

## Portrait de l'artiste en créateur de ville

L'exemple du quartier artistique de South Shoreditch à Londres

*The Artist as a City Creator. The South Shoreditch Artistic Quarter Case Study*

Charles Ambrosino

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/tem/1981>

DOI : 10.4000/tem.1981

ISSN : 1950-5698

### Éditeur

Université des Sciences et Technologies de Lille

### Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2013

Pagination : 20-37

ISSN : 1954-4863

### Référence électronique

Charles Ambrosino, « Portrait de l'artiste en créateur de ville », *Territoire en mouvement Revue de géographie et aménagement* [En ligne], 17-18 | 2013, mis en ligne le 01 mars 2015, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/tem/1981> ; DOI : 10.4000/tem.1981

---



Territoire en mouvement est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution 4.0 International.

# Portrait de l'artiste en créateur de ville. L'exemple du quartier artistique de South Shoreditch à Londres

**Charles AMBROSINO**

Maitre de Conférences en Urbanisme et Aménagement

Chercheur à l'UMR PACTE CNRS 5194

Institut d'Urbanisme de Grenoble

14 Avenue Marie Reynoard

38100 GRENOBLE

[charlesambrosino@yahoo.fr](mailto:charlesambrosino@yahoo.fr)

## Résumé

Cet article propose d'explorer les relations qui s'installent entre art et transformations urbaines. L'évolution récente du quartier artistique de South Shoreditch à Londres montre que les processus à l'œuvre dépassent le cadre classique de la gentrification et nous éclaire sur la manière dont s'articulent les pratiques socio-spatiales des artistes avec la montée en puissance de l'économie culturelle et la reconversion postfordiste des espaces métropolitains. Cet exemple met en valeur les différentes dynamiques qui ont conduit un « ventre mou » territorial à se transformer en une véritable centralité récréative dont l'attractivité se fait sentir aujourd'hui à l'échelle globale.

*Mots clefs* : Londres, South Shoreditch, quartier artistique, transformation urbaine, artiste, milieu créatif, face-à-face, face-à-l'art

## INTRODUCTION

Il est désormais coutume de prêter aux artistes un rôle de premier plan dans les processus de requalification culturelle, économique et sociale des territoires qu'ils investissent collectivement. Ainsi, clusters et districts culturels ont-ils été élevés au rang de figures archétypales du développement urbain. Souvent à la marge, ces espaces polarisent un temps la vie artistique de la cité avant de recouvrir un statut métropolitain. La consécration qui s'ensuit s'accompagne parfois d'une intense couverture médiatique vouant ce fragile écosystème à un avenir on ne peut plus incertain. Inlassablement en tout cas, commentateurs et experts dissèquent les biographies de ces milieux créatifs, voyant se répéter à l'infini la mécanique du marché immobilier doublée du retour en ville d'une classe moyenne aux pratiques de consommation particulièrement en phase avec ces espaces urbains magnifiés par

## Abstract

This article explores the relationship between art and urban transformations beyond the gentrification approach. The dramatic shifts in the South Shoreditch's economic and urban fortunes give us a critical exploration of how artists are incorporated into the cultural economy and the regeneration process of postindustrial spaces. Grasping the recent evolutions of this artistic quarter into a recreative area gives an insight of how artists can become city creators.

*Keywords* : London, South Shoreditch, artistic quarter, urban transformation, artist, creative milieu, face-to-face, face-to-art

leur réappropriation artistique. Valorisation et renchérissement fonciers apparaissent alors comme les symptômes de leur institutionnalisation, voire de leur dissolution spatiale.

L'évolution récente de South Shoreditch à Londres montre que les dynamiques à l'œuvre dépassent ce seul cadre de la gentrification et nous éclaire sur la manière dont s'articulent les pratiques socio-spatiales des artistes avec la montée en puissance de l'économie culturelle et la reconversion postfordiste des espaces métropolitains. Certains territoires offrent en effet une épaisseur fonctionnelle, créative et symbolique singulière qui pèse autant sur le travail de l'art que sur l'évolution de la ville. Ces « quartiers artistiques », qui ne sont ni le fruit du hasard, ni l'objet de planification, résultent du croisement d'initiatives multiples. À la fois territoire de création, d'exposition, de contemplation et de vente,

ils organisent la rencontre de l'artiste avec ses réseaux ainsi que ses publics.

