistique, mises en évidence par les circulations des individus.

L'usage de l'espace auquel donne lieu la création artistique, sa médiatisation par les artistes, par les habitants, par les politiques et par les promoteurs contribuent d'abord à identifier localement des espaces collectifs de création (chapitre 7). Les territorialités individuelles de la création artistique sont un premier élément de l'identification de ces espaces. Elles sont le fait d'un ancrage de la production plastique dans l'atelier, qui est le pivot et l'interface urbaine de la création, que l'on observe aussi bien à Montreuil qu'à Neukölln. Le contexte urbain joue dans les deux cas un rôle important dans l'implantation des artistes : le coût d'installation y est peu élevé par rapport à d'autres espaces des métropoles parisienne et berlinoise, ils offrent une proximité aux espaces métropolitains centraux, ainsi que la possibilité d'usages souples du bâti pour agencer des espaces de création. L'agencement spatiale de la création traduit l'appropriation de l'espace urbain par les artistes et la rend visible. Les territorialités artistiques se définissent ainsi à partir de l'atelier, lieu de la production plastique et interface avec l'urbain.

L'interface urbaine que constitue l'atelier est un élément central de l'identification de territoires de création et on a pu voir que selon les degrés de visibilité de l'activité de création dans l'espace public, la seule présence urbaine des artistes peut donner lieu à l'identification d'un espace de création mis en scène, au paysage aisément identifiable et témoignant d'une esthétique partagée, comme c'est le cas à Neukölln. À l'inverse, la mise en scène plus discrète voire absente de la création dans le paysage urbain montreuillois souligne que la présence des artistes et de leurs ateliers dans l'espace urbain est une composante nécessaire mais néanmoins non suffisante à la définition de territoires de création.

C'est par le biais d'organisations et de stratégies collectives qui dépassent les territorialités individuelles que se définissent des territoires de création à l'échelle locale. L'insertion des artistes dans des réseaux de sociabilité locaux est un premier élément de dynamiques collectives. Les organisations d'auto-promotion voire de marketing territorial qui s'appuient sur la création artistique sont un second élément d'une médiatisation territorialisante de cette dernière. Les interactions avec les autres habitants participent en troisième lieu d'une dimension collective territorialisante. Les stratégies de valorisation politique et celles des investisseurs en constituent un dernier élément, et marquent une étape supplémentaire dans la reconnaissance de l'ancrage local de la création artistique, celle de son institutionnalisation. La comparaison de Montreuil et de Neukölln a montré que

chacun de ces ressorts opère différemment, les artistes étant par exemple davantage organisés collectivement à Neukölln. C'est toutefois leur combinaison qui contribue, dans les deux cas, à l'émergence d'un territoire artistique qui tire sa spécificité de l'activité de création.

Les dynamiques territorialisantes que l'on observe à l'échelle locale de Montreuil et de Neukölln sont le fait d'interactions qui se jouent dans ces territoires, mais aussi d'interactions, d'échanges qui invitent à considérer la position relative d'espaces de création localisés dans des ensembles plus vastes : les espaces de vie des artistes et les systèmes artistiques qui participent aussi à la qualification des espaces de création.

Les pratiques spatiales des artistes nous permettent de mettre en évidence des interactions entre les espaces qui contribuent à leur interdépendance et à leur spécificité (chapitre 8). Celles-ci témoignent de l'articulation d'une pluralité d'ancrages et montrent des systèmes de lieux qui qualifient le parcours de chaque artiste. Les circulations articulent par exemple la conception et la réalisation d'un projet dans l'atelier aux lieux de collecte du matériau artistique ou aux lieux de sa présentation. Les circulations des artistes montrent par ailleurs des interdépendances à l'échelle métropolitaine qui concourent à une spécialisation des fonctions artistiques à cette échelle. Elles permettent l'insertion des artistes dans des réseaux de diffusion extra-métropolitains qui contribuent à la diversification des liens tissés depuis et vers les territoires de création. Les polarisations que mettent en évidence les pratiques des artistes contribuent ainsi à les qualifier non seulement comme des territoires, mais aussi comme des centralités artistiques. Territorialité et centralité apparaissent comme deux clés de lecture des espaces de création, l'une renvoyant à une compréhension des dynamiques de la reconnaissance d'une singularité locale, l'autre soulignant l'attractivité et l'interdépendance d'un espace de création dont la spécialisation se comprend à l'aune de ses liens avec d'autres espaces artistiques et notamment des espaces de diffusion marchands. Ces deux termes ne s'excluent pas mais au contraire se complètent dans l'analyse des spatialités des activités artistiques, ce que montre une synthèse de la comparaison des dynamiques qualifiant Montreuil et Neukölln à la fois comme des centralités et comme des territoires de création. La position relative de Montreuil et de Neukölln que définissent les circulations des artistes diffère : les canaux de circulations artistiques montrent en effet que Montreuil est davantage connecté à des réseaux métropolitains parisiens marchands alors que la centralité créatrice de Neukölln fonctionne davantage en lien avec des réseaux de diffusion internationaux. Cette caractéristique témoigne d'une part d'une plus grande faiblesse des réseaux de diffusion marchands berlinois et d'autre part d'une internationalisation plus forte de la création à Neukölln. Cette internationalisation se traduit non seulement dans les dynamiques de centralité mais aussi dans la réalité territoriale. Les pratiques artistiques témoignent d'une culture de l'hybridation participant de l'émergence d'une réalité transnationale qui devient territoriale du fait de la reconnaissance de cette dimension collective par les artistes, par les pouvoirs publics et par les publics.

Les pratiques des artistes sont déterminantes dans la qualification d'espaces de création artistique que l'on a appréhendés du point de vue de la territorialité, pour montrer les processus à l'œuvre dans l'affirmation collective d'une identité créatrice ; et du point de vue de la centralité, pour souligner les interactions et les interdépendances dont résulte la polarisation dans l'espace urbain de la création

artistique. L'appréhension des modes de production d'espaces de création à partir des pratiques des artistes a permis de montrer la complexité de ces processus. Elle invite à dépasser une approche unidimensionnelle de la production d'espaces associée à la présence artistique pour montrer la co-construction des espaces urbains, des espaces de l'art et de leurs dynamiques.

Conclusion générale

À l'heure où production culturelle et créativité sont chargées d'enjeux de développement économiques pour les villes post-industrielles, les conclusions de ce travail rejoignent celles des travaux qui invitent à une analyse sectorielle et détaillée des enjeux urbains complexes liés à des productions culturelles globalisées. À travers une géographie urbaine de l'art contemporain à Paris et à Berlin, cette thèse conforte l'observation d'une tendance forte à la concentration dans les différents secteurs de la production culturelle, comme elle insiste sur des enjeux propres à la définition d'espaces artistiques. En répondant à l'objectif de produire une analyse globale des espaces de l'art contemporain à Paris et à Berlin, ce travail souligne une organisation spécialisée dont les dynamiques offrent des clés de lecture pour comprendre les facteurs et les effets de la localisation de la création artistique.

Plus qu'à deux organisations des métropoles artistiques faites de singularités et d'exclusivité, la comparaison des espaces de l'art contemporain à Paris et à Berlin montre des enjeux croisés et des formes de polarisation et de spécialisation propres à un secteur de la production culturelle globalisé. Le regard porté sur Paris et Berlin comme deux métropoles artistiques révèle toutefois des singularités de positionnement et de dynamiques territoriales qui fondent l'identité et l'attractivité de chacune des villes et de quartiers comme Montreuil ou comme Neukölln.

Un second objectif était de caractériser les espaces de l'art à travers non seulement leur localisation mais aussi les connexions qui les définissent. Ce travail, en adoptant l'angle d'approche des circulations artistiques, montre qu'elles participent des connexions qui fondent l'attractivité et le rayonnement métropolitain de Paris et de Berlin. La géographie parisienne et berlinoise de l'art contemporain se comprend au final à l'interface des dynamiques d'ancrages et de circulation qui offrent un regard dynamique sur les enjeux urbains de la culture.

Une géographie métropolitaine de l'art contemporain

Ce travail de thèse apporte tout d'abord des éléments empiriques concernant l'organisation des espaces de l'art contemporain à Paris et à Berlin, dont les enjeux rejoignent une réflexion sur les dynamiques des espaces urbains auxquelles contribuent culture et création artistique. Le premier volet de ce travail a ainsi répondu au double objectif de montrer l'organisation des espaces de l'art à l'échelle métropolitaine et de qualifier la position relative de Paris et de Berlin dans le système global de l'art contemporain.

L'analyse menée à cette échelle s'appuie sur l'élaboration d'une base de données relative aux lieux et aux expositions de l'art contemporain. Elle montre deux tendances que l'on observe aussi bien dans les cas de Paris que de Berlin : la première est un constat de concentration importante des lieux d'exposition de l'art. L'analyse en termes de pôles révèle en effet la tendance à la concentration des lieux d'art dans la lignée des polarisations observées dans d'autres secteurs de l'économie culturelle.

À la différence d'autres types de productions culturelles comme celles des médias par exemple, les pôles de l'art contemporain témoignent d'une concentration presque exclusive dans les centres des métropoles. Si des pôles de moindre importance se développent dans des espaces péricentraux et montrent que l'art ne se fait, bien évidemment, pas uniquement dans les centres de villes comme Paris ou comme Berlin, l'organisation spatiale des pôles artistiques répond toutefois davantage à un modèle de concentration / diffusion qu'à un véritable modèle d'organisation polycentrique.

L'analyse fonctionnelle de ces pôles et l'observation des dynamiques qui les caractérisent a ensuite montré que, malgré cette concentration forte, les lieux de l'art contemporain participent d'une diversité des dynamiques urbaines liées à l'implantation d'équipements culturels. J'ai proposé de synthétiser le recoupement des enjeux sectoriaux et des enjeux urbains pour expliquer l'organisation spatiale des lieux de l'art contemporain, en définissant une grille de lecture de la centralité artistique croisant spécialisations fonctionnelle et historique de l'implantation des lieux artistiques. Il en ressort que l'organisation des lieux d'art contemporain renforce des centralités urbaines commerciales et patrimoniales ou participe de la définition de centralités plus spécialisées. Cette analyse en termes de centralité artistique contribue à l'appréhension de la diversité des formes de centralité urbaine.

Elle participe aussi d'un impératif de précision quant aux dynamiques urbaines des activités culturelles et plaide pour une analyse fine des facteurs favorisant l'implantation des activités comme de leurs effets. Chacune des centralités que nous avons définie peut en effet être considérée comme un sous-ensemble d'un système de l'art contemporain parisien ou berlinois mais aussi comme le témoin de dynamiques urbaines patrimonialisantes, d'une définition commerciale et ludique de la centralité ou au contraire d'une spécialisation culturelle voire culturelle « off ».

L'analyse réalisée à l'échelle métropolitaine se veut ainsi un panorama le plus complet possible de l'organisation spatiale des lieux artistiques et un cadre pour penser les espaces urbains de la production culturelle comme partie prenante d'une organisation métropolitaine en système. Elle contribue à une connaissance empirique approfondie des modes d'organisation spatiale de la production culturelle dans les villes. La mise en évidence d'un système spécialisé invite à considérer les modalités de sa production en observant à une échelle fine les interactions entre ces pôles, les jeux d'acteurs et les pratiques individuelles qui participent de cette structuration. La définition de nouvelles centralités urbaines dont participent les activités de création mais aussi les questionnements ayant trait à la revalorisation des espaces urbains en lien avec la présence des artistes m'ont amenée à focaliser une partie de ce travail sur les pôles de la création artistique.

Des territoires de création

Je me suis appuyée sur l'analyse réalisée à l'échelle métropolitaine pour considérer les espaces de la création artistique. Ce parti pris m'a permis non seulement d'asseoir le choix de terrains d'étude au regard de la spécialisation fonctionnelle des lieux, mais aussi de penser ceux-ci en lien avec un système artistique métropolitain. Il a enfin permis de se détacher d'une entrée par les transformations urbaines auxquelles est associée fréquemment la présence artistique pour placer les pratiques spatiales des artistes au centre du questionnement.

La comparaison de Montreuil et de Neukölln a offert un regard croisé sur les pratiques spatiales des artistes. À l'échelle locale, ces pratiques montrent des modalités d'ancrage de la création artistique qui participent de sa visibilité plus ou moins importante dans l'espace public. Le paysage urbain montreuillois est ainsi marqué par une manifestation de la présence des artistes et de leurs ateliers plus discrète qu'à Neukölln. L'atelier et sa visibilité sur la rue sont donc deux éléments nécessaires mais non suffisants de la définition d'espaces de création. La fréquentation des lieux de sociabilité ou l'organisation autour de réseaux et de lieux d'auto-promotion témoignent de dynamiques collectives qui participent de l'émergence d'un territoire de création. Cette émergence résulte enfin d'interactions entre différents acteurs qui contribuent à la reconnaissance d'une identité locale des espaces de création. Les artistes, les habitants, les pouvoirs publics et les investisseurs privés ont été identifiés comme quatre types d'acteurs dont les stratégies – d'agencement de l'espace pour la création artistique, d'auto-promotion, de reconnaissance ou au contraire de résistance à la présence des artistes, de valorisation institutionnelle ou immobilière – sont porteuses d'une médiation territorialisante de la création. À Montreuil comme à Neukölln la dimension collective d'un ancrage local permet de parler de territoires de création. La comparaison montre toutefois une combinaison singulière des ressorts de la construction territoriale. Cette thèse contribue en ce sens à la connaissance empirique des dynamiques urbaines locales liées à la présence artistique.

La réflexion menée sur la territorialisation de la création nous a conduit, paradoxalement, à dépasser le territoire. L'organisation spatiale de la création artistique que donnent à voir les pratiques des individus montre en effet une dialectique entre ancrage et circulation qui structure les territorialités des artistes. Les ancrages locaux de la création se comprennent ainsi en lien avec un ensemble de lieux pratiqués par les artistes et ces interrelations sont constitutives de la définition d'espaces de l'art spécialisés et de certaines dynamiques territoriales.

La portée géographique des circulations artistiques

Les enjeux urbains de la présence artistique sont rarement abordés du point de vue des circulations et des connexions dont elle peut être porteuse.

Les dynamiques de circulations ont d'abord été abordées à partir de la nationalité et de la ville de résidence des artistes exposés à Paris et à Berlin pour caractériser l'arrimage des pôles de l'art contemporain à des réseaux de diffusion artistique. Cette entrée met en évidence des pôles artistiques qui se définissent à travers les connexions qui s'y établissent entre un espace de diffusion, et donc un public, des acheteurs, et des espaces de création, et de la même manière, une pluralité d'acteurs. À travers un effort de caractérisation de l'inscription intra-métropolitaine de ces connexions, on voit que Paris et Berlin se définissent comme des métropoles artistiques du fait de la polarisation qu'elles exercent sur les artistes (et les œuvres) en tant que métropole de diffusion. Leur profil est clairement international. La configuration des connexions montre l'art contemporain comme un phénomène à dominante urbaine très affirmée. Les connexions inter-urbaines qui s'établissent avec Paris et Berlin dans le domaine de l'art contemporain participent ainsi d'une définition de la position relative de ces deux métropoles dans un système artistique considéré comme de plus en plus

globalisé. Les liens artistiques que nous avons étudiés contribuent non seulement à l'insertion de Paris et de Berlin dans des réseaux artistiques internationaux mais assoient également leur position dominante dans ces réseaux. Au regard des connexions qui s'établissent, l'art contemporain apparaît bien comme un élément de la domination des métropoles dans le domaine de la production symbolique, Paris et Berlin sont en effet reliées aux villes globales comme New-York ou Londres, et font figure de têtes de pont de réseaux urbains régionaux et nationaux. Paris se distingue par son rôle plus affirmé de relais de la production artistique française, alors que Berlin se démarque par l'importance des connexions internationales qui s'établissent dans le domaine de l'art contemporain, et par un fonctionnement endogène où la présence des artistes à Berlin alimente les expositions organisées dans la ville. Les connexions qui relient Paris et Berlin à d'autres lieux de l'art contemporain montrent enfin une diversité qui vient élargir la vision d'un paysage artistique où les métropoles tiennent le haut du pavé et invitent aussi à considérer la multiplicité des liens qui viennent asseoir le rôle d'interface des deux métropoles que l'on étudie.

Il est clair que le cadre d'un travail de thèse individuel a fixé des limites à l'appréhension des canaux de circulations artistiques métropolitains. Il serait ainsi intéressant de poursuivre le recueil de données sur une durée plus longue, afin de mener une analyse diachronique de la configuration des connexions artistiques. Il serait par ailleurs éclairant de compléter une entrée par les artistes par une entrée par les œuvres d'art et leurs circulations en suivant par exemple les déplacements d'une exposition. Un moyen de dépasser ces limites et de compléter l'approche globale des espaces de l'art contemporain a été de mener une analyse de la portée des circulations artistiques à l'échelle individuelle.

L'analyse des pratiques spatiales des artistes confirme l'importance des circulations dans l'accès aux différentes ressources et lieux d'un parcours professionnel. Ces pratiques montrent une diversité des parcours et des stratégies des artistes dans l'articulation des lieux, qui dépend de la situation professionnelle – artiste inséré dans les réseaux institutionnels, marchands, en phase de reconnaissance, peu ou pas reconnu – comme de l'expérience personnelle – parcours migratoire, vie de famille etc. –. L'analyse des parcours professionnels montre toutefois une régularité dans l'usage de la circulation comme un moyen d'accéder à des ressources, qu'il s'agisse de connaissances, d'inspiration, de contacts professionnels ou de possibilités de diffusion. Cette thèse met en évidence la nécessité d'articuler les circulations et les ancrages pour comprendre les dynamiques des espaces de l'art à différentes échelles, des parcours individuels aux structures macro-géographiques.

La portée variable des circulations individuelles influe sur une structuration des réseaux à des échelles différentes : les circulations nombreuses à l'échelle de la ville montrent que les pratiques des artistes articulent des réseaux artistiques intra-métropolitains. La comparaison montre ici une intégration plus forte des espaces de création montreuillois à un système artistique parisien ; les artistes travaillant à Montreuil trouvant à Paris davantage d'opportunités d'insertion aux réseaux de diffusion. À Neukölln, les pratiques des artistes apparaissent davantage polarisées à l'échelle locale, aussi bien en termes de création que de diffusion de l'art, et participent également de l'arrimage des espaces de création à des réseaux extra-métropolitains. Les circulations des artistes hors de Paris et de Berlin concourent à la diversité des connexions métropolitaines qui définissent la position de ces

deux villes et témoignent du potentiel de reconfiguration important des réseaux artistiques en fonction des opportunités professionnelles.

Ainsi, l'importance des circulations artistiques ne remet pas en cause les logiques d'ancrage de ces activités. Ancrages et circulations apparaissent co-constitutifs des dynamiques des espaces urbains de l'art ; ce que l'on peut lire aussi bien à travers les parcours des artistes que dans l'émergence d'un territoire transnational de création.

L'ensemble de ces résultats contribue en définitive à la connaissance des espaces de la production culturelle. Ce travail prolonge les recherches déjà mises en œuvre par les chercheurs pour montrer la dimension globale de l'art et de la culture et pour aborder la question métropolitaine sous l'angle de la production culturelle. Il montre en dernier ressort, à travers une analyse des espaces de création artistique, que les pratiques des artistes concourent à la production des espaces urbains ; mais pas toujours et pas uniquement là où on les attendrait, c'est-à-dire dans leur participation aux processus de revalorisation, mais aussi à travers la mise en lien d'un ensemble de lieux pratiqués qui vient renforcer l'inscription transnationale des territoires de la création aussi bien d'un point de vue individuel que collectif. Les articulations mises en exergue entre circulations et ancrages artistiques méritent d'être approfondies, autant d'un point de vue théorique, pour donner à voir des spatialités en construction, qu'en utilisant cette grille de lecture pour compléter le panorama des espaces de l'art contemporain à travers une analyse diachronique montrant les évolutions des dynamiques urbaines parisiennes et berlinoises. Lire les espaces au prisme d'une dialectique ancrages / circulations se révélerait enfin très certainement fécond dans un élargissement de perspective, pour interroger des connexions artistiques qui peuvent s'établir avec et entre des espaces qui ne sont pas, comme nos deux terrains, métropolitains et ancrés dans le monde occidental, et ainsi explorer les chemins de traverse de la mondialisation.