En alternant éléments théoriques et étude de cas, nous souhaitons, dans le cadre de cet article, brosser le portrait de l'artiste en créateur de ville. Après une courte présentation de la situation londonienne, nous esquisserons, à grands traits, les termes du débat qui entoure l'implication des artistes dans les processus de transformation urbaine pour mieux définir la notion de « quartier artistique ». A travers l'exemple de South Shoreditch, nous nous emploierons à décrire les différents mécanismes qui ont conduit un « ventre mou » territorial à se transformer en une véritable centralité récréative et ludique dont l'attractivité se fait ressentir aujourd'hui à l'échelle métropolitaine pour ne pas dire globale.

## **1. LONDRES FIN-DE-SIECLE : ART ET ECONOMIE CULTURELLE AU MIROIR DU FAIT URBAIN**

Dans l'un de ses derniers discours, en 2007, Tony Blair, alors Premier Ministre, se félicite du statut de « capitale créative mondiale » endossé par la ville globale britannique. Londres *swing*<sup>1</sup> de nouveau !, aurait-il pu s'exclamer. Le lieu du discours est symbolique : la *Tate Modern* est une ancienne centrale électrique bâtie au milieu du XXe siècle, reconvertie à la fin des années 1990 en un prestigieux musée d'art contemporain. Autrefois emblème du progrès technique et de la puissance nationale (Swyngedouw et Kaika, 2005 : 162), le bâtiment est posé le long de la rive sud de la Tamise et fait face, du haut de sa cheminée, à l'imposante cathédrale Saint-Paul. A bien des égards, la création de cet équipement est dépositaire d'une décennie intellectuelle et culturelle mouvementée. En 1996, la revue *Newsweek* consacre Londres, « ville la plus cool de la planète » (MacGuire et Elliot, 1996). L'adoubement n'est

pas le fait des grands groupes financiers mais bien celui des mondes de l'art et de la mode, bientôt rejoints par le jeune gouvernement néo-travailliste. Les années qui suivent ne font que conforter l'irrésistible ascension londonienne au rang d'épicentre global de l'art contemporain. Dans les revues d'art, de mode et d'architecture, le Musée d'Art Moderne de New York (MoMA) cède désormais le pas à la *Tate Modern*. Tandis que les architectes Sir Richard Rogers et Norman Foster remodelent le *skyline* londonien, les créateurs de mode Alexander McQueen et John Galliano habillent la faune internationale branchée. Le temps d'une victoire, le 10 *Downing Street* voit artistes et membres de l'*Establishment* célébrer l'arrivée au pouvoir du *New Labour* en 1997. L'intense émotion qui parcourt le pays à la mort de la Princesse Diana n'a d'égale que l'énergie investie par le gouvernement dans la célébration du passage au nouveau millénaire<sup>2</sup>. Sur la scène artistique, les *Young British Artists* (YBAs) défrayent la chronique et font *Sensation*<sup>3</sup> à la *Royal Academy of Arts* de Londres. Le célèbre marchand Léo Castelli, qui avait fait de New York une plateforme internationale de l'art, laisse place à Charles Saatchi, publicitaire londonien et grand collectionneur, et à Jay Jopling, jeune propriétaire de la galerie d'art contemporain le *White Cube*. Plus encore, le quartier de SoHo à New York, legs emblématique de la bohème artistique, trouve en South Shoreditch son avatar britannique, pour ne pas dire européen (While, 2003).

Touché de plein fouet par la crise économique dès le début des années 1980, cet ancien district industriel<sup>4</sup> spécialisé dans l'ameublement est, la décennie suivante, le théâtre d'un processus fortement médiatisé d'agglomération d'artistes, les *yBas*, et d'entreprises de la net-économie. Profitant d'un fléchissement du marché immobilier, ces apôtres de l'économie culturelle prennent

<sup>1</sup> Les années 1960 correspondent à une décennie culturelle singulière dans l'histoire du Royaume-Uni : les *Swinging Sixties*. La minijupe, la voiture Mini et les Beatles en sont les symboles.

<sup>2</sup> En témoigne la grandiloquence des projets financés par la Loterie Nationale à cette occasion. Le plus célèbre demeure le *Millenium Dôme* conçu par le cabinet d'architecture de Sir R. Rogers qui ouvre ses portes le 1er janvier 2000 et expose pendant un an les enjeux culturels, scientifiques et techniques du XXIe siècle.

<sup>3</sup> Les artistes réunis sous l'étiquette du *young British art* se sont fait connaître au Royaume-Uni et dans le monde entier par les scandales que l'exposition « *Sensation* » provoqua à Londres en 1997 et à New York en 2000.

<sup>4</sup> South Shoreditch constitue, dès la fin du XVIIIe siècle, l'un des principaux districts industriels de Londres. Son déclin économique s'amorce dès le début du XXe siècle.

leurs aises et s'installent. En l'espace de quelques années, ateliers-résidences, *lofts* et bars *undergrounds*, galeries, studios et start-up réinventent le paysage local. Néanmoins, la réputation créative du quartier connaît rapidement une phase de déclin. Le début des années 2000 est marqué par l'éclatement de la bulle spéculative sur les marchés internationaux des technologies de l'information et de la communication (TIC). Le jeune *cyber district* en pâtit sévèrement; les compagnies solides et survivantes se délocalisent tandis que meurent les plus faibles (Pratt, 2009). De leurs côtés, les artistes, soumis à une pression foncière en constante hausse, se retirent plus à l'est, là où l'immobilier leur est clément. Aujourd'hui, dans un sursaut patrimonial, les légataires autoproclamés du South Shoreditch postindustriel s'accommodent de nouveau de la crise immobilière pour mieux sanctuariser une forme urbaine obéissant implacablement aux vicissitudes de l'histoire. En écho au rythme tant subreptice qu'intense de sa transformation, South Shoreditch ne se réduit plus à sa seule acception géographique *stricto sensu*. Dans l'imaginaire collectif et médiatique, à Londres tout du moins, South Shoreditch désigne également un état d'esprit. Coupe de cheveux, mode vestimentaire et mode d'habiter (le *loft living*) sont autant de marques d'un territoire où semblent s'être encastrées les frasques de la renaissance londonienne.

Au cours de sa transformation, South Shoreditch a gagné en autonomie médiatique. L'objet spatial confère désormais une valeur symbolique aux produits culturels qui en émanent, « *une réputation qui fait marque* » (Halbert, 2008 : 219). Ainsi la pratique de l'art, sa marchandisation puis son interférence avec la mise en place d'une entité socio-territoriale de production culturelle, ont-elles permis à ce petit bout de *l'inner-city*<sup>5</sup> londonien, jusque-là insignifiant, de sauter les échelles, du quartier à la ville globale. La bifurcation de South Shoreditch questionne. Compte-tenu de la rapidité du phénomène d'emballlement, certains se contentent de considérer South Shoreditch comme le résultat d'un processus classique

de gentrification où les artistes ont joué le rôle d'initiateurs d'un renouvellement symbolique puis urbain, contreproductif à leur égard. En effet, perçus à la fois comme pionniers du réinvestissement des espaces délaissés (Hudson, 1987) et victimes des retombées socio-économiques que leur installation génère (Zukin, 1982 ; Ley, 2003), les artistes, à travers la relation qu'ils entretiennent avec les espaces urbains, ne sont souvent considérés qu'à l'aune d'une « *stratégie globale de réinvestissement du capital qui [s'adapterait] à la société postindustrielle en misant sur la culture* » (Bordreuil, 1994 : 148). C'est, comme le souligne S. Bordreuil (Ibid. : 147), « *prêter au seul artiste beaucoup de puissance* ». Il nous faut donc dépasser ce portrait de l'artiste en gentrifieur, ne serait-ce que parce que « *l'investissement artistique crée de la valeur d'usage se heurtant aux projets d'autres fractions de l'élite, redonnant de fait à l'investissement originel des artistes une marge d'autonomie* » (Ibid.), pour mieux nous concentrer sur l'artiste en tant que travailleur et entrepreneur culturel qui se distingue d'autres acteurs plus classiques par la nature et l'impact médiatique de ses pratiques socio-spatiales.

## 2. L'ARTISTE ET SES TERRITOIRES

C'est notamment autour des travaux très controversés de R. Florida (2002, 2005a, 2005b) que les dimensions territoriales et économiques des activités artistiques ont été récemment mises en exergue (Vivant, 2009). Universitaire et consultant nord-américain, R. Florida soutient que, dans la nouvelle concurrence urbaine mondiale, les villes qui « gagnent », les « villes créatives » sont celles qui parviennent à capter les membres de ce qu'il nomme la « classe créative », regroupant l'ensemble des travailleurs rémunérés pour leur capacité de création (scientifiques, ingénieurs, artistes, architectes, etc.), mais également pour la créativité qu'ils déploient dans la résolution de problèmes complexes (juristes, financiers, médecins, etc.). Dès lors, le principal enjeu pour les gouvernements urbains serait de connaître les

<sup>5</sup> *L'Inner City* correspond au centre-ville, mais à une échelle plus large, puisqu'il englobe les quartiers industriels et d'habitats apparus à la fin du XIXe et au début du XXe siècle, avec les premières infrastructures de transport collectifs. Souvent pauvres et délabrés, ce sont les quartiers que les populations blanches ont quitté en premier, au profit de certaines communautés ethniques. Bien des territoires de cette couronne représentent toutefois les symboles d'un renouveau urbain, que ce soit par la présence d'universités, d'équipements culturels, de programmes d'habitat ou de secteurs touristiques.

facteurs d'attractivité de ces individus, plus encore que ceux des entreprises qui les emploient.