Deutsche Zusammenfassung

Zentralitäten und Territorialitäten der Kunst in der Strukturierung urbaner Räume. Am Beispiel Paris und Berlin

Zusammenfassung

Heutzutage werden Kulturproduktion und Kreativität als Schlüsselelemente der Entwicklung post-industrieller urbaner Räume betrachten. In dieser Arbeit wird eine detaillierte und sektorielle Analyse der komplexen urbanen Herausforderungen, die mit globalisierten Kulturproduktionen verbunden sind, erforscht. Die Arbeit basiert auf einem Vergleich zwischen zwei Kulturmetropolen, zwei Hauptstädten der zeitgenössischen Kunst,Paris und Berlin,um die urbanen Dynamiken der räumlichen Organisation in diesem spezifischen Bereich hervorzuheben. Inwiefern trägt die urbane Organisation der Räume der zeitgenössischen Kunst zu einer Ausprägung und einer Spezialisierung der Metropolräume? So lautet die Fragestellung dieser Dissertation. Um diese Frage zu beantworten soll die Analyse auf mehreren Ebenen durchgeführt werden: weltweit, um die Position von Paris und Berlin in den internationalen künstlerischen Netzwerken zu zeigen; stadtweit, um das metropolische Kunstsystem zu verstehen ; und auf der lokalen Ebene, um die räumliche Dimension der einzelnen Praktiken der Künstler in der Stadt festzustellen. Zwei Haupthypothesen bilden die Grundlage dieser Forschung. Zuerst wird hier davon ausgegangen, dass es eine spezifische Organisation der urbanen Räumen und der künstlerischen Praktiken im Bereich der zeitgenössischen Kunst gibt. Die Bildenden Künste bestimmen nämlich gewisse Anwendungen des urbanen Raums nach den spezifischen Bedürfnissen, die aus der Tätigkeit, ob Produktion oder Ausstellung, entstehen.

Die Anordnung der Produktionsorte der Bildenden Künste unterscheiden sich von der, die im Bereich der darstellenden Künste beobachtet werden kann. Es impliziert eine besondere räumliche Organisation auf der Stadtebene. Wir setzen außerdem voraus, dass die räumliche Organisation der künstlerischen Orten die Organisationslogik der allegemeinen Kulturproduktion wiederspiegeln, aber auch dass es gewisse Herausforderungen bezüglich u.a der Sichtbarkeit, der Ausstellungsmodi, der internationalen Vernetzung bestehen, die direkt zur Gründung spezialisierter Kunstorte beitragen, in den die „Regeln der Kunst“ (Bourdieu, 1998) dem spezifischen Bereich der zeitgenössischen Kunst entsprechen. Auf der Stadtebene wird zuerst die Organisation der Kunstorte analysiert, um ihre Spezialisierung gegenüber der allegemeinen Kulturproduktionsorte in Frage zu stellen. Auf der mikro-geographischen Ebene werden die räumlichen Praktiken der Künstler beobachtet, um ihre räumliche Auswirkung hervorzuheben.

Mit der zweiten Hypothese vermuten wir, dass die Zirkulationen[215] der Künstler zur Strukturierung der

215 Hier wird der Begriff „Zirkulation“ benutzt, um die künstlerische Mobilitäten im breiten Sinne zu bezeichnen – Objekten- Kunstwerke- Informationsmobilitäten, die die Kunstnetzwerke aufbauen. Der Begriff entspricht auch eine Kunsthistorische Tradition, wo er seit längerer Zeit – in Deutschland wie in Frankreich – benutzt wird (Koch, 2009.

urbanen Räume beitragen. Kunsthistoriker zeigen, dass die künstlerischen Zirkulationen einen wichtigen Beitrag zum Status „Kulturmetropole“ leisten (Charle, 2009) und laden die Geographen ein, ihre räumliche Dimension und ihre Territorialitäten in Betracht zu ziehen (Pailhé, 1998; Staszak, 2003; Veschambre, 1998). In dieser Doktorarbeit wird insbesondere auf die Mobilitätspraktiken der Künstler geachtet, wobei es vermutet wird, dass sie zum symbolischen Status einer Kulturmetropole beitragen, sowie dass sie die Räume der Kunstproduktion und -darstellung strukturieren. Die mehr oder weniger starke Internationalisierung dieser Zirkulationen kann man tatsätzlich auf der Metropolenebene von Paris oder Berlin Polarisierungen identifizieren, die zur internationalen Vernetzung der beiden Metropolen beitragen. Die Mobilitäten der Künstler informieren über den Platz der Städten in urbanen Systemen und bieten einen ungewöhnlichen Blick auf die Metropolisierungsprozesse an.

Auf der Stadtebene kann man vermuten, dass die künstlerischen Mobilitäten zwischen verschiedenen Kunstorten zu funktionnellen Unterscheidungen zwischen Produktions- und Ausstellungsräumen beitragen. Um diese Hypothesen zu bestätigen wird eine multiebenen Analyse durchgeführt. Es geht erstens darum, die räumliche Organisation der Zeitgenössichen Kunst auf der Pariser und Berliner Metropolenebene hervorzuheben. Dafür wurde eine originale Datenbank aufgebaut, die die Verteilung, die Funktionen und die Netzwerke, die die künstlerische Räume Paris und Berlins kennzeichnen, erfasst. Auf der Subjektebene wurden die räumlichen Praktiken der Künstler betrachtet, um ihre Rolle in der Strukturierung Kunsträume anzuführen.

Ich habe mich dafür entschieden, auf der infra-urbane Ebene über zwei Bezirke jeder Metropol, in der die Künstlerpräsenz besonders deutlich ist – Montreuil für Paris und Neukölln für Berlin – zu arbeiten. Beide können als besondere Beobachtungsfelder der künstlerischen Territorialitäten betrachten werden. Das Ziel einer vergleichenden Vorgehensweise ist nicht nur die Regelmässigkeiten und die Standorteffekte klar hervorzuheben, sondern auch zu analysieren, inwiefern globale Organisationen wie der internationale Kunstmarkt einen Einfluß auf die Organisation der Metropolenräume üben. Im ersten Teil der Dissertation werden die wissenschafltlichen Arbeiten um das Tryptik „Stadt / Kultur / Kunst“ vorgestellt, um die von diesen drei Begriffen implizierten Hauptherausförderungen herauszustellen und die theoritischen Ansätze, die dieser Arbeit begründen, hervorzuheben. Nach eine kurze Vorstellung dieser Ansätze wird auf die drei Hauptabschnitte dieser Forschung eingegangen: erstens auf die metropolische Struktur der Räume der zeitgenössischen Kunst; zweitens auf die territorialen Dynamiken der Kunstproduktion, und letztens auf die künstlerischen Mobilitäten.

Das Triptyk „Stadt / Kultur / Kunst“: vom Stand der Forschung zum Forschungsgegenstand

Diese Arbeit beschäftigt sich mit dem Triptyk „Stadt / Kultur / Kunst“ aus zwei Perspektiven heraus: aus dem ersten Sicht ist die Kunstproduktion einen Teil der umfrangreicheren Kulturproduktion und der Zusammenhängen zwischen Stadt und Kultur ; zweitens soll auf einer anderen engeren Fokus eingegangen werden, in dem die zeitgenössische Kunst und ihre urbane Dimensionen dargestellt werden.

Im ersten Kapitel der Dissertation werden die Beziehungen zwischen Stadt, Kultur und Kunst

analysiert, aus einer einfachen Frage heraus: **welche Auswirkung hat die Kultur auf die Stadt?**

Es geht hier darum sich dieses Thema über die verschiedenen räumlichen Organisationsformen der Kulturproduktionen anzunähern und die Litteratur darüber einzubringen. Die Kultur wurde als Gegenstand der Analyse definiert. Dementsprechend liegt diese Arbeit auf der Linie von den wissenschaftlichen Arbeiten, die die Räume der Kulturproduktion und des Kulturkonsums untersuchen. Aufgrund ihrer symbolischen und ökonomischen Bedeutungen in den post-industriellen Städten regen diese Thematik die Aufmerksamkeit der Forscher immer mehr auf. Die Arbeiten, die sich mit der räumlichen Organisation der Kulturwirtschaft beschäftigen, zeigen, dass sie von einer starken Konzentration der Akteuren ausgezeichnet ist. Kulturclusters oder -districts werden daher als kennzeichnenden räumlichen Formen der Kulturproduktion bezeichnet. Konzentration wird als Organisationsprinzip vieler Produktions- und Konsumsräume betrachtet. Im Falle des Kultursektors spielt es eine besondere Rolle, da die Konzentration einerseits in der Umsetzung Produktions- und Innovationsprozesse unverzichtbar ist, und andererseits zu einem „Regime der Singularität“ (Heinich, 2005), das Originalität als Bestandteil der Wertschätzung zeigt, beiträgt.

Kunst als Teil der allgemeineren Kulturproduktion zu betrachten, führt mich dazu, meine Stellung zur Kreativität deutlich zu machen. Im ersten Teil der Dissertation wird die Notwendigkeit klar gemacht, die Debatte im Bezug auf die kreative Klasse (Florida, 2002) und im weiteren Sinne auf die kreative Stadt zu verorten, um die mit der Künstlerpräsenz verbundenen urbanen Herausforderungen zu verstehen (Krätke, 2011), obwohl diese theoretischen Ansätze nicht zentral in meiner Analyse stehen.

In einer zweiten Perspektive soll die Frage umgekehrt gestellt werden: **welche Auswirkung hat die Stadt auf die Kultur?** Welche Dynamiken tragen zur Organisation der Kunsträume bei? Um diese Frage zu beantworten habe ich mich für eine besondere Art der Kunstproduktion entschieden, und zwar die Zeitgenössiche Kunst. Die Bestimmung der zeitgenössischen Kunst als Forschungsgegenstand stüzt sich auf im ersten Kapitel dargestellten wissenschaftlichen Arbeiten aber auch auf geographischen Ansätzen, die die Kunst als Kernpunkt ihrer Forschung stellen.

In diesem Sinne werden insbesondere die Arbeiten von B. Grésillon (2002, 2008) und A. Volvey (2003, 2010) rezipiert: die von B. Grésillon, weil er die metropolitische Dimension der Kultur über die Kunstorte erfasst und die von A. Volvey, weil sie die räumliche Dimension der Kunst aus dem Kunstwerk und aus den Kunstpraktikten heraus erfasst. Beide Ansätze sind für meinen Ansatz der zeitgenössigen Kunst-Spatialität bezeichnend, die zuerst am Beispiel emblematischer Kunstorte erforscht wird. Ob die Galerie, das Museum, das Atelier, der öffentliche Raum oder die Kulturfabrik, jeder weist unterschiedliche Konfigurations-, Lokalisierungs- und Ausstrahlungsformen auf. Jeder trägt auf seiner Art zur Internationalierungsdynamik und zur Umwandlung der urbanen Landschaften und der Stadtfunktionen bei.

Orte und Akteure der Kunst tragen außerdem zur Bestimmung urbaner Ressourcenräume bei, die von Kunstproduktion und -konsum kennzeichnet sind und als Kunstquartiere bezeichnet werden (Ambrosino, 2009 ; Mommaas, 2004 ; Pratt, 2009). Diese Kunstquartiere sind an der Kreuzung zwischen zwei Ansätzen bezüglich der Künstlerposition und -rolle in den urbanen Räumen: in dem ersten wird es hintergefragt, wie die Künstler urbanen Räumen nutzen - ob als Produktions- oder als

Ausstellungraum – ; in dem zweiten wird vielmehr der Akzent auf die Rolle der Künstler in den Gentrifizierungsprozesse gelegt. In dem Fall werden Künstlerpraktiken zu komplexen Aufwertungsprozessen nicht nur im Immobilienbereich sondern auch in den wirtschaftlichen und symbolischen Dimensionen der urbanen Räume beitragen.

Die Vielfalt der Kunstorte und -räume lädt dazu ein, zu analysieren, inwiefern sie sowohl auf der Subjektebene als auf der Metropolebene miteinander artikuliert sind. Durch eine Geographie der zeitgenössischen Kunst in Paris und in Berlin ist es möglich, erstens starke Konzentrationstendenzen in den unterschiedlichen Kulturproduktionsbereichen zu beweisen und zweitens die Bestimmungsprozessen von künstlerischen Räumen zu erklären.

Dank einer globalen Analyse der Pariser und Berliner zeitgenössichen künstlerischen Räumen gelingt es in dieser Arbeit eine spezialisierte räumliche Organisation zu beweisen, die ermöglicht, die Faktoren und die Auswirkungen der Lokalisierung der Kunstproduktion besser zu verstehen. Jenseits zwei unterschiedlicher städtischer Organisationen von Absonderlichkeit und Exclusivität markiert, zeigt der Vergleich zwischen den Pariser und den Berliner Kunsträumen Ähnlichkeiten sowohl in den Organisationsprinzipen als in der Polarisierungs- und Spezialisierungsformen, die letzendlich die globale Kulturproduktion charakterisieren.

Die Kunsträume sollen aber nicht nur über ihre Lokalisierung und Aktivitäten bestimmen werden, sondern auch über ihre Vernetzung miteinander, spricht über die internen künstlerichen Mobilitäten. Der Blick auf die Pariser und Berliner Kunstmetropolen zeigt jedoch eigenartige Positionierungen und territoriale Dynamiken, die die Identität sowie die Attracktivität der jeweiligen Stadt und Quartier erklären. Die Geographie der Kunst in Paris und in Berlin versteht sich leztendlich an der Schnittstelle zwischen den Verankerung- und der Mobilitätsdynamik und bietet daher einen spannenden Blickwinkel über die urbanen Problematik der Kulturproduktion.

Eine metropolische Geographie der zeitgenössischen Kunst

Diese Arbeit bringt originalen empirischen Elemente über die Organisation der Kunsträume in Paris und in Berlin hervor und trägt dabei zur Analyse der urbanen Dynamiken der Kultur- und Kunstproduktion bei. Der erste Abschnitt dieser Arbeit erfüllt die Doppelanforderung, die räumliche Organisation der Kunst in den beiden Städten zu zeigen und die Städte selbst im globalen Kunstsystem zu positionieren.

Die Analyse auf der Metropolebene stützt sich auf dem Aufbau einer originalen Datenbank über Kunstorte und -ausstellungen. Daraus können zwei Tendenzen festgestellt, die in Paris und in Berlin beobachtet werden können: die erste ist die Feststellung einer starken Konzentration der Ausstellungsorte, die über eine statistische Polanalyse („nearest neighbourg“ Method und „Hot Spot Analysis“, durchgeführt mit dem Software CrimeStat) erfolgen konnte. Anders als in anderen Kulturproduktionsbereichen – wie z.B im Mediensektor –, sind die Polarisierungen im Kunstbereich fast ausschließlich in den Zentren zu beobachten. Auch wenn kleinere Polen am Rand der Städte betrachtet werden können, was auf einer Art impliziert, dass Kunst nicht nur in den urbanen Zentren

produziert wird, stimmt die räumliche Organisation der Kunstpolen allerdings eher mit einem Konzentrations-/Verbreitungsmodell als mit einem polizentralisierten Modell überein.

Die funktionnelle Analyse dieser Polen und ihrer Dynamiken beweisen, dass trotz dieser starken Konzentration, die Kunstorte bezeichnend für eine Vielfalt der urbane Dynamiken im Bezug auf den Ansiedlung von Kultureinrichtungen sind.

In dieser Arbeit wurden die sektoriellen und die urbanen Problematik, die die räumliche Organisation der Kunst bestimmen, unter dem Begriff „künstlerische Zentralität“ synthetisiert. In der „künstlerischen Zentralität“ werden die Spezialisierungen sowie die historischen Dynamiken der Ansiedlung von Kultureinrichtungen in Betracht gezogen.

Was daraus kommt ist, dass die Organisation der zeitgenössischen Kunsträumen bestehenden kommerziellen und patrimonialen urbanen Zentralitäten verstärkt oder trägt zur Bestimmung neuer kunstorientierten Zentralitäten bei. Die künstlerische Zentralität ermöglicht eine präzisere Analyse sowohl der urbanen Dynamiken der unterschiedlichen Kunst- und Kulturproduktionen als auch der Standortfaktoren und -effekten im Bereich der zeitgenössischen Kunst.

Jede der in dieser Arbeit erfassten Zentralitäten soll allerdings nicht nur als eine Untereinheit des Kunstsystems von Paris oder Berlin betrachtet werden, sondern auch als einen Beweis für die patrimonialen urbanen Dynamiken, für eine kommerzielle und unterhaltungsorientierte Definition der Zentralität und auch für eine kulturelle Spezialisierung.

Diese Analyse auf der Metropolebene bietet einen kompletten Überblick über die urbane Organisation der Kunstorte an, sowie einen Rahmen, um die urbanen Räume der Kulturproduktion als Teil eines metropolischen Systems zu denken. Sie trägt zu einer sorfältigen empirischen Kenntnis über die räumlichen Organisationsformen der Kulturproduktion in der Stadt bei. Die Bestimmung eines spezialisierten Systems führt zur Beobachtung von Interaktionen zwischen Polen, zwischen Akteuren, und von einzelnen Praktiken, die diese Strukturierung beeinflussen. Die Bestimmung neuer urbanen Zentralitäten im Bezug auf Schöpfungsaktivitätetn, sowie die wissenschaftlichen Befragungen im Bezug auf der Aufwertung urbaner Räume von Künstlerpräsenz geprägt, führen zu einer fokusierten Analyse der Produktionspolen.

Produktionsterritorien

Die Betrachtung der Räume der Kunstproduktion auf einer lokalen Ebene stützt sich auf der Analyse auf der Metropolebene der räumlichen Spezialisierung. Dieser Ausgangspunkt setzt die Wahl der Forschungsgebiete fest, insofern dass damit erlaubt wird, diese in Verbindung mit dem metropolitischen System zu betrachten. Er ermöglicht leztlich, sich von dem Ansatz herauszulösen, der oft urbanen Transformation mit künstlerischer Präsenz verbindet, um die räumlichen Praktiken der Künstler als Kern dieser Fragestellung zu stellen.

Die vergleichende Analyse der räumlichen Praktiken der Künstler in Montreuil und Neukölln betont zwar Gleichartigkeiten aber auch die Relevanz der lokalen Standortfaktoren. Auf der lokalen Ebene zeigen diese Praktiken die Verankerungsmodalitäten der Kunstproduktion, die ihre mehr oder weniger

ausgeprägte Sichtbarkeit im öffentlichen Raum bestimmen. In Montreuil ist z.B die urbane Landschaft von einer minimaleren Offenbarung der Kunstproduktion geprägt, als in Neukölln. Das Atelier und seine Wahrnehmbarkeit sind zwei erforderliche aber nicht genügende Elemente der Bestimmung urbaner Produktionsräume. Der Besuch Geselligkeitsorte, die Netzwerkorganisationen oder die Selbstvermarktungsräume (Dabrowka) zeigen gewisse kollektive Dynamiken, die die Entstehung Produktionsterritorien fordern. Diese Entstehung ergibt sich letztendlich aus der Interaktionen zwischen den verschiedenen Akteuren, die zur Anerkennung lokaler Identität der Produktionsräume führen. Künstler, Einwohner, die öffentliche Hand und private Investoren wurden als vier Akteurentypen identifiziert, deren Strategien – bezüglich der Öffnung und Organisation von Produktionsräumen, der Selbstvermarkung, der Anerkennung, oder im Gegenteil des Widerstandes gegenüber der Künstlerpräsenz, also bezüglich der institutionnellen oder immobilien Aufwertung – tragen mit sich eine potenziale Territorialisierung der Kunstproduktion und schaffen ihr eine öffentliche Präsenz. In Montreuil wie in Neukölln ermöglicht die kollektive Dimension der lokalen Verankerung Kunstproduktionsterritorien zu bestimmen. Der Vergleich zeigt jedoch einzigartigen Kombinationen der Elemente der territorialen Gestaltung. In diesem Sinne trägt diese Doktorarbeit zu einer besseren empirischen Kenntnis der lokalen räumlichen Dynamiken der Kunstproduktion bei.

Die Überlegung über die Produktionsterritorialisierung hat mich dazu geführt, paradoxerweise, über die lokale Territorialität hinauszugehen. Die räumlichen Praktiken der Künstler zeigen zwar die räumliche Organisation der Kunstprodkution, zeigen aber auch eine Dialektik zwischen Verankerung und Mobilität, die die Territorialitäten der Künstler auch strukturieren. Die lokalen Verankerungen der Kunstproduktion müssen daher in Bezug auf alle Kunstorte, die von den Individuen erlebt werden, betrachtet werden. Diese Zwischenbeziehungen sind auschlaggebend für die Bestimmung spezifisticher Kunsträume und gewisser territorialer Dynamik.