Les artistes ont la part belle dans cet édifice théorique. La figure du créateur, ouvert d'esprit et disposant d'un capital culturel élevé, constituerait le maillon clé d'un « retournement spatial »<sup>6</sup> que les équipements culturels en place ne font que conforter. De fait, les artistes ne sont plus observés qu'à l'aune de leur exploitation potentielle comme groupe dans des projets locaux; quand bien même la précarité individuelle est susceptible de demeurer. Leur fine réceptivité aux soubresauts des modes et des courants culturels nouveaux et leur acculturation à la gestion de l'incertitude en font les acteurs en même temps que les modèles d'une véritable métamorphose du capitalisme (Menger, 2002).

Le vigoureux débat scientifique qui a fait suite aux publications de R. Florida n'a eu d'égal que le succès publicitaire de ce dernier, entre-temps devenu consultant auprès de décideurs locaux fascinés par la mécanique rhétorique de l'universitaire. Depuis, les « erreurs » du discours de la classe créative ont été mises à jour (Markusen, 2006; Tremblay et Tremblay, 2010) :

- indices biaisés (centres-villes analysés au moyen de statistiques couvrant les régions métropolitaines), imprécis (trop de champs professionnels gonflent les rangs de cette classe) et peu discriminants ;
- usage déplacé du terme « classe » sensé désigner un groupe homogène susceptible d'agir en acteur collectif alors qu'il ne s'agit là que d'une somme d'individus qui, au mieux, partagent certaines pratiques de consommation ;
- et corrélation statistiquement non fondée entre la présence de la classe créative et le développement économique des villes.

Dans le champ des études urbaines, l'analyse des transformations de la ville impliquant les artistes et leurs pratiques emprunte généralement le cadre interprétatif de la gentrification, selon deux approches (Cameron et Coaffee, 2005). Aux conditions structurelles (coût locatif, proximité des espaces centraux) s'ajoutent les quali-

tés sensibles dont sont parés certains territoires (ambiances sociales et culturelles distinctes), ce qui favorise la localisation des ateliers, ateliers-résidences ou logements d'artistes. En « faiseur de regard », leur installation peut annoncer celle d'une frange de la classe moyenne qui se distingue par les valeurs et représentations qu'elle partage avec les populations artistiques (Ley, 1996 et 2003). Parallèlement, l'analyse de la reconfiguration des économies urbaines montre comment les artistes, à travers leurs pratiques et leurs modes d'habiter, ont permis au capital de réinvestir des espaces que les acteurs économiques avaient un temps mis de côté au profit des banlieues (Zukin, 1982). Néanmoins, ces entrées qui, *in fine*, se complètent plus qu'elles ne s'opposent, confisquent dans une certaine mesure le débat sur la transformation de la ville. S'il est vrai que les artistes peuvent être considérés comme des pionniers (Hudson, 1987; Vivant et Charmes, 2008), voire comme des initiateurs de processus de renouvellement urbain (Cole, 1987; Bordreuil, 1994), ils n'en demeurent pas moins des acteurs qu'il s'agit d'apprécier dans toute leur complexité, bénéficiant d'une identité professionnelle distincte et d'une conscience accrue de la disponibilité, de la régulation et des qualités sensibles des espaces urbains (Bain, 2003; Mathews, 2010).

### 2.1. L'artiste : un acteur mais pas un agent des transformations urbaines

Il est intéressant de revenir sur le processus de transformation urbaine relatif au regroupement spatial de populations artistiques, tant prédomine, dans les cénacles politiques ou professionnels, une vision mécaniste du lien entre renouvellement urbain, développement économique et artistes. Le monde académique a su se faire l'écho de cette dynamique urbaine en lui donnant un corpus théorique, au point même de la modéliser. B. Grésillon (2002), par exemple, dans son ouvrage consacré à Berlin, nous livre son interprétation du processus. Les artistes, écrit-il, « sont [...], bien malgré eux, des agents pionniers de la rénovation urbaine et de son corollaire, la gentrification, selon une chaîne de causalités qui paraît inéluctable » (*Ibid.* : 220). Quatre phases

<sup>6</sup> À savoir la capacité que développent certains territoires à se (re)insérer dans des dynamiques de développement dont ils étaient jusque-là exclus.

de développement (appropriation, valorisation, gentrification et stérilisation) s'enchaînent, chacune s'appuyant sur différents types d'acteurs, de contextes urbains et économiques, et de lieux émergents caractéristiques. Au bout du chemin, valorisation immobilière et développement d'une offre commerciale spécialisée (bars, boutiques et commerces para-culturels) matérialisent l'irréversible éradication du ferment créatif originel. D'autres auteurs s'attachent également à décrire, non sans panache, l'émergence puis le déclin de ces quartiers « néo-bohémien », suivant des temporalités relativement équivalentes (Hannigan, 2007).

À mon sens, ce sont là des visions linéaires et exclusives du phénomène étudié. D'une interprétation à l'autre, les différentes étapes se succèdent selon une rythmique temporelle et spatiale qui articule de manière trop rigide cause et conséquence. Pour reprendre K. Popper (1973), le passage de « l'énoncé singulier » à « l'énoncé universel » est trompeur tant il revient à postuler que la gentrification est une trajectoire urbaine inévitable dès lors qu'artistes et créateurs investissent un quartier. À l'issue de son exhaustive étude de la scène alternative parisienne, E. Vivant (2006) conclut que la concentration résidentielle d'artistes ne se traduit pas nécessairement par l'élévation des loyers ou, en tout cas, qu'elle n'en est pas la principale cause, si, toutefois, gentrification il y a. De la même manière, E. Charmes (2005) suggère que, si les artistes ont un rôle à jouer dans le processus de gentrification, ce n'est pas tant via leur concentration résidentielle qu'au moyen des stratégies qu'ils développent pour occuper l'espace public. C'est en gagnant en visibilité dans l'espace de la rue que ces derniers influencent les gentrificateurs. C'est donc « *moins le travail que l'atelier de l'artiste* » (Charmes, 2005 : 119) qui participerait de la construction sociale de l'espace et, partant, d'une expérience urbaine favorable à sa potentielle transformation. Conclusion largement partagée par S. Gravereau (2008 : 301-367) qui retranscrit avec finesse les conditions de promotion et de valorisation de l'identité du Belleville parisien, espace urbain auquel les artistes, en multipliant les manifestations et journées portes ouvertes, en y laissant des traces physiques, fournissent une nouvelle visibilité. Aussi, faut-il bien

distinguer le constat de phénomènes localisés des conditions de leur reproductibilité.

Si l'on considère que l'artiste est

- un acteur bénéficiant d'une position sociale et de valeurs particulières ;
- capable d'accéder à des réseaux spécifiques ;
- de louvoyer entre plusieurs groupes sociaux ;
- de mobiliser les ressources qui lui sont nécessaires pour parvenir à satisfaire ses intérêts
- et non un agent dont l'action est déterminée par une main invisible ;

il est possible d'envisager autrement la question de la gentrification. Celle-ci pourrait dépendre non plus d'une pensée tautologique mais plutôt du croisement de stratégies différenciées émanant d'acteurs distincts. L'exemple de Soho montre bien comment les artistes, et plus particulièrement ceux qui sont propriétaires, développent des stratégies résidentielles qui visent à pérenniser leur inscription territoriale au risque d'une confrontation avec la municipalité (Simpson, 1981). D'ailleurs, le rôle des autorités locales dans ces processus est central : il leur revient de réguler l'usage des sols et d'aménager les conditions économiques et sociales de la transformation de l'environnement urbain. Plus encore, la seule considération de la gentrification neutralise le débat sur l'interface artistes/territoires dans la mesure où, trop souvent, elle focalise la recherche sur les mécanismes de hausse des valeurs foncières et de déplacement de populations, éloignant le chercheur d'autres entrées pourtant révélatrices des transformations à l'œuvre, comme par exemple le rôle des artistes dans la montée en puissance de l'économie culturelle et la reconversion postfordiste des espaces métropolitains. Ainsi émergent quelques interrogations : la pratique de l'art nécessite-t-elle au préalable que les artistes se regroupent territorialement ? Si tel est le cas, quelles peuvent être les raisons de ce regroupement ? Et inversement, comment la manière de produire l'art vient-elle questionner les modes de faire la ville ? Autant de questionnements qui mènent à analyser le processus créatif à travers ses dimensions sociales et territoriales.