Die geographische Bedeutung der künstlerischen Zirkulationen

Die Mobilitäten der Künstler und die Zirkulationsnetzwerke, in den sie stattfinden, setzen einen originalen Ausgangspunkt der Raumsorganisation der Kunst ein. Diese Mobilitäten und die damit verbundenen Zirkulationen wurden auf der Basis der Staatsangehörigkeit und des Wohnortes/der Wohnorten der Künstler in Angriff genommen, mit dem Ziel, die Verknüpfung von Kunstpolen mit Kunstnetzwerken herauszustellen. In der Arbeit wird gezeigt, wie diese Kunstpolen über die künstlerischen Austäusche zwischen Verbreitungsräumen – spricht ein Publikum, Einkäufer usw. – und Produktionsräumen, die von einer Vielfalt von Akteuren definiert werden – spricht Künstlern, Politikern, Einwohnern, Touristen usw.. - strukturiert werden. Die Bestimmung der intra-metropolischen Verankerung dieser Zirkulationen in den urbanen Räumen zeigen eine Dimension der heutigen Definition von Paris und Berlin als Kunstmetropole: Ihre Polarisierungskapazität auf Künstlern und Werken als Metropolen der Kunstverbreitung. Ihre beiden Profile sind deutlich international. Die Verbindungskonfiguration zeigt die künstlerischen Austäusche als urbane, bzw. metropolische Phenomenen. Die inter-urbanen Verbingungen, die von den Pariser und Berliner Netzwerken angeknüpft werden, definieren die Position beider Metropolen im globalen Kunstsystem.

Paris und Berlin tauchen als zwei dominierende internationale Kunststädte auf, aber vor allem als zwei Hauptknoten eines Europa-zentrierten Kunstaustauchsystems. Insofern zeigt sich die Kunst als ein Instrument der symbolischen Domination der Metropolen. Paris und Berlin sind mit anderen „global cities“ (Sassen, 1991) wie London oder New-York verknüpft und gelten als Brückenköpfe regionaler und nationaler urbaner Netzwerke. Paris zeichnet sich durch seine behaupte Mittlerrolle der französischen Kunstproduktion aus, während Berlin zugleich von den starken internationalen Verbindungen und von einem endogenen Kunstsystembetrieb, das die Künstlerpräsenz in der Stadt fördert, charakterisiert ist. Die künstlerischen Verbindungen von Paris und Berlin zeigen schließlich eine Vielfalt der Verknüpfungen, in den zwar die inter-metropolischen Verbindungen überwiegen, aber in den auch kleinere Orte in Verbindung mit den beiden Städten auftreten. Die Landschaft der metropolischen Anknüpfungen zeigt sich insofern als vielfältig und die Schnittstellerolle Paris und Berlins wird durch eine Multiplizität der Connections definiert.

Es ist klar, dass die Einzeldimension der Doktorarbeit die Auffassung der Kunstaustäuschekanalen beschränkt hat. Es wäre nämlich interessant die Datensammlung während einer langeren Zeit fortzusetzen, um eine diachronische Analyse der Verbindungskonfiguration in Paris und Berlin fortzuführen. Es wäre außerdem sinvoll, den Künstlerausgangspunkt mit einem Kunstwerke- und ihrer Zirkulationensausgansgpunkt zu ergänzen. Diese Abgrenzungen wurden teilweise hinausgereicht, dank einer Einzelebeneanalyse des Sinnes dieser Zirkulationen, die den globalen Ansatz der Kunsträume vervollständigt hat.

Die Analyse der räumlichen Praktiken der Künstler bestätigt die Mobilitätsehrheblichkeit im Zugang zu den Ressourcen und Orten eines beruflichen Verlaufes. Diese Praktiken zeigen eine Vielfalt von Künstlerwegen und -strategien, um die Orte zusammenzufügen, die von der beruflichen Situation – Künstler, die in internationalen Marktnetzwerke eingetreten sind, die auf dem Weg der Anerkennung sind oder kaum oder unanerkannt sind – , sowie von der persönlichen Erfahrung – Migrationserfahrung, Familiensituation, usw. – abhängen. Die räumlichen Characteristiken der beruflichen Wege beweisen trotzdem eine geteilte Nützung der Zirkulation als Zugang zur Ressourcen wie sozialen Kenntnissen, Eingebung, beruflichen Kontakten oder Verbreitungsgelegenheiten. In dieser Dissertation wird die Notwendigkeit hervorgehebt, Zirkulationen und Verankerungen zu verbinden, um eine feine Kenntnis der Kunsträume und ihre Dynamiken auf verschiedenen Ebenen zu erlauben, von Einzelpraktiken und -räumen zu makro-geografischen Strukturen.

Die unterschiedliche Verbreitung individueller Zirkulationsverhalten beeinflusst die Netzwerkstrukturierung auf verschiedenen Ebenen: die vielfältigen Mobilitäten auf der Stadtebene tragen zu einer intra-metropoltischen Integration der Kunstsystemen in Paris und in Berlin bei. Der Vergleich zeigt hier eine stärkere Integration der Produktionsräume von Montreuil in dem Pariser Kunstsystem; Künstler, die in Montreuil arbeiten, finden allerdings viele Verbreitungsgelegenheiten in Paris. Im Gegenteil werden die räumlichen Praktiken der Neuköllner Künstler auf der lokalen Ebene mehr polarisiert, im Bezug auf der künstlerischen Produktion als auf der Verbreitung. Sie sind auch von den extra-metropolitischen Austäuschen sehr geprägt. Die Zirkulationen der Künstler zeigen letztendlich in Berlin wie in Paris wichtige Umgestaltungspotenziale, die von beruflichen

Gelegenheiten abhängig sind.

Die Bedeutung der künstlerischen Zirkulationen stellt nicht die Verankerungsprinzipen der künstlerischen Aktivitäten in Frage. Verankerungen und Zirkulationen müssen im Gegenteil zusammen betrachten werden, als co-konstitutive Elemente der urbanen Dynamiken der Kunsträume, was durch die räumliche Dimension künstlerischer Verlaufe gezeigt wurde, sowie durch die Hervorhebung transationaler territorialer Prozesse in der Strukturierung Produktionsräume – was insbesondere in Neukölln aufgetaucht ist – .

Die Ergebnisse unserer Arbeit steuern letzten Endes empirische Kenntnisse zu der Erforschung räumlicher Dimension der Kunst- und Kulturproduktion bei. Diese Dissertation führt die wissenschaftlichen Arbeiten fort, die sich der globalen Dimension der Kunst und der Kultur gewidmet haben, und geht weiter in die Richtung eines kulturellen Ansatzes der Metropolisierung. Es wurde durch die Erforschung der künstlerischen Produktionsräume betont, dass die Einzelpraktiken der Künstler zur räumlichen Produktion deutlich beitragen, aber nicht nur , wo man sie erwartet – z.B in ihrer Mitbestimmung der Aufwertungsprozesse der urbanen Räume (Holm, 2011; Vivant et Charmes, 2008) – , sondern auch durch die Verbindung einer Vielfalt künstlerischer Orte, die die Transnationale Dimension der Territorien Kunstproduktion verstärken, individuel oder kollektiv gesehen. Es würde sich lohnen, mit den herausgestellten Verbindungen eine Vertiefung sowohl in theoretischer Hinsicht zu führen, um die Spatialitäten im Bau hervorzuheben als in empirischer Hinsicht, um eine diachronische Analyse dieser Verankerung / Zirkulation Dynamiken in Paris und in Berlin zu erlauben. Die urbane Räume durch diese Dialektik zu betrachten wäre schließlich ergebnisreich in einer Perspektiverweiterung, um künstlerische Verbindung zwischen Räumen, die nicht metropolisch und nicht in der westlichen Welt sind – wie unsere beide Forschungsfelder – in Frage zu stellen, und dadurch die Querwege der Globalisierung zu erforschern.

Annexes

Annexe 1 : Synopsis des personnes enquêtées

Montreuil				Neukölln			
Prénom	**Âge**	**Activité**		**Prénom**	**Âge**	**Activité**	
Marta	65	peinture, photographie		**Lucio**	32	peinture	
Benoît	39	photographie/ designer		**Balz**	28	installation	
Christine	49	peinture/professeure d'art plastique		**Signe**	38	danse/ performance	
Claire	52	peinture/ art thérapeuthe		**William Francis Brennan**	62	peinture	
Maria	63	peinture		**Sandra**	32	peinture/vidéo	
Michèle	58	peinture		**Clarisse**	30	installation/dessin	
Vincent	42	Sculpture		**Patrick**	45	photographie	
Chloé	35	photographie		**Delphine**	41	peinture	
Emmanuel Flipo	52	dessin, installation		**Christophe**	38	dessin/peinture/ graphiste	
Antoine	42	dessin, vidéo, peinture		**Susanne**	37	peinture	
Françoise	46	peinture		**Tomiko**	45	dessin	
Vanessa	62	peinture		**Florian**	40	Sculpture	
Julie	47	installation		**Barbara**	35	peinture/sculpture	
Pierre	42	photographie		**Ebert**	45	photographie	
Émile	54	dessin, peinture		**Julie**	24	peinture/Commissaire d'exposition	
Sylvie	55	peinture, pochoir		**Emilie**	26	photographie/ Critique d"art	
Thomas	34	dessin/installation/photographie		**Hervé**	49	peinture/photographie	
Matthieu	36	Photographie/ architecte		**Caroline**	47	dessin/peinture	
Aurélie	33	photographe		**Celia**	35	installation/dessin	
Alain	65	peinture		**Herbert**	37	photographie	
Gustavo Bocaz	57	peinture/ dessin	Galerie l'Escalier	**Simon**	43	Photographie/ sculpture	Schillerpalais
Mr P. Cabuche	XX	Mission aux Arts Plastiques, Mairie de Montreuil		**Jana**	31	photographie/vidéo/Ethnologue	NeuköllnImport
Mme J. Toussaint	XX	Mission aux Arts Plastiques, Mairie de Montreuil		**Alejandra**	44	photographie, vidéo	
Mr P. Murgier	XX	Ministère de la Culture et de la Communication		**Dr. D. Kolland**	XX	Kulturamt Neukölln	
				Mme S. Mauersberger	XX	Quartiersmanagement Richardplatz-Süd	

Annexe 2 : Guide d'entretien auprès des artistes

(Ce guide est celui qui a été utilisé dans le cas de Montreuil. Il est équivalent à celui qui a été utilisé à Neukölln.)

Il s'agit d'un entretien semi-directif. Les thèmes proposés doivent tous être abordés, sans prédéfinition de l'ordre de ceux-ci. Les questions sont présentées à titre indicatif.

Informations préliminaires :

- Prénom
- Âge

Thème 1 Formation et parcours artistique

- Comment êtes-vous devenu artiste? / Quelle a été votre formation ?
- Quel est votre domaine d'activité artistique ?
- Est-ce votre seule activité?
- Est-ce votre unique source de revenus?

- Comment êtes-vous arrivé à Montreuil?

- Pourriez-vous me décrire les grandes étapes de votre parcours professionnel (collaborations importantes, résidences, changements d'atelier, expositions...) ?

- Avez-vous déjà travaillé ailleurs qu'à Montreuil? Où, combien de temps?
- Qu'est-ce que ces expériences vous ont apporté?

Thème 2 : Pratiques résidentielles et professionnelles à Montreuil

- Où habitez-vous?
- Où faîtes vous vos achats ?
- Quels sont vos lieux de loisirs ? De sorties ?
- Aimez-vous vous promener à Montreuil ?

- Fréquentez-vous des artistes à Montreuil ?
- Travaillez-vous avec d'autres artistes à Montreuil ?
- Travaillez vous avec des professionnels de l'art à Montreuil ?
- Participez-vous aux portes ouvertes ?
- Travaillez-vous / Avez-vous déjà travaillé avec des institutions ou des associations culturelles montreuilloises ?
- Comment percevez-vous la politique culturelle menée à Montreuil ?

- Fréquentez-vous d'autres habitants à Montreuil ?
- Percevez-vous des changements dans votre quartier / dans la ville depuis votre arrivée ?

Thème 3 Visibilité de la présence artistique

- Quels sont selon vous les effets de la présence d'artistes à Montreuil?
- Cette présence est-elle perceptible selon vous dans le paysage de la ville ?
- Quelle visibilité et quels moyens sont mis en œuvre pour développer cette visibilité?

Thème 4 : Pratiques résidentielles et professionnelles hors de Montreuil

- Fréquentez-vous / Travaillez-vous avec des artistes en dehors de Montreuil ? Si oui, où ?
- Travaillez vous avec des professionnels de l'art hors de Montreuil (galeriste, collectionneurs, commissaires, critiques etc.) ? Si oui, où ? Avec quelle régularité ?
- Participez-vous à des événements artistiques hors de Montreuil (exposition, salon, festival foir etc.) ? Si oui, où ?
- Travaillez-vous / Avez-vous déjà travaillé avec des institutions ou des associations

culturelles hors de Montreuil? Si oui, lesquelles ?

Thème 5: Les lieux artistiques et culturels que vous fréquentez en tant que public

- Fréquentez-vous des lieux culturels à Montreuil ?
  Où ?
  Lequels ?
  À quelle fréquence ?

- Fréquentez-vous des lieux culturels hors de Montreuil ?
  Où ?
  Lequels ?
  À quelle fréquence ?

Annexe 3 : Guide d'entretien destiné aux institutions

(Ce guide est celui qui a été utilisé dans le cas de Montreuil. Il est équivalent à celui qui a été utilisé à Neukölln.)

Il s'agit d'un entretien semi-directif. Les thèmes doivent tous être abordés mais leur ordre n'est pas prédéfini.

Thème 1: Votre institution:

- Date de création
- Date de votre arrivée dans la structure
- Activités
- Zones d'activités / publics visés
- Votre rôle dans le secteur culturel / artistique montreuillois / parisien?
- Sources de financement

Thème 2 Organisation socio-spatiale de l'art à Montreuil

- Qui sont selon vous les acteurs/ interlocuteurs importants du secteur culturel à Montreuil/Paris?
- Avec lesquels êtes vous en contact?
- Existe-t-il selon vous des lieux privilégiés à Paris et à Montreuil à l'installation des artistes et acteurs culturels?
- Peut-on parler de scènes / groupes en particulier?
- Comment percevez-vous le développement des secteurs artistique et culturel et leur développement dans un futur proche?

Thème 3 Politiques culturelles

- Comment peut-on selon vous décrire l'action en termes de politiques culturelles à Montreuil?
- Dans quelle mesure les politiques et décisions ayant trait au secteur culturel sont elles proches ou divergentes entre Montreuil et d'autres communes proches (Île de France)?
- Quelles sont selon-vous les particularités de l'action politique dans la commune?

Thème 5 Impact spatiaux de la présence artistique

- Quels échanges existent à l'échelle locale, avec les habitants par exemple?
- Qui sont les publics?
- Quels sont selon vous les effets de la présence d'artistes à Montreuil?
- Quelle visibilité et quels moyens sont mis en œuvre pour développer cette visibilité?

Liste des sigles

ACP : Analyse en Composantes Principales

ADKV : Arbeitsgemeinschaft Deutscher Kunstvereine

BBK : Bundesverband Bildender KünstlerInnen

CAH: Classification Ascendante Hiérarchique

CNAP :Centre National des Arts Plastiques

CNAR : Centre National d'Appui et de Ressource pour la Culture

CNEAI : Centre National de l'Estampe et de l'Art Imprimé

DAP : Délégation aux Arts Plastiques

DEPS : Département des Études, de la Prospective et des Statistiques

DRAC : Directions Régionales des Affaires Culturelles

EPCI : Établissements Publics de Coopération Intercommunale

FRAC : Fond Régional d'Art Contemporain

FRAAP : Fédération des Réseaux et Associations d'Artistes Plasticiens

HLM : Habitation à Loyer Modéré

IAURIF : Institut d'Aménagement et d'Urbanisme de la Région Île de France

OFAJ : Office Franco-Allemand pour la Jeunesse

PIAS : Professions de l'Information, des Arts et du Spectacle

POS : Plan d'Occupation des Sols

QM : Quartiersmanagement

RDA : République Démocratique Allemande

RFA : République Fédérale d'Allemagne

RGP : Recensement Général de la Population

VBK : Verein Berliner Künstler

Bibliographie générale

Ouvrages et articles de revue :

ADELHOF K. (2006), « Berliner Kulturlandschaft in Bewegung mit dem Beispiel Prenzlauer Berg. », In DEBEN L. et BONTJE M. (dir.), *Berlin in Amsterdam, Amsterdam*, Het Spinhuis, pp. 30- 46.

ADELHOF K. (2009), « Contribution of Ethnic Minorities in the Creative Industries in Berlin. Turkish entrepreneurs in the design and art market. », Amsterdam institute for Metropolitan and International Development Studies (AMIDSt), Amsterdam, Université d'Amsterdam, pp. 9-25

ADORNO T. et HORKHEIMER M. (1974, éd.1983), *Dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, Collection Tel, 281 p.

AMBROSINO C. (2007), « La monstration de la ville contemporaine. L'exemple d'Hoxton à Londres et du mouvement Young British Artists dans les années 1990. », *Travaux de l'Institut de Géographie de Reims*, n°129 -130, pp. 97-109.

AMBROSINO C. (2009), *Créateurs de ville. Genèse et transformation d'un quartier artistique de Londres*, Grenoble, Université Pierre Mendès France – Grenoble II, 379 p.

AMILHAT-SZARY A.-L., LOUARGANT S., KOOP K., SAEZ G., LANDABIDEA URRESTI X., ORTEGA NUERE C., SALVADOR S. et CUENCA CABEZA M. (2010), *Artist's Moving and Learning. A comparative study on artistic mobility*, 72 p.

AMIROU R. (2000), *Imaginaire du tourisme culturel*, Paris, P.U.F., 155 p.

AMPHOUX P. (2004), « Marcher en ville », *Les annales de la recherche urbaine*, n°97, pp. 137-140.

ANDRES L. (2006), « Temps de veille de la friche urbaine et diversité des processus d'appropriation : la Belle de Mai (Marseille) et le Flon (Lausanne) », *Géocarrefour*, vol. 81, n°2, pp. 159-166.

ANDRES L. (2008), *La Ville mutable. Mutabilité et référentiels urbains : les cas de Bouchayer-Viallet, de la Belle de Mai et du Flon*, Grenoble, Université Pierre Mendès France – Grenoble II, 498 p.

ANDRES L. (2010), « Reconquête culturo-économique des territoires délaissés: de l'importance du temps de veille et de ses acteurs transitoires », *Méditerrannée*, vol.1, n°114, pp. 51-62.

ANDRES L., et GRÉSILLON B. (2011), « Les figures de la friche dans les villes culturelles et créatives. », *l'Espace géographique*, vol. 40, n°1, pp. 15-30.

APPADURAI A. (1995), « The Production of Locality », In FARDON R. (dir.), *Counterworks: Managing the Diversity of Knowledge*, New York, Routledge, pp. 204-225.

ARDENNE P. (2002), *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, Collection Champs, 255 p.

ARGYRIADIS K. (2009), « Réseaux transnationaux d'artistes et relocalisation du répertoire « afro-cubain » dans le Veracruz. », *Revue européenne des migrations internationales*, Vol. 25, n°2, pp. 119 - 140.

AUGOYARD J.-F. (1979), *Pas à pas: essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*, Paris, Seuil, 155 p.

AUGOYARD J.-F. (1991), « La vue est-elle souveraine dans l'esthétique paysagère ? », *le Débat*, n° 65, 9 p.

AUGÉ M. (1987), « Qui est l'autre ? Un itinéraire anthropologique. », *L'Homme*, vol. 27, n° 103, pp. 7-26.

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*, vol. 22, n° 1, pp. 107-125.

AUTHIER J.-Y. (2003), « La gentrification du quartier Saint-Georges à Lyon. Un côtoiement de mobilités différenciées. » In BIDOU-ZACHARIASEN C., HIERNAUX-NICOLAS D., et RIVIÈRE D'ARC H.(dir.), *Retours en ville : des processus de "gentrification" urbaine aux politiques de "revitalisation" des centres*, Paris, Descartes et Cie, Collection "les urbanités.", pp. 105-126.

AUTHIER J.-Y., BONVALET C., ET LÉVY J.-P. (2010), *Élire domicile. La construction sociale des choix résidentiels*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 434 p.

AZAM G. (2003), « Economie sociale, tiers-secteur, économie solidaire, quelles frontières? », *Revue du MAUSS*, vol.1, n°21, pp 151-161.

BACHMANN-MEDICK D. (2006a), *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbeck bei Hamburg, Rohwolts Enziklopädie, 410 p.

BACHMANN-MEDICK D. (2006b, éd.2009), « Spatial Turn ». *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften* , Reinbeck bei Hamburg, Rohwolts Enziklopädie, pp. 284-328.

BARNICK O. (2008), *Die schrumpfende Stadt und das Modell der europäischen Stadt.*, Saarbrücken, VDM Verlag Dr. Müller, 105 p.

BARON M., et BERROIR S. (2007), « Paris et le système universitaire français : mythe et réalités. », *Annales de géographie*, vol. 3 n°655, pp. 227- 246.

BATIA S. (1979), « Artist-run galleries – A contemporary institutional change in the visual arts. », *Qualitative Sociology*, vol.2, n°1, pp. 3-28.

BATTEGAY A. (2003), « Les recompositions d'une centralité commerçante immigrée, espaces et mondes. Le cas de la Place du Pont à Lyon. », *Revue européenne des migrations nternationales*, vol. 19, n°2, pp. 9-22.

BAUDRILLARD J. (1972), *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris, Gallimard, Collection les essais, 270 p.

BEAVERSTOCK J. V., SMITH R. G., et TAYLOR P. J. (1999), « A roster of world cities. », *Cities*, vol. 16, n°6, pp. 445-458.

BECCATINI G. (1992), « Le district marshallien : une notion économique. », In Benko G. et Lipietz A. (dir.), *Les régions qui gagnent*, Paris, P.U.F., pp. 35-55.

BECKER C., KLONK C., SCHÄFER F., et SOLTE F. (dir) (2008). *Metropolitan Views: Kunstszenen in Berlin und London,* Munich, Deutscher Kunstverlag, 221 p.

BECKER H. S. (1974), « Art As Collective Action. », *American Sociological Review*, vol.39, n°6, pp. 767-776.

BECKER H. S. (1988), *Les mondes de l'art*., Paris, Flammarion, 379 p.

BELL D. (1976), « The Coming of the Post-Industrial Society. », *The Educational Forum*, vol. 40, n°4, pp. 574-579.

BELTING H. (2009), « Contemporary Art as Global Art a Critical Estimate. », In BELTING H. et BUDDENSIEG A. , *The Global Art World. Audiences, Markets and Museums*, Ostfildern, Hatje Cantz, 27 p.

BELTING H., BUDDENSIEG A., WEIBEL P., ET BIRKEN J. (dir.) (2011), *Global Studies Mapping Contemporary Art and Culture*, Ostfildern, Hatje Cantz, 456 p.

BENHAMOU F. (1996), *L'économie de la culture,* Paris, La Découverte, 119 p.

BENHAMOU F. (2004), « L'exception culturelle. Exploration d'une impasse. », *Esprit*, Mai, pp.85-113.

BENJAMIN W. (1982 éd. 2002), *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 291 p.

BENNETT A. (2000), *Popular music and youth culture*, Basingstoke, Palgrave MD, 240 p.

BERQUE A. (1996), *Être humains sur la terre. Principes d'éthique de l'écoumène*, Paris, Gallimard, 212 p.

BERROIR S., CATTAN N., DECROLY, J.-M., FLEURY A., GUEROIS, M. (2009). « Les mobilités internationales en Europe. », *Géocarrefour*, vol. 84, n°3, pp. 151-161.

BERROIR S., MATHIAN H. et SANDERS L. (2007), « Les pôles de l'attractivité métropolitaine. », In LEGOIX R. et SAINT-JULIEN T. (dir.), *La métropole parisienne. Centralités, inégalités, proximités*, Paris, Belin, collection Mappemonde, pp. 11-38.

BESSE J.-M. (2010), « Approches spatiales dans l'histoire des sciences et des arts. », *l'Espace géographique,* vol. 39, n°3, pp.211-224.

BHABHA H. K. (1994), T*he location of culture,* Londres, Routledge, 285 p.

BHABHA H. K. (1997), « DissemiNation. Zeit, Narrative und die ränder der modernen nation. », In Bronfen E. , Benjamin M. et Steffen T. (dir.), *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*, Tübingen, Stauffenburg, pp. 149-194.

BLANC M. (2006), « Politique de la ville et Soziale Stadt, une comparaison franco-allemande. » *Pensée plurielle*, vol. 2, n°12, pp. 45- 51

BODY-GENDROT S., LUSSAULT M., et PAQUOT T. (2000), *La ville et l'urbain. l'état des savoirs,* Paris, La Découverte, 442 p.

BOICHOT, C. (2011), « Centralités artistiques et recomposition des espaces urbains: Les enjeux d'une géographie de l'art à Paris et à Berlin. », *Mondes du tourisme*, hors série « Tourisme et mondialisation » (DUHAMEL P. et KADRI B. (dir.)), pp. 350–361.

BOLTANSKI L., et CHIAPELLo E. (1999), *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 842 p.

BONNEMAISON J. (1996), *Gens de pirogue et gens de la terre*, Paris, O.R.S.T.O.M., 460 p.

BONNEMAISON J. (2000), *La géographie culturelle,* (LASSEUR M. et THIBAULT C. , dir.), Paris, CTHS, 152 p.

BONVALET C., et DUREAU F. (2000), « Les modes d'habiter: des choix sous contraintes. », In DUREAU F., DUPONT V., LELIÈVRE E., LÉVY J.-P., et TULLE T. (dir.), *Métropoles en mouvement*, Montpellier, IRD, collection Villes, pp. 131-153

BORDREUIL J. S. (1994), « Soho, ou comment le village devint planétaire. », *Villes en parallèle*, n°20-21, pp. 145-181.

BOUILLON F. (2007), « Des migrants et des squats : précarités et résistances aux marges de la ville. », *Revue européenne des migrations internationales*, vol.19 n°2, pp. 23-46.

BOURDIEU P. (1977), « La production de la croyance: contribution à une économie des biens symboliques. », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 13, pp. 3-44.

BOURDIEU P. (1979a), « Les trois états du capital culturel. », Actes de la recherche en sciences sociales, vol. 30, n°1, pp. 3-6.

BOURDIEU P. (1979b), L*a distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de minuit, Collection « Le sens commun », 672 p.

BOURDIEU P. (1994), *Raisons pratiques : Sur la théorie de l'action*. Paris, Seuil, 248 p.

BOURDIEU P. (1998), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, Points Seuil, 567 p.

BOURDIEU P., et DARBEL A. (1969), *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Paris, Les Éditions de minuit, 247 p.

BOURDIN A. (2008), « Gentrification : un « concept » à déconstruire. », *Espaces et sociétés*, vol. 1, n° 132-133, pp. 23- 37

BRAUDEL F. (1977, éd.1999), *La méditerrannée. L'espace et l'histoire*, Paris, Flammarion, 223 p.

BUDDENSIEG A. et BELTING H. (dir.) (2009), *The Global Art World Audiences, Markets, and Museums*, Ostfildern, Hatje Cantz, 408 p.

BURGESS E., PARK R. E., et MCKENZIE R. (1925 éd. 1967), *The city.*, Chicago, University of Chicago Press, 250 p.

BYDLER C. (2004), *The Global Art World, Inc.: On the globalization of contemporary art*, Uppsala, Acta Universitatis Upsaliensis, 346 p.

BÖDEKER H. E., VEIT P., et WERNER M. (dir.) (2008), *Espaces et lieux de concert en Europe 1700-1920*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 221 p.

CALENGE P. (2006), « Les dynamiques spatiales de la production de biens culturels sous les effets de la mondialisation. », *Espaces et sociétés*, vol.2, n°124-125, pp. 33- 54

CAMORS C., et SOULARD O. (2006), *Les industries culturelles en Ile-de-France*, Paris, IAURIF, 196 p.

CAMORS C., et SOULARD O. (2008). « Les industries culturelles en Île-de-France. », In Leriche F., Daviet S., SIBERTIN-BLANC M., et ZULIANI J. (dir.), *L'économie culturelle et ses territoires*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, pp. 141-157.

CAMPOS R. (2009), « Le quartier parisien de la chanson de la fin du XIXe siècle aux années 1930 », *Histoire urbaine*, vol. 3, n° 26, 69- 87 pp.

CARPENTER J., et LEES L. (1995), « Gentrification in New York, London and Paris: An International Comparison. », *International Journal of Urban and Regional Research*, vol. 19, n°2, pp. 286-303.

CASTELLS M. (1998), *La société en réseau*, Paris, Fayard, 613 p.

CASTELNUOVO E. et GINZBURG C. (1981), « Domination symbolique et géographie artistique. », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 40, n°1, pp. 51-72.

CATTAN N. (2012), « Trans-territoire. », *L'Information géographique*, vol. 76, n°2, pp. 57- 71

CATTAN N., PUMAIN D., SAINT-JULIEN T., et ROZENBLATH C. (1999, 2° éd.), *Le système des villes européennes* Paris, Anthropos, Collection « villes », 201 p.

CHABROL M. (2011), *De nouvelles formes de gentrification ? Dynamiques résidentielles et commerciales dans le quartier de Château-Rouge (Paris),* Poitiers, Université de Poitiers, 398 p.

CHALARD-FILLAUDEAU A., et RAULET G. (2003), « Pour une critique des « sciences de la culture », *L'homme et la société*, vol. 3, n° 149, pp. 3-30.

CHANTELOT S. (2010), « Vers une mesure de la créativité : la construction de la classe créative française. », *Revue d'Économie Régionale et Urbaine*, juin(3), pp. 511 - 540

CHAPOULIE J.-M. (2000), « Le travail de terrain, l'observation des actions et des interactions, et la sociologie. », *Sociétés contemporaines*, vol.40, n°1, pp. 5-27.

CHARDONNEL S. (1999), *Emplois du temps et de l'espace. Pratiques des populations d'une station touristique de montagne.,* Grenoble, Université Joseph Fourier - Grenoble I, 404 p.

CHARLE C. (1998), *Paris fin de siècle. Culture et politique*, Paris, Seuil, 319 p.

CHARLE C. (1999), « Paris métropole culturelle. Essai de comparaison avec Berlin (1880-1920). » *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*, vol. 111, n°1, pp. 455-476.

CHARLE C. (2008), *Théâtres en capitales - Naissance de la société du spectable à Paris, Berlin, Londres et Vienne*, Paris, Albin Michel, 572 p.

CHARLE C. (dir.) (2004), *Capitales européennes et rayonnement culturel, XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Éditions rue d'Ulm, 192 p.

CHARLE C. (dir.) (2009), *Le temps des capitales culturelles, XVIIIe-XXe siècles*, Paris, Champ Vallon, Collection Époques, 368 p.

CHARLE C., SCHRIEWER J., et WAGNER P. (dir.) (2004), *Transnational intellectual networks: forms of academic knowledge and the search for cultural identities*, Francfort sur le Main, Campus Verlag,558 p.

CHARMES É. (2005), « Le retour à la rue comme support de la gentrification. », *Espaces et sociétés*, n°122, vol ; 4, pp. 115-135.

CHARPY M. (2009), « Les ateliers d'artistes et leurs voisinages. », *Histoire urbaine*, vol.3, n° 26, 43-68 pp.

CHAUDOIR P. (1997), « L'interpellation dans les Arts de la rue. », *Espaces et sociétés*, vol. 2 , n°90, pp. 167-194.

CHAUDOIR P. (2005), *Les résidences d'artistes en questions*, Lyon, Agence musique et danse rhône-alpes, 92 p.

CHAUDOIR P. (2006), *La ville au prisme de la culture*. Lyon, Université Louis Lumière, Lyon 2, 312 p.

CHAUDOIR P. (2007), « La ville événementielle : temps de l'éphémère et espace festif. » *Géocarrefour,* vol. 82, n°3, pp. 105-109.

CHAUDOIR P., et DE MAILLARD J. (2004), *Culture et politique de la ville,* La Tour d'Aigues, Observatoire des Politiques Culturelles, Éditions de l'Aube, 205 p.

CHIAPELLO E. (1998), *Artistes versus managers : le management culturel face à la critique artiste,* Paris, Métailié, 272 p.

CHIVALLON C. (1999), « Fin des territoires ou nécessité d'une conceptualisation autre ? », *Géographie et cultures*, n°31, pp. 127-138.

CHORON-BAIX C., et MERMIER F. (2012), « L'émergence de nouveaux marchés de l'art. », *Transcontinentales*, n°12/13).

CHRISTALLER W. (1933), *Die zentrale Orte in Süddeutschland*, Jena, Fischer, 231 p.

CLAVAL P. (1995), *Géographie culturelle*, Paris, Nathan Université, 384 p.

CLAVAL P. (2008), « La géographie culturelle dans les pays anglophones. », *Annales de géographie*, vol. 2, n° 660-661, n°2, pp. 8- 26

CLAVAL P., et STASZAK J.-F. (2008), « Où en est la géographie culturelle ? », *Annales de géographie*, vol. 2, n° 660-661, pp. 3-7

CLERVAL A. (2008), *La gentrification à Paris intra-muros: dynamiques spatiales, rapports sociaux et politiques publiques*, Paris, Université Paris 1- Panthéon-Sorbonne, 602 p.

COLLET A. (2008), « Les « gentrifieurs » du Bas Montreuil : vie résidentielle et vie professionnelle. » *Espaces et sociétés*, vol. 1, n° 132-133, pp. 125-141.

COLLET A. (2010), *Générations de classes moyennes et travail de gentrification. Changement social et changement urbain dans le Bas Montreuil et à la Croix-Rousse, 1975-2005.* Université, Lyon, Louis Lumière Lyon 2, 559 p.

COLLET A. (2012), « Le loft: habitat atypique et innovation sociale pour deux générations de « nouvelles classes moyennes » ». *Espaces et sociétés*, vol. 1, n°148-149, pp.37- 52

COLLIGNON B. (2010), « L'éthique et le terrain. », *L'Information géographique*,vol. 74 n°1, pp. 63-83.

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, pp. 59-85.

COURGEAU D. (1988), *Méthodes de mesure de la mobilité spatiale.*, Paris, INED, 301 p.

CRANG M. (2009), « Culture. », *The Dictionary of human geography*, Oxford, Wiley-Blackwell, pp. 134-137.

CRESSWELL T. (2006), *On the move: mobility in the modern Western world. New York, Routledge*, 344 p.

CROZAT D. (2008), « Scène, musique et espaces hyper réels. », *Géocarrefour*, vol. 83, n°1, pp. 15-23.

CROZAT D., et FOURNIER S. (2005), « De la fête aux loisirs: événement, marchandisation et invention des lieux. » *Annales de géographie*, vol. 3, n° 643, pp. 307-328.

CURRID E. et CONNOLLY, J. (2008), « Patterns of Knowledge: The Geography of Advanced Services and the Case of Art and Culture. », A*nnals of the Association of American Geographers*, vol. 98, n°2, pp. 414-434.

DA COSTA KAUFMANN T., (2004), *Toward a Geography of Art*., Chicago, University of Chicago Press, 490 p..

DABROWSKA I. (2008), « Strategien künstlerischer "Selbstvermarktung". über den Ursprung der Produzentengalerie. » In BECKER C., KloNK C., SCHÄFER F. et SOLTE F. (dir.), *Metropolitan views, Kunstszenen in Berlin und London*, Munich, Deutscher Kunstverlag, pp. 119-133.

DARLEY M. (2008), F*rontière, asile et détention des étrangers : le contrôle étatique de l'immigration et son contournement en Autriche et en République tchèque*, Paris, Institut d'études politiques, 637 p .

DAVEZIES L. (2003), « Concentration. », In Lévy, J. et Lussault M., *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Berlin, pp. 193-194.

DE VRIÈSE M., MARTIN B., MELIN C., MOUREAU N., et SAGOT-DUVAUROUX D. (2011), « Diffusion et valorisation de l'art actuel en région. », *Culture Études*, vol.1, n°1, 1 p.

DEBARBIEUX B. (1995), « Le lieu, le territoire et trois figures de rhétorique. », l'*Espace géographique*, vol. 24, n°2, pp. 97-112.

DEBARBIEUX B. (1999), « Le territoire: Histoires en deux langues A bilingual history of territory. » In Chivallon C., Ragouet P. et Samers M. (dir.), *Discours scientifique et contextes culturels, Géographies françaises à l'épreuve postmoderne*, Maison des Sciences de l'homme d'Aquitaine, pp. 33-46.

DEBARBIEUX B. (2003), « Territoire. » In LÉVY J. et LUSSAULT M. (dir.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*. Paris, Belin, pp. 910-912.

DEBROUX T. (2009), « Une géographie urbaine de la culture: quartiers d'artistes et transformations de l'espace urbain. », *Bulletin d'Information de l'Association Belge d'Histoire Contemporaine*, vol. 31, n°2, pp. 23-27.

DELACROIX C.(2009), « La chute de Montreuil la Rouge. » *Hérodote*, vol. 135, n°4, 110 p.

DELAGE M. et FLEURY A. (2011), « Centralités commerciales et logique hiérarchique en milieu urbain dense. » *Bulletin de la Société géographique de Liège*, n°56, pp. 7-21.

DELFOSSE C. (1998), « De l'illustration du genre de vie pastoral au produit patrimonial. Le statut du fromage chez les géographes alpins depuis 1920. », *Revue de géographie alpine*, vol. 86, n°4, pp. 15-33.

DELLBRÜGGE C. et dE MOLL R. (2006), *Artist migration Berlin*. Heidelberg, Kehrer Verlag, 144 p.

DESPRES A. (2011), « Des migrations exceptionnelles ? Les « voyages » des danseurs contemporains africains. », *Genèses*, n° 82, vol. 1, pp. 120-139.

DI MÉO G. (1992), « Les métropoles des pays développés. » In BAILLY A., FERRAS R., PUMAIN D. (dir.), *Encyclopédie de géographie*.,Paris, Economica, pp. 715-730.

DI MÉO G. (1994), « Patrimoine et territoire, une parenté conceptuelle. », *Espaces et sociétés*, vol. 4, n°78, pp. 15-34.

DI MÉO G. (1998), *Géographie sociale et territoires*. Paris, Nathan, Collection Fac, Géographie, 317 p.

DI MÉO G. (2001), *La géographie en fêtes*. Paris, Geophrys, 270 p.

DI MÉO G. (2003), « Territorialité. » In LÉVY J. et LUSSAULT M. (dir.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*., Paris, Belin, p. 919

DI MÉO G. (2005), « Le renouvellement des fêtes et des festivals, ses implications géographiques. » *Annales de géographie*, vol.643, n°3, 227 p.

DI MÉO G. (2007), « Processus de patrimonialisation et construction des territoires. » In *Patrimoine et industrie : connaître pour valoriser. Acte du colloque Patrimoine et industrie : connaître pour valoriser,* Poitiers-Châtellerault, 19 p.

DI MÉO G. (201*0), « Subjectivité, socialité, spatialité : le corps, cet impensé de la géographie. » ,* Annales de géographie, vol. 5, n° 675, pp. 466- 491

DI MÉO G. et BULÉON P. (2005), *L'espace social. Lecture géographique des sociétés,* Paris, Armand Colin, 303 p.

DJAMENT-TRAN G. (2010), « La "méthode comprimante" ou comment faire du neuf avec du vieux. L'exemple de la "Ville éternelle. » In VALLAT, C., *Pérennité urbaine, ou la ville par-delà ses métamorphoses*, Paris, L'Harmattan, Collection "Itinéraires géographiques", pp. 71-82.

DJAMENT-TRAN G. et LAPORTE A. (2010), « Comment Berlin devint capitale de l'Allemagne réunifiée.: Éléments pour l'analyse d'un événement territorial. », *Espace géographique*, vol. 2, n°39, pp.146-158.

DOLLFUS O. (1997), *La mondialisation*, Paris, Presses de Sciences Po, 167 p.

DONNAT O. et TOLILA P. (dir.)(2003), *Le(s) public(s) de la culture. Politiques publiques et équipements culturels. Paris*, Presses de Sciences Po, 400 p.

DUHAMEL P. et KNAFOU R. (2007), « Le fonctionnement de la centralité touristique de Paris. » In LEGOIX R. et SAINT-JULIEN T. (dir.), *La métropole parisienne. Centralités, inégalités, proximités*., Paris, Belin, Collection Mappemonde, pp. 39-64.

DUREAU F., DUPONT V., LELIÈVRE E., LÉVY J.-P. et TULLE T. (dir.)(2000). *Métropoles en mouvement : une comparaison internationale*. Paris, IRD, collection Villes, 656 p.

DUSCHESNE S. (1996), « Entretien non préstructuré, stratégie de recherche et étude des représentations. Ou : Peut-on déjà faire l'économie de l'entretien « non-directif » en sociologie ? » *Politix,* vol.3, n°35, pp. 189-206.