## 2.2. *Face-à-face* et *face-à-l'art* : les raisons socio-territoriales de la création artistique

La création apparaît comme le fruit d'une action collective qui conduit l'artiste à activer de nombreux réseaux d'affinités, à multiplier contacts et relations de coopération et à diffuser son travail auprès de publics divers (Becker, 2006). Autrement dit, l'artiste construit son parcours professionnel au gré de médiations variées, informelles, formelles, spontanées ou provoquées, qui nourrissent sa créativité et confortent ses aptitudes entrepreneuriales. Ce sont là les conditions de son « *encastrement social* » (Granovetter, 2006). Bénéficiant d'un ancrage local, il est capable d'accéder à un savoir-faire tacite – un style, un look, un son – en développant une sensibilité esthétique qui impose d'« être sur place » (Leadbeater et Oakley, 1999). En effet, les artistes débutent souvent en tant que membres d'une scène locale dont ils sont des consommateurs actifs et des contemplateurs attentifs. À l'écoute de la rue, ils bénéficient d'une position qui leur donne un savoir précis sur les logiques volatiles des pratiques culturelles locales (Crewe et Beaverstock, 1998 ; Bovone, 2005). La transformation de ce matériau en une œuvre ou un produit (un CD, un film, un vêtement), susceptible d'être vendu sur des marchés internationaux, permet à son créateur d'articuler local et global, et d'alterner connaissances culturelles et réseaux d'affinités. Il permet également au milieu métropolitain auquel il appartient de conforter son identité culturelle. Aussi, la pratique de l'art et sa valorisation marchande supposent-elles deux formes majeures de contacts directs, inscrites, toutes deux, dans des sphères relationnelles distinctes mais complémentaires, le *face-à-face* et le *face-à-l'art*. Chacune de ces deux formes de contacts fait appel à des configurations spatiales et sociales spécifiques.

La première sphère relationnelle, le *face-à-face*, recouvre l'ensemble des contacts interpersonnels directs inhérents à la réalisation du travail de l'art. Selon P. Hall (1998), la création artistique, à l'instar de l'innovation technologique, génère des structures sociales, les milieux créatifs, qui articulent territorialement solidarité et relations de confiance (tacites, institutionnelles et/ou contractuelles) entre plusieurs individus et organisations. Le verrou de cette structure d'in-

termédiations, le *face-à-face*, est dépendant des rencontres fortuites et aléatoires que facilitent les concentrations métropolitaines. Suivant P. Hall, C. Landry (2000 : 133) insiste sur le caractère multi-scalaire des milieux créatifs (quelques bâtiments, un quartier, une ville voire une région), lesquels présentent « *des infrastructures à la fois 'hard' et 'soft' génératrices des flux d'idées et d'inventions* ». Compte tenu de leur taille, les grandes structures urbaines, et plus particulièrement leurs villes-centres, offrent l'infrastructure *hard* de la créativité, à savoir les multiples aménités, services et autres lieux (musées, académies, galeries, écoles d'art, fournisseurs de matériels, techniciens spécialisés, etc.) nécessaires à ces frottements vertueux. M. Storper et A.-J. Venables (2004) positionnent quant à eux le *face-à-face* au cœur des processus d'apprentissage, de coordination, de socialisation et d'émulation propres à de nombreuses activités économiques (industries culturelles et financières, *design*, recherche et développement, etc.) mais également au travail artistique. Cette configuration relationnelle permet des transactions pluridimensionnelles simultanées et constitue un « *média irremplaçable par la quantité, la qualité et la diversité des informations transmises, ainsi que la réactivité rendue possible* » (Calenge, 2008 : 135). Le contact direct constitue l'infrastructure *soft* de la créativité et implique la coprésence physique d'au moins deux individus.

Le *face-à-l'art* (Waelisch, 2008 : 26) décrit les conditions de médiation, de réception sensorielle et d'observation physique d'une œuvre d'art, tant par les membres de la communauté artistique que par le public, du touriste en passant par l'amateur et le collectionneur. Par ailleurs, le *face-à-l'art* souligne le caractère éminemment contextuel du rapport à la production artistique. Pour exister, l'œuvre d'art doit être exposée à un public, quel qu'il soit (Rodriguez, 2002). D'une époque à l'autre, création et exposition ont pu s'adosser simultanément au même espace : celui de l'atelier. Sa vocation professionnelle se double parfois de celle du logement. Lieu de représentation et de sociabilité, l'atelier, individuel ou collectif, opère un *face-à-l'art* qui s'accompagne assez naturellement d'un *face-à-face* entre l'auteur et un ami, un homologue, un amateur ou encore un collectionneur. En somme, l'atelier est

un lieu qui confère une certaine indépendance à l'artiste, eu égard au « *devenir public* » de son œuvre, à son exposition (Rodriguez, 2002 : 122). Être *face-à-l'art* n'implique donc pas nécessairement de s'immiscer dans l'intimité du créateur ; il est des configurations de médiations artistiques alternatives. Musées, galeries, centres d'art et l'Internet sont autant de lieux où *face-à-face* et *face-à-l'art* sont disjoints. Reste que la reconnaissance sociale de l'artiste s'y joue en grande partie. Le contact avec l'œuvre relève ici d'une médiation exclusive entre un objet artistique et l'appareil sensible de l'individu, lequel est tenu de se mouvoir – ou de dégager un temps d'attention – s'il désire en apprécier physiquement les qualités. Il en est de même lorsque l'art investit l'espace public : ici le *face-à-l'art* promu, en créant « *une brèche dans la routine perceptive* » (Augoyard et Leroux, 1999 : 11), se meut, une fois de plus, en une invitation à contempler la création, limitant ainsi les situations de coprésence entre l'artiste et le public. Cette « *exacerbation de la valeur d'exposition* » (Rodriguez, 2000) est féconde car elle donne autant le primat à l'artiste qu'au territoire de l'œuvre.