EBERT R. et KUNZMANN K. R. (2007), « Kulturwirtschaft, kreative Räume und Stadtentwicklung in Berlin. » *DISP, Dokumente und Informationen zur Schweizerischen Orts*, vol. 171, n°4, pp. 64-79.

ECKARDT F. et MERKEl J. (2009), « Ethnische Vielfalt als Ressource der Stadtentwicklung? Toleranz im städtischen Alltag - Berlin und Frankfurts Integrationspolitiken im Vergleich. » In HANNEMANN C., GLASAUER H., POHLAN J., POTT A. et KIRCHBERG V. (dir.), *Jahrbuch StadtRegion 2009/2010, Schwerpunkt: Stadtkultur und Kreativität*, Opladen, Barbara Budrich, pp. 83-102.

ELISSALDE B., LUCCHINI F. et FREIRE-DIAZ S. (2011), « Mesurer la ville éphémère. » In Pumain D. et De Mattei M.F. (dir.), *Données urbaines 6*, Paris, Economica, Anthropos, pp. 105-122.

ESNER R. (2011), « Ateliers d'artistes aux XXe et XXIe siècles, du lieu à l'oeuvre. », *Perspective, la revue de l'INHA*, n°3, pp. 599-604.

FAVELL A. et PETER SMITH M. (dir.)(2006), *The human face of global mobility: international highly skilled migration in Europe, North America and the Asia-Pacific.* London, Transaction, 314 p..

FEATHERSTONE M. (2008), « City Cultures and Post-Modern Lifestyles. » In AMIN A. (dir.), *Post-fordism: A Reader. Oxford, Blackwell*, pp. 387-408.

FLEURY A. (2003), « De la rue-faubourg à la rue « branchée » : Oberkampf ou l'émergence d'une centralité des loisirs à Paris. », *L'Espace géographique*, vol. 32, n°3, pp. 239-252.

FLEURY A. (2007), L'espace public dans les politiques métropolitaines. Réflexion au croisement de trois expériences: de Paris aux quartiers centraux de Berlin et Istanbul. Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 685 p.

FLEURY A. et VAN CRIECKINGEN M. (2006), « La ville branchée : gentrification et dynamiques commerciales à Paris et à Bruxelles. » *Belgéo*, n°1-2, pp. 113-134.

FLORIDA R. (2002), *The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*., New York, Basic Books, 464 p.

FLORIDA R. (2005), *The flight of the creative class: The new global competition for talent*., New York, Harperbusiness, 320 p.

FRÉMONT, A., HÉRIN, R., CHEVALIER, J., et RENARD, J. (1984), *Géographie sociale,* Paris, Masson, 387 p.

FROMENT P. (2011), « Art contemporain et territoires urbains: le musée MADRe à Naples. » *Méditerranée*, vol. 1, n° 114, pp. 103-112.

FUMAROLI M. (1999 réed. 1991), *L'Etat culturel, une religion moderne*. Paris, Le Livre de Poche, Collection Essais, 410 p.

GAEHTGENS T. (1999), *L'art sans frontières, les relations artistiques entre Paris et Berlin.* Paris, Le Livre de Poche, Série Références Art, 448 p.

GAEHTGENS T. W. (1992), *Die berliner Museuminsel im deutschen Kaiserreich.Zur Kulturpolitik der Museen in der wilhelminischen Epoche*. Berlin, Munich, Deutscher Kunstverlag, 143 p.

GARAT I. (2005), « La fête et le festival, éléments de promotion des espaces et représentation d'une société idéale. », *Annales de géographie*, vol. 3, n°643, 265- 284

GAUGUE A. (1997), *Les Etats africains et leurs musées. La mise en scène de la nation*. Paris, L'harmattan, Collection Géographie et cultures, 232 p.

GAUGUE A. (1999), « Musées et colonisation en Afrique tropicale. », *Cahiers d'études africaines*, n°39, vol.155, pp. 727-745.

GEE NEIL G. (2010), « Valeur instrumentale et valeur résistante dans l'art contemporain du Nord de l'Angleterre. », *Marges*, vol.11, pp. 71-85.

GERSTENBERG K. (1922), *Ideen zu einer Kunstgeographie Europas*., Leipzig, Seemann E., 28 p.

GILABERT T. (2004), *Géographie de l'art contemporain.*, Nantes, Université de Nantes., 533 p.

GIRAUD C. (2009), « Les commerces gays et le processus de gentrification. » *Métropoles*, (5). Article consultable en ligne: http://metropoles.revues.org/3858 [consulté le 15/10/2012]

GIROUD M. (2007), *Résister en habitant. Renouvellement urbain et continuités populaires en centre ancien (Berria St-Bruno à Grenoble et Alcantâra à Lisbonne).*, Poitiers, Université de Poitiers., 518 p.

GOLDBERG R. (2001), *La Performance, du futurisme à nos jours.*, Paris, Thames et Hudson, Collection l'univers de l'art, 232 p.

GOTHAM K. F. (2005), « Tourism Gentrification: The Case of New Orleans' Vieux Carre (French Quarter) . » *Urban Studies*, n° 42, vol. 7, pp. 1099-1121.

GRASSKAMP W. (1997), « Die Stadt als Erzählraum. » In BUSSMANN K., KÖNIG K. et MATZNER F. (dir.), *Zeitgenössige Skulptur. projekte in Münster 1997*., Ostfildern, Hatje Cantz, pp. 7-41.

GRAVARI-BARBAS M. (1998), « La « festival market place » ou le tourisme sur le front d'eau. Un modèle urbain américain à exporter. », *Norois*, vol. 1, n° 178,, pp. 261-278.

GRAVARI-BARBAS M. (2006), « La ville à l'ère de la globalisation des loisirs. », *Revue espaces*, n°234, pp. 48-56.

GRAVARI-BARBAS M. (2010), « Culture et requalification de friches: le front pionnier de la conquête des marges urbaines. », *Méditerrannée*, vol.1, n° 114, pp. 85-94.

GRAVARI-BARBAS M. et Jacquot, S. (2007)., « L'événement, outil de légitimation de projets urbains : l'instrumentalisation des espaces et des temporalités événementiels à Lille et Gênes. », *Géocarrefour*, vol. 82, n°3, pp. 155-163.

GRAVARI-BARBAS M. et VESCHAMBRE V. (2005), « S'inscrire dans le temps et s'approprier l'espace: enjeux de pérennisation d'un événement éphémère. » Annales de géographie, n° 643, vol. 3, p. 285.

GRAVARI-BARBAS M. et VIOLIER P. (2003), *Lieux de Culture - Culture des lieux. Production(s) culturelle(s) locale(s) et émergence de lieux: dynamiques, acteurs, enjeux*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Collection Géographie, 303 p.

GRAVEREAU S. (2008), *Artistes de Belleville: entre mondes de l'art et territoires urbains*., Paris, EHESS. , 474 p.

GRAVEREAU S. (2012), « Les ateliers-boutiques. Un monde de l'art en construction. » *Ethnologie française*, vol. 42, n°3, pp. 453-460.

GREFFE X. (2010), « Introduction: L'économie de la culture est-elle particulière? » *Revue d'économie politique*, vol. 120, n°1, pp. 1-34.

GREFFE X. et SIMONNET V. (2008), « La survie des nouvelles entreprises culturelles : Le rôle du regroupement géographique. », *Recherches économiques de Louvai*n, vol. 74, n°3, 327 p.

GROTHE N. (2005), *InnenStadtAktion, Kunst oder Politik?: Künstlerische Praxis in der neoliberalen Stadt,* Bielefeld, transcript Verlag, 280 p.

GRÉSILLON B. (2000), *Berlin, métropole culturelle. Essai géographique*. Paris, École normale supérieure de Fontenay-St-Cloud, 554 p.

GRÉSILLON B. (2002), *Berlin, métropole culturelle.,* Paris, Belin, collection Mappemonde, 352 p.

GRÉSILLON B. (2004), *Kulturmetropole Berlin*. Berlin, BWV Berliner-Wissenschaft, 383 p.

GRÉSILLON B. (2008), « Ville et création artistique. Pour une autre approche de la géographie culturelle. » *Annales de Géographie*, vol. 2, n° 660-661, pp. 179-198.

GRÉSILLON B. (2010), *Pour une géographie de l'art : ville et création artistique*. Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 324 p.

GRÉSILLON B. (2011), « La reconversion d'un espace productif au cœur d'une métropole : l'exemple de la Friche de la Belle de Mai à Marseille. », *Rives,* vol. 38, n° 1, pp. 87- 101

GRÉSILLON B. (2012), « La culture comme alternative au déclin : mythe ou réalité? », *Géocarrefour*,

vol. 62, n°2, pp. 151-160.

GrésILLON B. et KOHLER D. (2001a), « Quand Berlin s'écrit en lettres capitales, un regard critique. » *Mappemonde*, vol.3, n°63, 6 p.

GRÉSILLON B. et KOHLER D. (2001b), « Berlin, capitale en attente. » *Hérodote*, vol. 101, n°2, pp. 96-121.

GUELTON B. (dir.) (2009), *Les arts visuels, le web et la fiction*., Paris, Publications de la Sorbonne, 181 p.

GUINARD P. (2010), « Quand l'art public (dé)fait la ville? », *EchoGéo*, n° 13, article consultable en ligne: http://echogeo.revues.org/11855 [consulté le 15/10/2012]

GUMUCHIAN H., GRASSET E., LAJARGE R. et ROUX E. (2003), *Les acteurs, ces oubliés du territoire. Paris, Economica*, 186 p.

GWIAZDINSKI L. (dir.) (2003), *La ville 24h sur 24*., La Tour d'Aigues, L'Aube, 224 p.

GWIAZDINSKI L. (2005), *La nuit, dernière frontière de la ville*., La Tour d'Aigues, L'Aube, 245 p.

HÄUSSERMANN H., HOLM A. et ZUNZER D. (2002), *Stadterneuerung in der Berliner Republik. Modernisierung in Berlin Prenzlauer Berg*., Opladen, Leske und Budrich, 244 p.

HÄUSSERMANN H. et SIEBEL W. (1987), *Neue Urbanität*., Berlin, Suhrkamp, 263 p.

HÄUSSERMANN H. et SIEBEL W. (1988), « Die schrumpfende Stadt und die Stadtsoziologie. » In FRIEDRICHS J. (dir.), *Soziologische Stadtforschung, Kölner Sozialpsychologie*., Opladen, Westdeutscher Verlag, pp. 78-94.

HALBERT L., BRANDELLERO A., CALENGE P., DAVOULT C. et WAELLISCH U. (2008), *Paris, métropole créative. Clusters, Milieux d'Innovation et Industries culturelles en Ile-de-France*., Paris, 235 p.

HALPERN C. et HÄUSSERMANN H. (2003), « Vers une sortie de la crise ? Les atermoiements de la métropole berlinoise au terme d'une décennie de querelles de clocher. », *Revue française d'administration publique*, vol. 107, n°3, pp. 333-344.

HAMNETT C. (1994), « Social Polarisation in Global Cities: Theory and Evidence. », *Urban Studies*, vol. 31, n°3, pp. 401-424.

HAMNETT C. ET WHITELEGG D. (2007), « Loft conversion and gentrification in London: from industrial to postindustrial land use. », *Environment and Planning A*, vol. 39, n°1, pp. 106-124.

HANCOCK C. (2007), « Délivrez-nous de l'exotisme: quelques réflexions sur des impensés de la recherche géographique sur les Suds et les Nords. », *Autrepart*, revue de l'IRD, n°41, numéro spécial « On dirait le Sud » (GERVAIS-LAMBONY P. et LANDY F.), pp. 69-81.

HANNERZ U. (1996), *Transnational Connections: Culture, People, Places. Londres*, Routledge, 200 p.

HARRIS J. P. (dir.) (2011). *Globalization and Contemporary Art*., Malden, Wiley- Blackwell, 534 p.

HARTEMANN A. (2011), « Les relations franco-allemandes au sein de la chaîne culturelle à vocation européenne ARTE. Dissensions et modes de résolution des conflits au prisme de l'analyse stratégique et de la sociologie des organisations. » *Trajectoires*, (5). Article consultable en ligne: http://trajectoires.revues.org/818, [consulté le 15/10/12]

HARVEY D. (1989), *The Urban Experience*., Baltimore, MD, Johns Hopkins University Press,312 p.

HARVEY D. (2000), *Spaces of hope,* Berkeley, university of California Press, 293 p.

HARVEY D. (2001), *Spaces of Capital: Towards a Critical Geography*., Oxford, Blackwell, 429 p.

HATZFELD H., HATZFELD M. et RINGART N. (1998), *Quand la marge est créatrice. Les interstices urbains initiateurs d'emploi.*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, Collection " Territoires", 156 p.

HEIDEGGER M. (1958), *Essais et conférences*., Paris, Gallimard, Collection Tel, 349 p.

HEINICH N. (1996), *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*., Paris, Klincksieck, 128p.

HEINICH N. (1998), *Le triple jeu de l'art contemporain*., Paris, Les Éditions de minuit, Collection

Paradoxe, 384 p.

HEINICH N. (2004), *La sociologie de l'art.*, Paris, La Découverte, 123 p.

HEINICH N. (2005), *L'élite artiste: Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines, 370 p.

HERTZOG A. (2004). « Quand les géographes visitent les musées, ils y voient des objets... de recherche. » *l'Espace géographique*, vol. 33, n°4, pp. 363-368.

HERTZOG A. (2010), « Le musée d'art contemporain de banlieue, un nouveau territoire du tourisme en périphérie métropolitaine? Le Mac/Val de Vitry sur Seine », *Colloque international "Paris, Tourisme, Métropolisation.*" Paris, 25 juin 2010

HESSE M. et SCHEINER J. (2007), « Räumliche Mobilität im Kontext des sozialen Wandels: eine Typologie multilokalen Wohnens. », *Geographische Zeitschrift*, vol.3, n°95, pp.138-154.

HLAVAJOVA M., HaRDT M. et GROYS B. (2009), *The art biennial as a global phenomenon*, Rotterdam, NAi Publishers, 112 p.

HOFFMANN-AXTHELM D. (2011), *Das Berliner Stadthaus : Geschichte und Typologie : 1200 – 2010*.,Berlin, DOM-Publ., 311 p.

HOHMANN A. et EHLERS I. (2007), *Berlin contemporary : 2008/09*. Berlin, Jovis, 207 p.

HOLM A. (2010), « Gentrifizierung und Kultur. Zur Logik kulturell vermittelter Aufwertungsprozesse. », In HANNEMANN C., GLASAUER H., POHLAN J., POTT A. et KIRCHBERG V. (dir.), *Jahrbuch Stadtregion 2009/10 Schwerpunkthema: Stadtkultur und Kreativität.* Opladen, Barbara Budrich, pp. 64-82.

HOLM A. (2011), « Gentrification in Berlin: Neue Investitionsstrategien und lokale Konflikte. », In Herrmann H., Keller C., Neef R. et Ruhne R. (dir.), *Die besonderheit des städtischen. Entwicklungslinien der Stadtsoziologie*. Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften, pp. 213-232.

HOTELLING H. (1929), « Stability in compétition. », *The economic Journal*, vol. 29, n°153, pp. 41-57.

HUET A., ION J., LEFEBVRE A., MIÈGE B. et PÉRON R. (1978), *Capitalisme et industries culturelles*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 199 p.

HUMAIN-LAMOURE A.-L. (2007), « Le quartier comme objet en géographie. » In AUTHIER J.-Y., BACQUÉ M.-H. et GUÉRIN-PACE F. (dir.), *Le quartier: enjeux scientifiques, actions politiques et pratiques sociales*. La Découverte, pp. 41-51.

IMBERT C. (2005), « Ancrage et proximités familiales dans les villes nouvelles franciliennes : une approche comparative. », *Espaces et sociétés*, vol.1, n°119, 159- 176

ITHURBIDE C. (2010), « Le marché de l'art contemporain en Inde: enjeux de la mondialisation de l'art contemporain dans les pays émergents. », *Géographie et cultures*, n°74, pp. 207-228.

JENSEN O. B. (2007), « Culture Stories:Understanding Cultural urban Branding. », *Planning Theory*, vol. 6 n° 3, pp. 211-236.

JOYEUX-PRUNEL B. (2011), « Chiffres et cartes. Enjeux d'une « histoire totale » de l'art. », *Thes-Arts*, Article consultable en ligne: http://www.thes-arts.com/index.php?option=com_content&view=article&id=106 [consulté en ligne le 15/10/2012]

JOYEUX-PRUNEL B. (2007), « L'internationalisation de la peinture avant-gardiste, de Courbet à Picasso : un transfert culturel et ses quiproquos. », *Revue historique*, vol. 4, n° 644, pp. 857-885

JUDD D. (1999), « Constructing the Tourist Bubble. », In JUDD D. et FAINSTEIN S.(dir.), *The tourist city*. New Haven, Yale University Press, pp. 35-53.

KAUFMANN V. (2001), « La motilité : une notion clé pour revisiter l'urbain. », In BASSAND M., KAUFMANN V. et JOYE D. (dir.), *Enjeux de la sociologie urbaine*., Lausanne, PPUR collection "Espace en société.", pp. 87-102.

KAUFMANN V. (2002), *Re-thinking mobility,* Ashgate, Adlershot , 108 p.

KERSCHBAUMER G. et AMANSHAUSER G. (1988), *Faszination drittes reich:Kunst und Alltag der Kulturmetropole Salzburg*, Salzburg, Müller, 326 p.

KNAFOU R. (2003), « Arts. », in LÉVY J. et LUSSAULT M.,(dir.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*., Belin, pp. 89-92.

KOCH, G. (2009), Transkulturelle InteractionScapes. Innovation in urbanen Räumen, In MATTHIESEN U. et MAHNKEN G. (dir.), *Das Wissen der Städte. Neue stadtregionale Entwicklungsdynamiken im Kontext von Wissen, Milieus und Governance*, Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften, pp. 83–94

KOSTELANETZ R. (2003), S*oHo. The rise and Fall of an artists" colony".*, Londres, Routledge, 208 p.

KRAJEWSKI C. (2004), « Gentrification in Zentrumsnähe. Das Beispiel Spandauer Vorstadt in Berlin-Mitte. » *Praxis Geographie*, vol.9, pp. 12-17.

KRÄTKE S. (2000), « Berlin: métropole tertiaire ou espace de production en déshérence? » In Duhem G., Grésillon B. et Kohler D.(dir.), *Paris-Berlin regards croisés*. Paris, Anthropos, Collection "Villes", pp. 89-92.

KRÄTKE S. (2002), *Medienstadt. Urbane Clusters und globale Zentren der Kulturproduktion*., Opladen, Leske et Budrich, 276 p.

KRÄTKE S. (2003), « Global Media Cities in a Worldwide Urban Network. », *European Planning Studies*., vol. 11, n°6, pp. 605-628.

KRÄTKE S. (2010a), « "Creative Cities" and the Rise of the Dealer Class: A Critique of Richard Florida's Approach to Urban Theory. », *International Journal of Urban and Regional Research*, vol. 34, n°4, pp. 835-853.

KRÄTKE S. (2010b), « Regional Knowledge Networks: A Network Analysis Approach To the Interlinking of Knowledge Resources. », *European urban and regional studies*, n°17, pp. 83-97.

KRÄTKE S. (2011), *The creative capital of cities. interactive knowledge creation and the urbanization economies of innovation.*, Oxford, Wiley-Blackwell, 249 p.

KRÄTKE S. et BORST R. (2000), *Berlin: Metropole zwischen Boom und Krise*., Opladen, Leske et Budrich, 306 p.

KRÄTKE S. et TAYLOR P. J. (2004), « A world geography of global media cities. », *European Planning Studies*, vol. 12, n°4, pp. 459-477.

KWON M. (2002), *One place after another: site specific art and locational identity.*, Chicago, MIT University Press, 230 p.

LABORIER P. (1996), « Conservation ou rénovation? Transitions de la politique culturelle. », *Politix*, vol.9,n°33, pp. 111-132.

LANDRY C. (2000), *The creative city: a toolkit for urban innovators.*, Oxford, Earthscan Publications Ltd, 300 p.

LANGE B. (2007), *Die Räume der Kreativszenen. Culturepreneurs und ihre Orte in Berlin.*, Bielefeld, Transcript, 323 p.

LASH S. M. et URRY J. (1994), *Economy of signs and space.*, Londres, Sage, 368 p.

LAURENT M. (2011), « Contribution à l'étude des circulations culturelles transnationales. », *histoire@politique*, n° 15, vol.3, pp. 1-3.