En fin de compte, il est des lieux pour imaginer, créer et produire, d'autres pour échanger, communiquer et montrer, d'autres encore pour contempler et consommer. Ceux qui abritent les situations de *face-à-face* sont aussi importants que ceux où l'on fait *face-à-l'art*. Importants, ils le sont fonctionnellement (leur situation, leurs conditions financières d'accès, leurs propriétés physiques, etc.), mais également en ce qu'ils pèsent sur le point de vue de la création artistique. Ils facilitent l'innovation esthétique et articulent territorialement les réseaux d'affinités du créateur. Souvent diffus, à l'échelle d'une ville, ces lieux, dont il arrive que certains permettent simultanément un *face-à-face* et un *face-à-l'art*, sont parfois eux-mêmes coprésents, c'est-à-dire à une distance qu'on peut raisonnablement parcourir à pied. Leur proximité physique génère des synergies, lesquelles leur procurent un statut sin-

gulier : en opérant un tel rapprochement, lieux de production, d'exposition et de diffusion se confondent au point de briser l'anonymat souvent latent de leurs territoires d'élection. Ceux-ci opèrent alors tels des points de condensation des milieux créatifs qu'ils structurent. En véritables convergences réticulaires, s'y télescopent échelles et interactions sociales nécessaires à la créativité. Ces configurations sociales et spatiales, je propose de les nommer « *quartiers artistiques* ».

### 3. LE QUARTIER ARTISTIQUE : ESSAI DE DÉFINITION

Certes, il existe déjà des notions permettant d'analyser et de qualifier le regroupement territorial d'artistes et, plus généralement, d'acteurs impliqués dans la production culturelle. Dans la littérature scientifique et technique, généralement anglo-saxonne, la notion de *cluster* culturel est la plus souvent empruntée par les gouvernements locaux. Néanmoins, l'idée de *cluster* demeure floue et s'applique à des échelles d'espace très variables. Appliquée au monde de la culture, l'imprécision géographique se double d'une confusion fonctionnelle : l'expression *cluster* culturel renvoie aussi bien aux concentrations d'équipements culturels destinés à une activité de consommation qu'aux agglomérations spatiales de producteurs culturels<sup>7</sup>. C'est pourquoi certains analystes (Grefe, 2002 ; Santagata, 2002) ont recours à la notion de districts culturels et/ou créatifs pour qualifier les entités socio-territoriales de production culturelle. Si certains districts sont créés spontanément par les entreprises culturelles, d'autres le sont à partir d'initiatives publiques. Dans les deux cas, cette forme de district résulte de la contiguïté territoriale d'entreprises engagées dans un système productif commun et dans lequel les producteurs culturels entretiennent une dynamique partenariale plus ou moins marquée. Les districts culturels et/ou créatifs peuvent quelquefois bénéficier d'un label, voire d'une appellation contrôlée, qui agira comme un droit de propriété intellectuelle, avec

<sup>7</sup> H. Mommaas (2004), cependant, propose une grille de lecture multicritères des *clusters* culturels selon cinq entrées : le portefeuille des activités proposées (de l'art au divertissement) ; la nature des usages développés (de la consommation à la production) ; le mode d'organisation (du public au privé) ; le rapport physique au territoire (plus ou moins intégré) ; la trajectoire de développement (d'une planification top/down aux processus plus organiques) ; et la localisation (centrale ou plus périphérique).



sa double dimension : encourager l'innovation et, surtout, créer des rentes au profit du producteur. Seulement, ce type de district se focalise avant tout sur la production marchande de la culture et met de côté les dimensions physiques et sensibles des transformations urbaines.

En cela, l'idée de quartier artistique est originale, bien que le phénomène qu'elle recouvre soit ancien (Traversier, 2009). Au sein des quartiers artistiques, les pratiques sociales des artistes interagissent avec les tendances économiques globales, reconfigurant leur territoire en un site d'accumulation. Ces tendances incluent :

- le déplacement des anciennes fonctions économiques urbaines, principalement la manufacture et l'industrie légère, libérant matériellement et symboliquement un stock d'espaces flexibles et disponibles pour de nouveaux usages ;
- l'évolution de la culture, devenue une marchandise prête à être localement consommée ;
- l'évolution de la structure démographique des métropoles, accueillant des populations au capital culturel élevé, sensible à la nature de la production culturelle générée au sein des quartiers artistiques.