LAZEGA E. (2007), *Réseaux sociaux et structures relationnelles.*, Paris? P.U.F., Que Sais-Je?, 127 p.

LAZZAROTTI O. (2010), « Tourisme culturel et patrimoine : quelques analyses pour un Monde habitable. », *Articulo - Journal of Urban Research*, Article consultable en ligne : http://articulo.revues.org/1509. [Consulté le 15/10/2012]

LE STRAT P.-N. (1998), *Une sociologie du travail artistique. Artistes et créativité diffuse.*, Paris, L'Harmattan, 155 p.

LEBORGNE D. et LIPIETZ A. (1991), « Two social strategies in the production of new industrial spaces. », In BENKO G. et DUNFORD, M. (dir.) *Industrial change and regional development-the transformation of new industrial spaces*, London, Pinter Publisher-Belhaven Press, pp. 27-50.

LEES L., SLATER T. et WYLY E. (2007), *Gentrification.*, Londres, Routledge, 304 p.

LEFEBVRE A. (2008), « L'économie culturelle au risque de l'économie de la création[2]. » In LERICHE

F., DAVIET S., SIBERTIN-BLANC M. et ZULIANI J.-M. (dir.), *L'économie culturelle et ses territoires.* Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, pp. 345-354.

LEHRER U. A. (2002), *Image production and globalization: city-building processes at Potsdamer Platz, Berlin*. , Los Angeles, University of California, 698 p.

LERICHE F., DAVIET S., SIBERTIN-BLANC et ZULIANI M. (2008), *L'économie culturelle et ses territoires , Actes du colloque L'économie culturelle et ses territoires.*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 382 p.

LEROY S. (2000), « Sémantiques de la métropolisation. » *l'Espace géographique*, vol. 29, n° 1, pp. 78–86.

LEROY S. (2005), « Le Paris gay. Éléments pour une géographie de l'homosexualité. » *Annales de géographie*, vol. 6, n° 646, pp. 579–601.

LEWITZKSY U. (2003), *Kunst für alle. Kunst im öffentliche Raum, zwischen Partizipation, Intervention und neuer Urbanität*, Bielefeld, Transcript, 136 p.

LEXTRAIT F. et KAHN F. (2005), *Nouveaux territoires de l'art*, Paris, Éditions Sujet/Objet, 295 p.

LEY D. (1986), « Alternative Explanations for Inner-City Gentrification: A Canadian Assessment. », *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 76, n°4, pp. 521–535.

LEY D. (1996), *The new middle class and the remaking of the central city,* Oxford, Oxford university Press, 383 p.

LEY D. (2003), « Artists, aestheticisation and the field of gentrification. », *Urban Studies*, vol. 40, n° 12, pp. 2527–2544.

LEYSHON A. (2001), « Time - space (and digital) compression: software formats, musical networks, and the reorganisation of the music industry. », *Environment and planning A*, vol. 33, n°1, pp. 49–77.

LIMA S. (2005), « La frontière « impossible » ? Espace mobile, frontière et territoire. Le cas de la région de Kayes (Mali). », *Espace populations sociétés*. Vol. 2, Article consultable en ligne: http://eps.revues.org/index3103.html [consulté le 15/10/2012]

LISTA G. (2001), L*e Futurisme : création et avant-garde*, Paris, Editions de l'amateur, Collection Regard sur l'art, 371 p.

LOUARGANT S. (2003), *L'approche de genre pour relire le territoire. Les trajectoires hommes-femmes dans les projets touristiques ruraux (Ardèche méridionale, Ligurie, Fes-Boulemane)*, Grenoble, Université Joseph Fourier Grenoble I, 507 p.

LUCCHINI F. (1999), « Les équipements culturels au service de la population des villes. » *Cybergeo, European Journal of Geography,* (Dossiers, Colloque « les problèmes culturels des grandes villes », 8-11 décembre 1997, document 352). Article consultable en ligne : http://www.cybergeo.eu/index4988.html [consulté le 15/10/2012]

LUCCHINI F. (2002), *La culture au service des villes*, Paris, Anthropos/Economica, Collection "Villes", 264 p.

LUSSAULT M. (2000), *Action(s)! Logiques de l'espace, esprit des lieux. Géographies à Cerisy*, Paris, Belin, collection Mappemonde, pp. 11–36.

LUSSAULT M. (2003a), « Action spatiale. » In Lévy J. et Lussault M. (dir.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, pp. 42–44.

LUSSAULT M. (2003b), « Image. » In LÉVY J. et LUSSAULT M. (dir.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, pp. 485–489.

LUSSO B. (2009), « Les musées, un outil efficace de régénération urbaine ? Les exemples de Mons (Belgique), Essen (Allemagne) et Manchester (Royaume-Uni). » *Cybergeo : European journal of geography*, Article consultable en ligne : http://cybergeo.revues.org/21253 [consulté le 15/10/2012]

LYNCH K. (1969), *L'image de la cité*, Paris, Dunod, 222 p.

LÉVY J. (2003a), « Culture. », In LÉVY J.et LUSSAULT M., (dir.) *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés,* Paris, Belin, pp. 216–217.

LÉVY J. (2003b), « Territoire ». In LÉVY J.et LUSSAULt M.(dir.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés,* Paris, Belin, pp. 907–910.

LÉVY J.-P. (2003), « Gentrification. » In SEGAUD M., BRUN J. et DRIANT J.-C. (dir.), *Dictionnaire de l'habitat et du logemen*t, Paris, Armand Colin, pp. 199–201.

LÖFGREN O. (1981), « On the anatomy of culture. », *Ethnologica Europae*, vol. 12, pp. 26–46.

LÖW M, (2001), *Raumsoziologie*, Francfort sur le Main, Suhrkamp, 309 p.

L'art dans la mondialisation (2010), *Questions internationales*, vol. 42, 128 p.

MAGER C. (2007), *HipHop, Musik und die Artikulation von Geographie*, Stuttgart, Steiner, 315 p.

MALINOWSKI B. (1922 réed.1963), *Les Argonautes du Pacifique occidental*, Paris, Gallimard, 608 p.

MARGUIN S. (2012), « Projekträume: Vitales, aber fragiles Herz der Kunstszene. » Von Hundert, n°4, Article consultable en ligne: http://vonhundert.de/index.php?id=409 [consuté le 5/10/2012]

MARKUSEN A. (2010), « Organizational Complexity in the Regional Cultural Economy. » *Regional Studies*, vol. 44, n° 7, pp. 813–828.

MARKUSEN A. et SCHROCK G. (2006), « The artistic dividend: Urban Artistic Specialization and Economic Implcations. », *Urban Studies*, vol. 43, n° 10, pp. 1661–1686.

MARTIN-BRELOt H., GROSSETTI M., ECKERT D., GRITSAI O. et KOVÀC Z. (2010), « The Spatial Mobility of the "Creative Class": A European Perspective. » *International Journal of Urban and Regional Research*, vol. 34, n° 4, pp. 854–870.

MASSOT M.-H. et ORFEUIL J.-P. (2005), « La mobilité au quotidien, entre choix individuel et production sociale. » *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 118, n° 1, 81 p.

MAYER H. N. et SIEBEL W. (1998), « Neue Formen politischer Planung : IBA Emscher Park und Expo 2000 Hannover. », *DISP, Dokumente und Informationen zur Schweizerischen Orts, Regional- und - Landesplanung*, vol. 34, n°134, pp. 4–11.

MENGER P.-M. (1993), « L'hégémonie parisienne: Économie et politique de la gravitation artistique. » *Annales, Histoire, Sciences Sociales*, vol. 48, n° 6, pp. 1565–1600.

MENGER P.-M. (2002a), *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Paris, Seuil, 96 p.

MENGER P.-M. (2002b), « Le génie et sa sociologie. Controverses interprétatives sur le cas Beethoven. » *Annales, Histoire, Sciences Sociales*, vol. 57, n° 4, pp. 967–999.

MENGER P.-M. (2009), *Le travail créateur: s'accomplir dans l'incertain,* Paris, Gallimard, Seuil, Collection Hautes Etudes, 670 p.

MÉRENNE-SCHOUMACKER B. (1982), « Les immeubles industriels communs à étages : une solution d'intégration industrielle en milieu urbain? L'Usine dans la ville, Journées de la Commission de géographie industrielle, Lyon et Saint-Etienne, 23-24 octobre 1981 », Saint-Étienne, *C.I.E.R., Revue de géographie de Lyon, Université de Saint-Etienn*e, pp. 5–11.

MICHAUD Y. (2003), *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, 204 p.

MIERA F. (2008), « Transnational Strategies of Polish Migrant Entrepreneurs in Trade and Small Business in Berlin. », *Journal of Ethnic and Migration Studies*, vol. 34, n° 5, pp. 753–770.

MILLET C. (2006), *L'art contemporain: histoire et géographie*, Paris, Flammarion, 317 p.

MOMMAAS H. (2004), « Cultural Clusters and the Post-industrial City: Towards the Remapping of Urban Cultural Policy. », *Urban Studies*, vol. 41, n° 3, pp. 507–532.

MONDADA L. (2000a), « Pratiques discursives et configuration de l'espace urbain. » In LÉVY J. et LUSSAULT M. (dir.), *Logiques de l'espace, esprit des lieux, Géographies à Cerisy*, Paris, Belin, pp. 165–175.

MONDADA L. (2000b), *Décrire la ville. La construction des savoirs urbains dans le texte et l'interaction*, Paris, Anthropos, 296 p.

MONNET J. (1988), « Les musées d'anthropologie et d'histoire au Mexique : organisation spatiale et projet idéologique. » *Culture, Canadian ethnology society*, vol. 8, n° 2, pp. 95–98.

MONNET J. (2000), « Les dimensions symboliques de la centralité. », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 43, n° 123, pp. 399–418.

MORICONI-EBRARD F. (1993), *Geopolis. pour comparer les villes du monde*, Paris, Anthropos-Economica, 246 p..

MOULIN R. (1978), « La genèse de la rareté artistique. », *Ethnologie française,* vol. 8, n° 2/3, pp. 241–258.

MOULIN R. (2009a, réed. 1992), « L'artiste, l'institution, le marché. » Paris, Flammarion, 437 p.

MOULIN R. (2009b, réed 2000), *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, Paris, Flammarion, 127 p.

MOULIN R.(1999), *Sociologie de l'art,* Paris, L'Harmattan, 460 p.

MOULIN R. et QUEMIN A. (1993), « La certification de la valeur de l'art: Experts et expertises. », *Annales, Histoire, Sciences Sociale*s, vol. 48, n° 6, pp.1421–1445.

MUMFORD L. (1938), *The culture of cities*, New York, Harcourt, Brace et World, 586 p.

NIPPE C. (2011), *Kunst baut Stadt Künstler und ihre Metropolenbilder in Berlin und New York*, Bielefeld,

Transcript, 382 p.

NOVY J. et COLOMB C. (2012), « Struggling for the Right to the (Creative) City in Berlin and Hamburg: New Urban Social Movements, New "Spaces of Hope"? » *International Journal of Urban and Regional Research*, Article consultable en ligne: http://dx.doi.org/10.1111/j.1468-2427.2012.01115.x, [consulté le 15/10/2012]

OHFF H. (1985), « Von Großgörschen zur Quergalerie: die Berliner Selbsthilfegalerien. », *Das Kunstwerk*, vol. 38, n° 4/5, pp. 136–143.

OPENSHAW S., CHARLTON M., WyMER C. et CRAFT A. (1987), « A Mark 1 Geographical Analysis Machine for the automated analysis of point data sets. », *International journal of geographical information systems*, vol. 1, n° 4, pp. 335–358.

PAILHÉ J. (1998), « Le jazz, mondialisation et territorialité. », *Mappemonde*, vol. 51, n° 3, pp. 38–43.

PANOFSKY E. (1969), « L'oeuvre d'art et ses significations : essais sur les "arts visuels".» Paris, Gallimard, 322 p.

PAQUOT T.et YOUNÈS C. (dir.) (2009), *Le territoire des philosophes. Lieux et espaces dans la pensée du XXe siècle,* Paris, La Découverte, 398 p.

PASQUIER D. (1986), « Simpson Charles R, – SoHo, the artist in the city. – . » *Revue française de sociologie*, vol. 27, n° 3, pp. 564–565.

PASSERON J.-C. (1991), *Le raisonnement sociologique. L'espace non-poppérien du raisonnement naturel*, Paris. Nathan, 408 p.

PASSERON J.-C. et PEDLER E. (1999), « Le temps donné au regard. Enquête sur la réception de la peinture. » *Protée,* vol. 27, n° 2, pp. 93–116.

PECK J. (2005), « Struggling with the Creative Class. », *International Journal of Urban and Regional Research*, vol. 29, n° 4, pp. 740–770.

PECK J. (2007), « The creativity fix. Fronesis. », *Eurozine*, Article consultable en ligne: http://www.eurozine.com/articles/2007-06-28-peck-en.html, [consulté le 15/10/2012]

PECQUEUR B. (2006), « Le tournant territorial de l'économie globale. », *Espaces et sociétés*, vol. 124-125, n° 2, 17 p.

PETIT E. (2010), « Du fil de l'eau en fils à retordre. », *L'Information géographique*, vol. 74, n° 1, pp. 9–26.

PINÇON M. et PINÇON-CHARLOT M. (2004), *Sociologie de Paris*, Paris, La Découverte, 117 p.

PIÉTRI N., MiCHEL B. et BUFFET C. (1992), *Villes et sociétés urbaines dans les pays germaniques, 1815-1914*, Paris, SEDES, Collection "regards sur l'histoire.", 212 p.

PLET F. (2003), « Friche. », In Lussault M. et Lévy J. (dir.), *Dictionnaire de la géographie et de*

l'espace des sociétés, Belin, 381 p.

PODMORE J. (1998), « (Re)Reading the "Loft Living"Habitus in Montréal's Inner City. », *International Journal of Urban and Regional Research*, vol. 22, n° 2, pp. 283–302.

POIRRIER P. (2000), *L'Etat et la culture en France au XXe siècle*, Paris, Le Livre de Poche, Collection Références, 250 p.

POLANYI M. (1983), T*he tacit dimension*, Gloucester, Peter Smith, 119 p.

POULOT D. (2005), *Musée et muséologie*, Paris, La Découverte, Collection " Repères.", 125 p.

POWER D. et SCOTT A. J. (2004), *Cultural Industries and the Production of Culture*, Londres, Routledge, 280 p.

PRATT A. C. (2009), « Urban Regeneration: From the Arts `Feel Good' Factor to the Cultural Economy: A Case Study of Hoxton, London. », *Urban Studies*, vol. 46, n° 5-6, pp. 1041–1061.

PRATT, A. C. (2000), « New media, the new economy and new spaces. », *Geoforum*,vol. 31, n° 4, pp. 425–436.

Preteceille E. (1995), « Division sociale de l'espace et globalisation. Le cas de la métropole parisienne. », *Sociétés contemporaine*s, vol. 22, n° 1, pp. 33–67.

PUMAIN D. et SAINT-JULIEN T. (1997, réed. 2010), *Analyse spatiale: les localisations*, Paris, Armand Colin, Collection Cursus Géographie, 190 p.

PUTNAM J. (2002), *Le musée à "oeuvre. le musée comme medium dans l'art contemporain*,Paris, Thames et Hudson, 208 p.

QUEMIN A. (2002a), *L'art contemporain international, entre les institutions et le marché (Le rapport disparu)*, Paris, Jacqueline Chambon, Rayon Art, 269 p.

QUEMIN A. (2002b), « L'illusion de l'abolition des frontières dans le monde de l'art contemporain international La place des pays « périphériques » à « l'ère de la globalisation et du métissage », *Sociologie et sociétés*, vol. 34, n°2, pp. 15–40.

QUEMIN A. et MARONTATE J. (2002), « Les territoires de l'art / Art Territories. », *Présentation, Sociologie et société*s, vol. 34, n° 2, pp 5–14.

RADKOWSKI G. H. (1966, réed 2002), *Anthropologie de l'habiter. Vers le nomadisme,* Paris, PUF, 166 p.

RAFFIN F. (2000), *Du nomadisme urbain aux territoires culturels. Cultures en ville, ou de l'art et du citadin*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, Collection Société et territoire, pp. 51–68.

RAULIN A. (1987), « Où s'approvisionne la culture? », In GUTWIRTH J. et PÉTONNET C. (dir.), *Les Chemins de la ville, enquêtes ethnologique*s, Paris, CTHS, pp. 103–121.

RETAILLÉ D. (2011), « Du paradigme sahélien du lieu à l'espace (mondial) mobile. », *L'Information géographique*, vol. 75, n° 1, 71 p.

REVEL J. et PASSERON J. C. (dir.) (2005), *Penser par cas*, Paris, éditions de l'EHESS, Collection Enquête, 292 p.

RITZER G. et ATALAY Z. (2010), *Readings in Globalization: Key Concepts and Major Debates*, John Wiley and Sons, 488 p.

RODRIGUEZ V. (2002), « L'atelier et l'exposition, deux espaces en tension entre l'origine et la diffusion de l'oeuvre. », *Sociologie et sociétés*, vol.34, n° 2, pp. 121–138.

ROGER A. (1998), *Court traité du paysage*, Paris: Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines, 199 p.

ROY-VALEX M. (2008), « Classe créative et marché du travail dans l'industrie du jeu vidéo à montréal. », In Leriche F., Daviet S., Sibertin-Blanc M. et Zuliani J.-M. (dir.), *L'économie culturelle et ses territoir*es, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, pp. 203–215.

ROY-VALEX M. (2010), *Ville attractive, ville créative: la plus-value de la culture au regard des «créatifs» du jeu vidéo à Montréal*, Montréal, Institut National de la Recherche Scientifique du Québec, 432 p.

RYAN, B. (1992), *Making capital from culture: the corporate form of capitalist cultural production*,

Berlin, Walter De Gruyter, 302 p.

SAEZ G. (2002), « Vers un nouveau modèle culturel de la société française. », In SAEZ G. et HUET A. (dir.), *Le règne des loisirs, loisirs culturels et sportifs, dynamiques socio spatial*, La Tour d'Aigues, L'Aube,DATAR, pp. 69–98.

SANTAGATA W. (2002), « Cultural Districts, Property Rights and Sustainable Economic Growth. », *International Journal of Urban and Regional Researc*h, vol. 26, n° 1, pp. 9–23.

SAPIRO G. (2009), « L'Europe, centre du marché mondial de la traduction. », In Sapiro G. (Ed.), *L'espace intellectuel en Europe De la formation des États-nations à la mondialisation XIXe-XXIe siècle*, Paris, La Découverte, pp. 249–297.

SASSEN S. (1991), *The Global City. New York, London, Tokyo,* Princeton: Princeton University Press, 412 p.

SASTRE ALBERTI A. et DUHAMEL P. (1996), « Les résidents étrangers à Majorque. », *Méditerranée*, vol. 3, n°84, pp. 13–16.

SAUNIER P.-Y. (2004), « Circulations, connexions et espaces transnationaux. », *Genèses*, vol. 57, n° 4, pp. 110–126.

SCHNAPPER D. (1996), « Quelques réflexions de profane sur l'État providence culturel. », *Hermès,* vol. 20, pp. 49–59.

SCHÜLE K. (2003), *Paris - Die kulturelle Konstruktion der französischen Metropole. Alltag, mentaler Raum und sozial-kulturelles Feld in der Stadt und in der Vorstadt*, Wiesbaden, Leske et Budrich, 408 p.

SCOTT A. J. (1996), « The craft, fashion and cultural-products industries of Los Angeles: Competitive Dynamics and policy dilemnas in a multi-sectoral image-producing complex. », *Annals of the association of american geographers*, vol. 86, n° 2, pp. 306–323.

SCOTT A. J. (1997), « The Cultural Economy of Cities. », *International Journal of Urban and Regional Research*, vol. 21, pp. 323 – 339.

SCOTT A. J. (1999), « The US recorded music industry: on the relations between organisation, location, and creativity in the cultural economy. », *Environment and planning A*, vol. 31, n° 11, pp. 1965–1984.

SCOTT A. J. (2000a), « The Cultural Economy of Paris. », *International Journal of Urban and Regional Research,* vol. 24, n° 3, pp. 567–582.

SCOTT A. J. (2000b), *The Cultural Economy of Cities: Essays on the Geography of Image-Producing Industries*, Londres, Sage, 256 p.

SCOTT A. J. et LERICHE F. (2005), « Les ressorts géographiques de l'économie culturelle: du local au mondial. » *l'Espace géographique*, vol. 3, n° 34, pp. 207–222.

SHEARMUR R. (2006), « L'aristocratie mobile du savoir et son tapis rouge. Quelques réflexions sur les thèses de Richard Florida. », In TREMBLAY D.-G. et TREMBLAY R. (dir.), *La compétitivité urbaine à l'ère de la nouvelle économie: Enjeux et défis,* Montréal, Presses de l'université du Québec. pp. 285–301.

SIMPSON C. R. (1981), *Soho: the artist in the city*, Chicago, University of Chicago Press, 352 p.

SINTOMER Y. et RÖCKe A. (2003), « Nouvelles politiques urbaines et démocratie participative en France et en Allemagne. », *Grenzgänge*, n° 20, pp. 113–119.

SMITH N. (1996, réed 2000), The new urban frontier: gentrification and the revanchist city. London, Routledge, 262 p.

SMITH N. (2003) « La gentrification généralisée: d'une anomalie locale à la "régénération" urbaine comme stratégie urbaine globale. », In BIDOU-ZACHARIASEN C., HIERNAUX-NICOLAS D., et RIVIÈRE D'ARC H.(dir.), *Retours en ville : des processus de "gentrification" urbaine aux politiques de "revitalisation" des centres*, Paris, Descartes et Cie, Collection "les urbanités.", pp. 45–72.

SOJA, E. W. (1989), « Economic restructuring and the internationalization of the Los Angeles region. » In PETER SMITH M. et FEAGIN J. (dir.), *The Capitalist City*, Cambridge, Blackwell, pp. 178–199.

SOURTHWORTH M. (2005), « Reinventing Main Street: From Mall to Townscape Mall. », *Journal of Urban Design*, vol. 10, n° 2, pp. 151–170.

STASZAK J.-F. (2001), « L'espace domestique : pour une géographie de l'intérieur », *Annales de Géographie*, vol. 110, n° 620, pp. 339–363.

STASZAK J.-F. (2003), *Géographies de Gauguin,* Paris, Bréal, 256 p.

STASZAK J.-F. (2004), « L'exote, l'oviri, l'exilé : les singulières identités géographiques de Paul Gauguin », Annales de Géographie, vol. 113, n° 638, pp. 363–384.

STASZAK J.-F. (2008), « Qu'est-ce que l'exotisme. », *Le Globe*, n° 148, pp. 7–30.

STASZAK J.-F., CHIVALLON C., COLLIGNON B. et KNAFOU, R. (2001), *Geographies anglo-saxonnes. Tendances contemporaines*, Paris, Belin, collection Mappemonde, 313 p.

STASZAK J.-F. et COLLIGNON B. (dir.)(2004), *Espaces domestiques, construire, habiter, représenter*, Paris, Bréal, 447 p.

STOCK M. (2004), « L'habiter comme pratique des lieux géographiques ». *EspacesTemps.net.,* Article consultable en ligne : http://www.espacestemps.net/document1138.html#ftn12, [consulté le 15/10/2012]

STOCK M. (2006), L'hypothèse de l'habiter poly-topique : pratiquer les lieux géographiques dans les sociétés à individus mobiles. Espacestemps.net. Article consultable en ligne : http://www.espacestemps.net/document1853.html, [consulté le 15/10/2012]

TABAKA K. (2009), Vers une nouvelle socio-géographie de la mobilité quotidienne. Étude des mobilités quotidiennes des habitants de la région urbaine de Grenoble. Grenoble, Université joseph Fourier Grenoble I, 272 p.

TARRIUS A. (1993), « territoires circulatoires et espaces urbains. », *Les annales de la recherche urbaine*, 59-60, pp 51–60.

TARRIUS A. (2000), *Les nouveaux cosmopolitismes. Mobilités, identités, territoire*s, La Tour d'Aigues, L'Aube, 261 p..

TAYLOR P. J., CATALANO G. et WALKER D. R. (2002), *« Measurement of the World City Network. »,* Urban Studies, n° 39, pp. 2367–2376.

TOUBON J. C. et MESSAMAH K. (1990), *Centralité immigré-Le quartier de la Goutte d'Or-Dynamique d'un espace pluriethnique*, Paris, L'Harmattan, 770 p.

TRAVERSIER M. (2009), « Le quartier artistique, un objet pour l'histoire urbaine. », *Histoire urbaine*, vol. 3, n° 26, pp. 5–20.

URBAIN J.-D. (1991), *L'Idiot du voyage : Histoires de touristes,* Paris, Plon, 271 p.

URBAIN J.-D. (2010), « Lieux, liens, légendes. », *Communication*s, n° 87 vol. 2, pp. 99–107.

URRY J. (2000), *Sociology beyond societies. Mobilities for the twenty first century*, New York, Routledge, 255 p.

VAN CRIEKINGEN M. (2010), "Gentrifying the re-urbanisation debate", not vice versa: the uneven socio-spatial implications of changing transitions to adulthood in Brussels. », *Population, Space and Place*, vol. 16, n° 5, pp. 381–394.

VAN CRIEKINGEN M. et DECROLY J.-M. (2003), « Revisiting the diversity of gentrification: neighbourhood renewal processes in Brussels and Montreal. » , *Urban Studies*, vol. 40, n° 12, pp. 2451–2468.

VANIER M. (2008), *Le pouvoir des territoires. Essai sur l'interterritorialité*, Paris, Anthropos, Economica, 186 p.

VANIER M. (2009), *Territoires, territorialité, territorialisation, Controverses et perspectives*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 228 p.

VELTZ P. (2005), *Mondialisation, villes et territoires : L'économie d'archipel*, Paris, PUF, Quadrige, 288 p.

VERLAINE J. (2008), « Soirs de vernissage. », *Hypothèses*, n°1, pp. 285–294.

VESCHAMBRE V. (1998), « Vit et travaille à New York et à Paris. », Mappemonde, vol. 4, n° 52, pp.

16–20.

VESCHAMBRE V. (2008). *Traces et mémoires urbaines, enjeux sociaux de la patrimonialisation et de la destruction*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 315 p.

VIARD J. (2002), *Le sacre du temps libre: la société des 35 heures*, La Tour d'Aigues, L'Aube, 210 p.

VIDAL DE LA BLACHE P. (1911), « Les genres de vie dans la géographie humaine. », *Annales de Géographie,* vol. 20, n° 111, pp. 193–212.

VIVANT E. (2006), *Le rôle des pratiques culturelles "Off" dans les dynamiques urbaines*. Université Paris 8, 420 p.

VIVANT E. (2007), « L'instrumentalisation de la culture dans les politiques urbaines : un modèle d'action transposable? », Espaces et sociétés, vol. 131, n° 4, pp. 49–66.

VIVANT E. (2009), *Qu'est-ce que la ville créative ?* Paris, P.U.F., Collection « la ville en débats », 89 p.

VIVANT E. (2010), « Les événements off : de la résistance à la mise en scène de la ville créative. » *Géocarrefour*, Vol. 82, n° 3, pp. 131–140.

VIVANT E. et CHARMES E. (2008), « La gentrification et ses pionniers. Le rôle des artistes off en question. », *Métropoles*, vol. 3, pp. 29–63.

VOLVEY A. (2003a), *Art et spatialités d'après l'oeuvre d'art in situ outdoors de Christo et Jeanne-Claude - Objet textile, objet d'art et oeuvre d'art dans l'action artistique et l'expérience esthétique* -. Université paris 1 Panthéon-Sorbonne. 605 p.

VOLVEY A. (2003b), « Terrain. », In LÉVY J. et LUSSAULT M. (dir.), Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés, Paris, Belin, pp. 904–907.

VOLVEY A. (2007), « Land Arts. Les fabriques spatiales de l'art contemporain. », *Travaux de l'Institut de Géographie de Reims*, n°129-130, pp. 3–25

VOLVEY A. (2010), « Spatialités d'une land activité: Le land Art à travers l'oeuvre de Christo et Jeanne-Claude. », *Activité artistique et spatialité*, Paris, L'Harmattan, Collection Esthétiques, pp. 91–134.

VÉRON E. et LEVASSEUR M. (1983), *Ethnographie d'une exposition: l'espace, le corps, le sens, Paris, Centre Pompidou*, BPI, 220 p.

WASSERMANN S. et FAUST K. (1994), *Social Network Analysis:Methods and applications,* Cambridge, Cambridge university Press, 857 p.

WATSON A., HOYLER M. et MAGER C. (2009), « Spaces and Networks of Musical Creativity in the City. » *Geography Compass*, vol. 3, n° 2, pp. 856–878.

WERLEN B. (2003), « Géographie culturelle et tournant culturel. », *Géographie et cultures*, n° 47, pp. 7–27.

WERNER M. et ZIMMERMANN B. (2003), « Penser l'histoire croisée : entre empirie et réflexivité. », *Les Annales, Histoire, sciences sociales*, 58e année n° 1, pp. 7–36.

WHILE A. (2003), « Locating Art Worlds: London and the Making of Young British Art. », *Area,* vol. 35, n° 3, pp. 251–263.

WILFERT B. (2002), « Cosmopolis et l'Homme invisible. », Actes de la recherche en sciences sociales, vol. 144, n° 1, pp. 33–46.

WIRTH L. (1938), « Urbanism as a way of life. », *American Journal of Sociology*, vol. 44, n° 1, pp. 1–24.

WOLF L. (2007), « L'art contemporain à l'heure de la mondialisation. », *Études*, vol. 5, n° 406, pp. 649–658.

ZILJMANS K. (2012), World Art Studies. In Rampley (Ed.), Art History and Visual Studies in Europe: a critical guide, Leiden, 11 p.

ZIOLKOWSKI T. (2002), *Berlin: Aufstieg einer Kulturmetropole um 1810*, Stuttgart, Klett-Cotta, 323 p.

ZUKIN S. (1982a), *Loft living. Culture and capital in urban change*, New Brunswick, Rutger's University Press, 212 p.

ZUKIN S. (1982b), « Loft living as “historic compromise” in the urban core: the New York experience. », *International Journal of Urban and Regional Research*, vol. 6, n° 2, pp. 256–267.

ZUKIN S. (1991), *Landscapes of Power. From Detroit to Disney World*, Berkeley, university of California Press, 326 p.

ZUKIN S. (1995), *The cultures of cities*, Oxford, Blackwell, 322 p.

Rapports et articles de presse :

Berliner Mietspiegel 2011. (2011), Berlin, Senatsverwaltung für Stadtentwicklung, 31 p.

CALZADA O., et LABOSSE L. (2008), « Les fonctions culturelles : des dynamiques régionales différenciées qui accompagnent le boom de l’emploi. », *Économie Lorraine*, n°127bis, Document en ligne, consultable sur: http://www.insee.fr/fr/themes/document.asp?reg_id=17&ref_id=13990 [consulté le 15/10/2012]

Cultural Statistics. (2011), Luxembourg, Commission Européenne, 244 p.

Dolif N. et Goldstein P. (12 Avril 2008). « Jenseits von Mitte. Berliner Pioniere erschließen neue Szene-Quartiere. » Berliner Morgenpost, Berlin. Article disponible en ligne: http://www.morgenpost.de/bezirke/neukoelln/article540218/Berliner-Pioniere-erschliessen-neue-Szene-Quartiere.html, [consulté le 15/10/2012]

Fietz,K. (6 Mai 2010), « Makler entdecken das Viertel. » Tageszeitung, Berlin. Article disponible en ligne: http://www.taz.de/!52164/ [consulté le 15/10/2012]

Studio Berlin II., (2011), Berlin, Institut für Strategieentwicklung (IFSE), 28 p.

International flows of selected cultural goods and services, defining and capturing the flows of global cultural trade,1994-2003. (2007), Paris,UNESCO, 98 p.

Kultur- und Kreativwirtschaftindex. (2011). Berlin, IHK Berlin; IHK Potsdam, 36 p.

Kulturwirtschaft in Berlin. Entwicklung und Potenziale. (2005), Berlin, Senatsverwaltung für Wirtschaft, Arbeit *und Frauen in Berlin, 124 p.*

Kulturwirtschaft in Berlin. Entwicklungen und Potenziale. (2008), Berlin, Senatsverwaltung für Wirtschaft, Arbeit und Frauen in Berlin, 176 p.

Lacroix C. (2009), « Chiffres Clés 2009. Statistiques de la culture. », Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, 227 p.

Langlois-Mallet D. (2008), *L’aide aux ateliers d'artistes: problématiques individuelles, solutions collectives?*, Paris, CNAP, 55 p

Les échanges culturels de la France (2007), Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, DEPS, 4 p.

Lextrait F. (2001), *Friches, laboratoires, fabriques, squats, projets pluridisciplinaires...Une nouvelle époque de l’action culturelle,* Paris, Ministère de la culture et de la Communication, 74 p.

Lipietz A. (1999), *Sur l’opportunité d’un nouveau type de société à vocation sociale, Rapport d’étape relatif à la lettre de mission de Madame la ministre de l’Emploi et de la Solidarité*, Paris 39 p.

Paris à l’horizon 2030: Ville musée ou Métropole créative? (2010), Paris, Les Entretiens Friedland de la CCIP, 27 p.

Pehn G. (1999), *La mise en réseau des cultures: Le rôle des réseaux culturels Européens*, Conseil de l'Europe, 117 p.

Polacek R. (2007), *Study on impedements to mobility in the EU Live Performance sector and possible solutions* , Mobile Home, 72 p.

Ramsdale P. (2000), *International flows of cultural goods 1990-1998*, Paris, UNESCO, 128 p.

Sotto M.-F. (2012), « Les établissements de l’enseignement supérieur Culture ». *Culture chiffres*, vol.1, n° 1, 1 p.

Staines J. (2007), *Global roaming, mobility beyond Europe for professional artists and arts managers*, Bruxelles, IETM-On the Move, 22 p.

Vidéo :

LEPAGE F. (2006), I*nculture(s) 1: “ L’Education Populaire, monsieur, ils n'en ont pas voulu ! ” ou une autre histoire de la culture*, Le Pavé. Coopérative d’éducation populaire.

Table des encadrés

Encadré 1.1 : Districts et clusters : deux termes pour qualifier la concentration spatiale de la production industrielle.....48
Encadré 1.2 : L'économie culturelle comme outil stratégique du développement urbain berlinois……53
Encadré 2.1 : Le « white cube ».....78
Encadré 2.2 : Regard croisé sur deux œuvres d'art dans l'espace public berlinois : entre intervention politique et stratégie marketing.....83
Encadré 3.1 : Mediaspree. Projets et conflits autour de l'une des plus vastes zones d'aménagement à Berlin.....132
Encadré 2.3 : Discrétisation de la variable « Longévité ».....163
Encadré 5.1 : Préambule à l'interprétation des informations biographiques relatives à un artiste…..246
Encadré 6.1 : Le concept de l'habiter polytopique
Encadré 6.2 : L'image de la ville. Paysages urbains à Montreuil et à Neukölln.....320
Encadré 8.1: Analyse des parcours et des circulations des artistes.....390

Table des figures

Figure 1.1 : Illumination de la Cockerie de la Zollverein par les architectes J. Speirs et M. Major.....31
Figure 1.2 :CongloméraT, performance dansée le 21 avril 2011, Parking le Doyen, Grenoble. 34
Figure 1.3 : Classification fonctionnelle des districts industriels fondés sur les produits culturels (Scott et Leriche, 2005).....49
Figure 1.4 : Les six dimensions des clusters culturels selon H. Mommaas.....52
Figure 2.1 : L'implantation des galeries d'art à Paris (dessin anonyme paru dans La Vie française, 6 février 1963) 77
Sources : Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC), Verlaine (2008 :287).....77
Figure 2.2 : « Rolling Horse » Sculpture de Jürgen Goertz, Berlin Hauptbahnhof 81
Figure 2.3 : Immeuble art-déco du 31 bis, rue campagne-première conçu par A. Arfvidson.....89
Figure 2.4 : L'immeuble du Tacheles à Berlin, vue la façade Est sur la Oranienburgerstrasse.....94
Figure 3.1: Budget alloué à la culture en France en 2009 143
Figure 3.2 : Budget alloué à la culture à Berlin en 2009 143
Figure 3.3 Installation « The murder of crows », Hamburger Bahnhof.....156
Figure 3.4 : Variations du rayon de recherche et définition des noyaux.....186
Figure 3.5 : Variations du rayon de recherche dans trois zones test à Berlin 189
Figure 3.6 : Variations du rayon de recherche dans trois zones test à Paris.....189
Figure 4.1 : Les fonctions des pôles artistiques à Berlin.....201
Figure 4.2 : Les fonctions des pôles artistiques à Paris.....209
Figure 4.3 : Moments d'implantation des pôles artistiques berlinois.....218
Figure 4.4 : Moments d'implantation des pôles artistiques parisiens.....221
Figure 4.5 : Durées des événements artistiques à Berlin.....228
Figure 4.6 : Durées des événements artistiques à Paris.....228
Figure 4.7 : centralité artistique, commerciale, ou anti-centralité ?.....232
Figure 5.1 : Les lieux de résidence des artistes exposés à Paris et à Berlin.....247
Figure 5.2 : « Junge Kunst aus Südafrika ». Couverture du magazine Art, Juin 2010.....250
Figure 6.1 : Couverture du magazine urbain TIP du 4 au 17/03/2010.....307
Figure 6.2 : « Flanierstrasse » : intervention artistique dans le Reuterkiez à Neukölln.....319
Figure 7.1 : Répartition des types d'ateliers commune aux artistes de Montreuil et de Neukölln……332
Figure 7.2 : Deux vues d'ateliers-logements construits par les pouvoirs publics.....339
Figure 7.3: « Atelierladen Brennan ».....352
Figure 7.4 : L'atelier-salle d'exposition et la salle de représentation chez Sandra.....352
Figure 7.5 : La Kunstapotheke, façade et installation sonore de B. Isler lors de l'inauguration du lieu 353
Figure 7.5 : L'Usine Flipo : friche-spectacle agencée pour refléter le travail et la personnalité de l'artiste. 358
Figure 7.6 : L'atelier-galerie l'Escalier à Montreuil.....359
Figure 7.7 : Le territoire performé à Neukölln, image de l'atelier « Abgestellte Orte ».....360
Figure 7.8: «Yuppie Pack verpisst dich aus Neukölln »/ « Yuppie Pack dégage de Neukölln ».....377

Figure 7.9 : « Be creative again gentrification », Schillerkiez, Février 2010.....377
Figure 7.10: Publicité pour la location d'un appartement de vacances à Neukölln : « Appartement d'artiste ensoleillé dans le Neukölln « trendy » (Juin 2012). 380
Figure 8.1 : Les pôles du parcours artistique de Thomas.....393
Figure 8.2 : Les pôles du parcours artistique de Chloé.....396
Figure 8.3 : Les pôles du parcours artistique d'Herbert.....398
Figure 8.4 : Les pôles du parcours artistique de Tomiko.....400
Figure 8.4 : Articulation des lieux et centralités de création dans les parcours des individus.....422
Figure 8.5 : « Story Box », une intervention urbaine du collectif « I Collective », 48Stunden Neukölln, Juin 2010. 426

Table des tableaux

Tableau 3.1: Population et économie métropolitaine: quelques ordres de grandeurs.....128
Tableau 3.2: Financement public de la culture en France et en Allemagne.....142
Tableau 3.2 : Principales sources d'informations statistiques relatives aux lieux d'art à Paris et à Berlin 149
Tableau 3.3: Principales sources d'informations utilisées.....153
Tableau 3.4 : Extrait de la table « Lieux » pour Berlin.....154
Tableau 3.5 : Extrait de la table « Exposition » pour Berlin.....154
Tableau 3.6 : Nature de l'activité.....156
Tableau 3.7 : Taille des structures.....157
Tableau 3.8 : Taille des expositions 157
Tableau 3.9: Fonction des lieux recensés.....159
Tableau 3.10: Activités des lieux recensés.....160
Tableau 3.11 : Type d'acteurs des lieux recensés.....161
Tableau 3.12 : Longévité des lieux.....164
Tableau 3.13 :Durée moyenne des expositions.....165
Tableau 3.14 : Les filiales des lieux d'exposition.....167
Tableau 3.15 : Répartition des artistes par nationalité.....169
Tableau 3.16 : Les villes de résidences des artistes.....170
Tableau 3.17: Variables retenues pour qualifier les lieux et les réseaux artistiques.....171
Tableau 3.18: Variation des paramètres d'agrégation.....185
Tableau 3.19 : Résumé des matrices de distance des lieux deux à deux.....186
Tableau 3.20 : Lieux isolés et noyaux à Paris et à Berlin.....190
Tableau 3.21 : Exemple d'agrégation des informations à l'échelle des noyaux.....194
Tableau 4.1 : Variables utilisées pour définir des profils fonctionnels.....199
Tableau 4.2 : Variables utilisées pour définir des profils historiques.....215
Tableau 4.3 : Variables utilisées pour définir des profils événementiels.....226
Tableau 5.1 : Les quinze premières villes de création connectées à Paris et Berlin.....261
Tableau 5.2 : Exemple d'agrégation des lieux de résidence par régions au sein des pôles.....271
Tableau 6.1: Population immigrée en Île-de-France en 1999.....301
Tableau 6.3: Le travail d'enquête.....328

Table des cartes

Carte 2.1 : Foires, biennales et événements internationaux d'art contemporain dans le monde en 2008.....86
Carte 3.1: Économie créative et culturelle par Land, 2008 126
Carte 3.2 : L'emploi culturel en France en 2008 126
Carte 3.3: Les industries culturelles en Île-de-France 129
Carte 3.4: Localisation des communes et arrondissements à Paris et en petite couronne 130
Carte 3.5: Localisation des Bezirke berlinois.....131
Carte 3.7 : Localisation des lieux d'exposition recensés à Paris en 2010.....176
Carte 3.8 : La densité des lieux d'art contemporain à Berlin.....179
Carte 3.9 : Localisation des lieux d'exposition recensés à Berlin en 2010.....180
Carte 3.9 : Morphologie et caractéristiques des noyaux artistiques berlinois.....192
Carte 3.10 : Morphologie et caractéristiques des noyaux artistiques parisiens.....193
.....207
Carte 4.2 : Spécialisation des pôles artistiques parisiens.....213
Carte 4.3 : Dynamiques d'implantation des pôles artistiques berlinois.....219
Carte 4.4 : Dynamiques d'implantation des pôles artistiques parisiens.....224
Carte 4.5 : Temporalités événementielle des pôles artistiques.....229
Carte 4.6 : Temporalités événementielle des pôles artistiques parisiens.....230
Carte 4.7 : Centralités artistiques parisiennes et berlinoises.....239
Carte 5.1 : L'internationalisation des expositions d'art contemporain à Paris et à Berlin 1/2.....252
Carte 5.2 : L'internationalisation des expositions d'art contemporain à Paris et à Berlin 2/2.....256
Carte 5.3 : Les lieux de résidence des artistes exposés à Paris.....264
Carte 5.4 : Les lieux de résidence des artistes exposés à Berlin.....265
Carte 5.5 : Des connexions partagées et des réseaux préférentiels.....266
Carte 5.6 : Les liens entre ville de création et ville de diffusion dans les pôles d'art contemporain parisiens.....279
.....279
Carte 5.7 :Les liens entre ville de création et ville de diffusion dans les pôles d'art contemporain berlinois.....280
Carte 6.1: Les Professions de l'Information des Arts et du Spectacle à Paris et en petite couronne. 293
Carte 6.2: Les artistes plasticiens dans l'agglomération berlinoise.....295
Carte 6.3 : Les actifs du secteur culturel en 2008 à Berlin.....296
Carte 6.4: Part des Cadres et Professions Intellectuelles Supérieures dans la population active de Montreuil en 2006 (en %). 301
Carte 6.4 : Quartiers et lignes de rupture à Montreuil.....302
Carte 6.5: Quartiers et lignes de rupture de l'arrondissement de Neukölln.....307
Carte 6.6: Plan des ateliers d'arts plastiques lors des Portes Ouvertes des Ateliers de Montreuil 2011
.....309
.....309
Carte 6.7 : Plan des lieux du festival Nacht und Nebel 2010 309

Table des matières

Introduction générale.....9
Partie 1: .....
Art et culture dans la ville: État des lieux des savoirs.....15
Introduction de la partie 1.....16
Chapitre 1: La ville au prisme de la culture.....19
1La culture pour comprendre la ville.....20
1.1De la diversité des cultures.....20
1.2La culture comme élément distinctif de l'urbain.....24
1.2.1De la culture métropolitaine à la métropole culturelle.....24
1.2.2Une hiérarchie inter-urbaine mesurée à partir de l'équipement culturel.....27
1.3La culture comme révélateur des temps de la ville.....29
1.3.1Les temps du patrimoine.....29
1.3.2Tourisme et événementiel culturel : vecteurs d'usages temporaires des lieux.....31
2Les espaces urbains de la production culturelle.....36
2.1Définir l'économie culturelle.....36
2.1.1Des biens culturels.....37
2.1.2...à l'économie culturelle.....39
2.2Les espaces de l'économie culturelle.....41
2.2.1De l'artiste au milieu, les conditions sociales de la production culturelle.....41
2.2.2Districts et clusters culturels.....46
2.2.3Les réseaux de l'économie culturelle.....54
3La culture n'est pas soluble dans la créativité 59
3.1Les artistes dans la ville créative.....59
3.2Réflexions autour de la classe créative.....62
Chapitre 2 Spatialités urbaines de l'art contemporain : objet et démarche.....69
1 Une approche spatiale de la création artistique.....70
1.1 Le géographe et l'art contemporain.....70
1.1.1 L'art comme objet géographique.....70
1.1.2 Qu'est-ce que l'art contemporain ?.....72
1.2 Lieux et acteurs du système de l'art contemporain.....74
1.2.1 Réception : les lieux de diffusion de l'art contemporain.....74
1.2.2 La médiation : entre réception et production artistique.....86
1.2.3 Production : Les lieux de la création.....87
1.3 L'espace urbain comme ressource: le quartier artistique.....96
1.4 Les artistes et la gentrification.....100
1.4.1 Théorie et débats autour de la gentrification.....100
1.4.2 Les artistes, moteurs de la gentrification ?.....103
2 Démarche et méthodes pour une géographie globale de l'art contemporain.....106
2.1 Croiser les perspectives et les concepts 107

2.2 « Géographie globale » et inscription « glocale »....109
2.3 Une démarche compréhensive....111
2.4 Replacer l'individu au centre des espaces de la création....113
Conclusion de la partie 1....118
Partie 2 :....
Centralités et réseaux artistiques. Les espaces de l'art contemporain à Paris et à Berlin 121
Introduction de la partie 2....122
Chapitre 3. Les lieux d'exposition : une entrée pour cerner l'organisation urbaine de l'art contemporain....123
1Le contexte de la création artistique à Paris et à Berlin....124
1.1 Deux métropoles culturelles au cœur du système des villes européennes....124
1.1.1La concentration métropolitaine de la production culturelle....124
1.1.2Histoire de rayonnement....133
1.1.2.1Paris et Berlin : définition de deux « métropoles culturelles »....133
1.1.2.2Au XIXe siècle, l'affirmation de deux métropoles culturelles....134
1.1.2.3Au XXe siècle, grandeurs et décadence....136
1.2Le financement de la culture à Paris et à Berlin....140
1.2.1Les financements publics de la culture....140
1.2.2Les financements privés de la culture....145
1.2.3Les ressources du tiers secteur 145
2Les lieux de l'art contemporain au défi d'un recensement....147
2.1Des sources disponibles à une base de données originale....147
2.1.1Pourquoi créer une base de données ?....147
2.1.2Les sources mobilisées....150
2.1.2.1Recensement des lieux....151
2.1.3Recensement des expositions....152
2.1.4Organisation de la base de données....153
2.2Des variables pour qualifier les lieux et les expositions d'art contemporain....155
2.2.1Diversité des structures....155
2.2.2Diversité des fonctions....158
2.2.3Diversité des temporalités....161
2.3Des variables pour qualifier les réseaux artistiques....165
2.3.1Les filiales artistiques....166
2.3.2Les artistes exposés : résidences et nationalités....167
3Des lieux d'exposition aux noyaux artistiques 172
3.1La répartition des lieux d'exposition dans l'espace urbain parisien et berlinois....172
3.1.1A Paris, une organisation centre / périphérie marquée....172
3.1.2À Berlin, un ou des centres ?....176
3.2Définir des noyaux artistiques....181
3.2.1Le choix d'une méthode basée sur l'analyse des proximités et des concentrations.....181
3.2.2De la variation des paramètres....183

3.2.3Les noyaux artistiques à Paris et à Berlin.....190
3.2.4Agrégation de l'information statistique et méthode d'analyse.....193
Chapitre 4 : La diversité des centralités artistiques parisiennes et berlinoises.....197
1Regards croisés sur les fonctions artistiques 198
1.1Définir des profils fonctionnels.....198
1.2Organisation urbaine des spécialisations artistiques : Berlin.....199
1.2.1Les spécialisations fonctionnelles.....199
1.2.2Des spécialisations marquées et des pôles de transition.....201
1.3Organisation urbaine des spécialisations artistiques : Paris.....208
1.3.1Les spécialisations fonctionnelles.....208
1.3.2Une mixité fonctionnelle plus accusée des pôles artistiques.....209
2Les temporalités des pôles artistiques.....214
2.1Le moment d'implantation : témoin des dynamiques urbaines des pôles artistiques.....214
2.1.1Définir des profils historiques.....214
2.1.2À Berlin : une diffusion à partir de plusieurs pôles majeurs.....215
2.1.3À Paris : diffusion centre-périphérie ou opposition entre Est et Ouest ?.....220
2.2La durée des événements: un facteur de visibilité des pôles artistiques.....225
3Des pôles aux centralités artistiques.....231
3.1Des pôles spécialisés aux centralités fonctionnelles.....231
3.1.1La centralité artistique : élaboration d'un outil de synthèse.....231
3.1.2Berlin : Entre affirmation des centres traditionnels et émergence de nouvelles centralités urbaines.....233
3.1.3Paris : hypercentralité ou polycentralité ?.....234
3.2Dynamiques des centralités artistiques.....235
Chapitre 5 Les réseaux de l'art contemporain : De l'international à l'intra-métropolitain.....243
1Paris et Berlin, vitrines artistiques globales.....244
1.1Des échanges et des interrelations inscrits dans l'histoire urbaine et culturelle.....244
1.2Des foyers de création aux villes de diffusion.....246
1.3La nationalité des artistes : indicateur de l'internationalisation des foyers artistiques.....253
2Des artistes aux préférences métropolitaines.....257
2.1Des réseaux intermétropolitains qui dominent les échanges artistiques.....257
2.1.1Des liens intenses vers les métropoles.....257
2.1.2Des réseaux artistiques préférentiels.....259
2.2L'importance des réseaux européens.....261
3Paris et Berlin, deux villes à l'articulation des réseaux artistiques nationaux et internationaux.....267
3.1Paris et Berlin, métropoles de création internationales.....267
3.2Des métropoles à l'interface des systèmes artistiques nationaux et internationaux 268
4Les pôles artistiques: catalyseurs d'échanges à l'interface du local et du global.....270
4.1Les espaces de l'art contemporains, des espaces transnationaux ?.....271
4.1.1Les profils des pôles.....271
4.1.2À Paris : la palette des connexions internationales varie avec la taille des pôles.....273

4.1.3À Berlin : des réseaux internationaux ancrés dans les pôles centraux.....274
4.2Des pôles urbains relais de la production artistique locale.....275
4.2.1À Berlin : des pôles relais de la création berlinoise.....275
4.2.2À Paris :Des pôles relais de la création française.....277
Conclusion de la partie 2.....283
Partie 3: La territorialisation de la création au prisme des pratiques spatiales des artistes …287
Introduction de la partie 3.....288
Chapitre 6 Les pratiques spatiales des artistes : terrains et méthodes d'enquêtes.....291
1Montreuil et Neukölln: deux terrains pour analyser les pratiques des artistes.....291
1.1Identifier des espaces urbains de création.....292
1.1.1A Paris, du centre ancien vers le Nord-Est de l'agglomération.....292
1.1.2A Berlin: Mitte et les anciens quartiers alternatifs.....294
1.2Deux espaces de proche périphérie en perspective.....297
1.2.1Montreuil : un territoire urbain qui a connu de profondes transformations depuis les années 1980.....297
1.2.2Neukölln : des transformations urbaines récentes 302
1.3Les artistes à Montreuil et à Neukölln: des micro-territoires à étudier.....308
2 Pratiques spatiales des artistes et territorialisation : du questionnement théorique aux choix méthodologiques.....310
2.1L'hypothèse d'une territorialisation artistique.....310
2.2L'articulation des lieux et des espaces au prisme « l'habiter ».....313
2.3Observer les espaces artistiques : une lecture des lieux.....316
2.4Interroger les pratiques : entretiens et conditions d'élaboration du discours.....321
2.4.1L'entretien.....321
2.4.2L'observation ethnographique.....325
2.5Des rapports différents au terrain: de la distanciation critique 329
Chapitre 7 Territoires de la création en construction :.....331
Les pratiques des artistes et la perception de leur présence à Montreuil et à Neukölln.....331
1Les lieux de création : formes multiples d'une inscription liminale dans la ville.....332
1.1L'atelier : lieu d'affirmation professionnelle.....332
1.2Pourquoi avoir un atelier à Montreuil : facteurs, effets d'opportunités et choix de localisation.336
1.2.1Faible coût de l'immobilier et opportunité d'installation.....336
1.2.2La proximité des réseaux professionnels et personnels : un facteur favorisant l'installation 340
1.2.3Choisir un quartier.....341
2Du lieu à la ville : le rapport à l'urbain dans l'organisation des espaces de création.....344
2.1Lieu de résidence/lieu de création : agencements d'une dialectique.....344
2.2Les lieux de création : interfaces avec l'espace de la rue.....349
2.3Le réinvestissement des délaissés urbains : ou comment la friche devient lieu de création....355
3les lieux de sociabilité et les réseaux de proximité : éléments de construction de territorialités artistiques.....361

3.1Lieux de sociabilité artistique : du café au lieu d'exposition 361
3.2Les réseaux artistiques localisés : médias du territoire de création.....365
4Présence artistique et changements urbains : représentations habitantes et politiques.....369
4.1Interactions habitantes : la présence artistique entre acceptation et conflits.....369
4.2Stratégies de valorisation de la présence artistique.....377
4.2.1Présence artistique et valorisation immobilière 378
4.2.2Présence artistique et valorisation politique.....381
Chapitre 8 :Les espaces de la création au prisme des circulations artistiques.....389
1Les circulations dans le parcours des artistes.....390
1.1Thomas : Circuits de création et de reconnaissance d'un jeune artiste.....390
1.2Chloé : un « ailleurs » pour la création 393
1.3Herbert : Un parcours de photographe construit par les circulations.....396
1.4Tomiko : Parcours migratoire et parcours artistique.....398
1.5Des espaces artistiques individuels en construction.....400
2Réseaux et centralités artistiques au prisme des pratiques individuelles.....405
2.1Destination Paris/Berlin.....405
2.1.1Entre domination artistique et cloisonnement : une image paradoxale qui participe à l'attractivité parisienne.....405
2.1.2Venir à Berlin : un terrain de jeu pour les artistes.....409
2.2Des pratiques qui mettent en réseau les lieux à l'échelle métropolitaine.....411
2.2.1Des réseaux qui se tissent par les expositions personnelles.....411
2.2.2Fréquentation des lieux d'art contemporain et réseaux professionnels sélectifs.....413
2.2.3Les artistes en publics : élargir la palette des connexions artistiques 415
2.3Parcours artistiques et réseaux extra-métropolitains.....416
2.4Des centralités et des territoires de création qui se définissent (aussi) par les circulations.....419
2.4.1Des centralités de création à l'interface des circulations individuelles.....420
2.4.2L'émergence d'un territoire de création transnational à Neukölln.....423
Conclusion de la partie 3.....429
Conclusion générale.....433
Deutsche Zusammenfassung.....439
Annexes.....447
Annexe 1 : Synopsis des personnes enquêtées.....448
Annexe 2 : Guide d'entretien auprès des artistes.....449
Annexe 3 : Guide d'entretien destiné aux institutions.....451
Liste des sigles.....452
Bibliographie générale.....453
Table des encadrés.....472
Table des figures.....472
Table des tableaux.....473
Table des cartes.....474

Centralités et territorialités artistiques dans la structuration des espaces urbains. Le cas de Paris et Berlin

La culture apparaît comme un élément de la définition du statut métropolitain d'une ville et comme un argument de distinction dans un contexte de compétition internationale entre les villes. La présence artistique dans les villes est souvent associée à des dynamiques de transformations et de revalorisation des espaces urbains. Cette thèse place au centre de l'analyse les espaces urbains de l'art contemporain dans deux métropoles artistiques majeures Paris et Berlin. Elle aborde de manière conjointe des enjeux liés au rayonnement culturel des deux métropoles et à la présence artistique. L'organisation des espaces urbains de l'art à Paris et à Berlin, mise en évidence grâce à un recensement original des lieux de création et de diffusion artistiques, montre - malgré des différences qui tiennent à des histoires et des contextes urbains particuliers - l'existence de structures métropolitaines multipolaires caractérisées par des centralités spécialisées. Ces spécialisations tiennent d'une part à la nature même de l'activité artistique des lieux d'exposition et, d'autre part aux échanges artistiques observés au prisme des expositions d'art contemporain organisées à Paris et à Berlin et qui contribuent à souligner l'insertion de ces deux métropoles dans les réseaux artistiques globaux. Cette thèse donne donc à voir dans un premier temps des systèmes artistiques parisiens et berlinois où coexistent une dynamique d'échanges endogène forte et une animation de réseaux artistiques majeurs à différentes échelles soulignant ainsi le rôle de pivots de Paris et Berlin, à l'interface de réseaux artistiques locaux et globaux. Les pratiques spatiales des artistes sont interrogées à l'échelle locale d'espaces urbains marqués par la création, comme à Montreuil dans le cas parisien et à Neukölln dans le cas de Berlin. Cette thèse montre, dans un second temps, comment ces pratiques sont déterminantes à la fois dans la définition d'espaces de création et dans les processus à l'œuvre dans l'affirmation collective d'une identité créatrice. En portant une attention particulière aux circulations des artistes, cette thèse explicite également le fonctionnement de territoires transnationaux au sein des métropoles. À travers une approche qui croise les contextes urbains, les échelles d'analyse et les méthodes, cette thèse montre le rôle des espaces de l'art dans la fabrique de l'urbain, contribuant au renforcement des centralités métropolitaines existantes et aussi à l'émergence de centralités artistiques plus spécifiques et spécialisées.

Mots-clés : Ville, culture, art, centralité , réseaux, pratiques spatiales, individus, territoire, Paris, Berlin

---

Artistic centralities and territorialities in the structuration of urban spaces. The case of Paris and Berlin

Culture is considered as an important element defining metropolitan status as well as a distinguishing argument in the context of international and inter-urban competition. Within cities, artistic presence is frequently associated with the transformation and revaluation of urban spaces. Contemporary art – as a global object, locally produced – and its urban spaces are the core of this research, which explores the issues related to both the cultural visibility of a city as well as artistic presence. The spatial organisation of contemporary art spaces, in Paris and in Berlin, that was taken into account thanks to the construction of an original database, shows, beyond differences that are linked to particular historic and urban contexts, the importance of multipolarised urban systems, where artistic diffusion and creation contribute to the emergence of specialised centralities. The involvement of Paris and Berlin in artistic networks mirrors the interdependencies that are revealed by functional specialisations. The artistic exchanges that we consider through contemporary art exhibitions underline the global dimension of the artistic networks. They also show that the artistic systems in Paris and Berlin are structured by intra-metropolitan exchanges between spaces of creation and spaces of diffusion. The coexistence of strong endogenous dynamics and significant artistic exchanges at different scales underline the pivotal role played by Paris and Berlin, at the interface of multiple artistic networks. Spatial practices of artists are examined at the local scale of urban spaces of creation, in Montreuil, for the Parisian case and in Neukölln for Berlin. We show that they play an important role in the collective affirmation of a creative identity. They also underline the interactions and interdependencies that contribute to urban concentration of artistic creation. This research highlights, through a comparative and multiscalar approach, urban spaces of art whose dynamics contribute to reinforce metropolitan centralities as well as contributing to the emergence of artistic centralities. We pay particular attention to artistic circulation that increases the diversity of the metropolitan connections defining the position of both cities, as well as contributing to the emergence of transnational spaces within each city. This research, crossing case studies, approaches and scales, shows the role of art spaces in the urban production processes, contributing to the reinforcment of existing centralities, as well as the emergence of more speciific and specialised centralities.

Key words : City, culture, centrality, networks, spatial practices, individuals, territory, Paris, Berlin

UMR Géographie-cités. 13 rue du Four, 75 006 Paris. 01 40 46 40 00.
http://www.parisgeo.cnrs.fr/

Photographie de couverture : *Le monde épinglé* © Jennifer Brial 2010