Le quartier artistique recouvre de multiples dimensions à la fois historique, sociologique, sensible et économique, dont je retiendrai ici cinq caractéristiques :

- Un territoire fort de son passé : les quartiers artistiques se constituent au sein de territoires physiquement marqués par une structure urbaine, une configuration immobilière ainsi qu'un stock immobilier favorables à l'émergence d'une urbanité nouvelle (territoires maillés de friches urbaines, d'espaces temporairement hors d'usages et de bâtiments aux gabarits modestes et momentanément vides) et une position à la fois stratégique et liminale au regard des espaces centraux ;
- Un milieu relationnel : un quartier artistique est avant tout un milieu relationnel territorialisé. Plusieurs facteurs conduisent au regroupement spatial des créateurs. Bien évidemment, le facteur économique tient une place importante. Il est vrai que la possibilité d'obtenir un espace de création à moindre frais facilite grandement le travail de l'art et l'installation de l'artiste. De

même, l'accès à un atelier participe pleinement à la construction de l'identité professionnelle de l'artiste. Néanmoins, aux logiques financières viennent s'adjoindre des dynamiques réticulaires. Car la seule proximité géographique ne suffit pas à la constitution d'un milieu relationnel. C'est autour d'innovations artistiques, de représentations (une parole sur la ville) et de valeurs communes (rapport entre art et argent, rapport entre artistes, place de l'art dans la ville, intérêt porté au quartier, etc.) que se construit socialement le quartier artistique. A mesure que s'intensifie cette dimension collective, le territoire devient une ressource, une véritable fabrique où se fixe temporairement l'atmosphère créative.

- Un paysage : au sein du quartier artistique, les créateurs se construisent autour d'une identité professionnelle et d'un mode de vie particulier en même temps qu'ils renouvellent un territoire physique. Le quartier se transforme en un atelier à ciel ouvert et se met en scène. Par la manière dont les artistes s'inscrivent dans le quartier, ils en produisent une image. Ils démontrent, à travers leur présence et leur installation, que le quartier change et peut changer. Ce faisant, ils concrétisent la possible transformation du territoire et le réinsèrent dans la mécanique de la valorisation médiatique, foncière et immobilière. Ce que créent les artistes, c'est finalement un paysage, c'est-à-dire, un espace perçu mais aussi une nouvelle organisation spatiale avec ses centralités et sa toponymie.

- Un territoire de création, de diffusion et de commercialisation. La vocation du quartier artistique ne se résume pas à la seule production culturelle. L'échelle du quartier permet au créateur d'articuler simultanément ses réseaux d'affinités (*face-à-face* ; *face-à-face* et *face-à-l'art simultanés*), la diffusion et l'exposition de son travail auprès du public (*face-à-l'art*) et la commercialisation de ses œuvres (*face-à-l'art*). En effet, l'accès à la clientèle suppose une mise en scène – l'achat d'une œuvre d'art contient une dimension symbolique sur laquelle pèse l'environnement du lieu de vente – autant qu'elle s'appuie sur toute une série d'intermédiations.

- Un incubateur pour l'économie culturelle. À l'instar des quartiers néo-bohémiens que dé-

peint R. Lloyd (2006), les quartiers artistiques apparaissent comme des lieux privilégiés d'expérimentation, les espaces de Recherche et Développement d'une économie à l'affût d'innovations culturelles et de la créativité latente des individus. Les quartiers artistiques fonctionnent comme des incubateurs industriels où l'on crée, médiatise et consomme simultanément les produits culturels, styles de vie et modes à venir. Il est vrai qu'en abritant les aménités adaptées (loft, atelier-résidence, espace de production, de diffusion et de performance), l'écologie des relations interpersonnelles qui caractérise ces territoires combine efficacement les différentes compétences nécessaires au déroulement de la chaîne de production culturelle. Certains artistes y ont, tour à tour, l'occasion d'exposer dans une galerie (ou dans la leur) ou de se produire sur une scène locale, de mettre à profit leur expérience au sein d'une agence spécialisée tout en profitant d'un accès direct au public et des nombreux échanges informels avec les autres membres de leur communauté, au sein des bars, clubs et restaurants du quartier, véritables condensateurs sociaux. Au marché ensuite de valoriser ou non la production locale. Ces quartiers ne sont donc pas

des générateurs d'innovations autonomes mais plutôt des polarités créatives, des plateformes où les réseaux viennent se superposer et se sédimenter.

Ainsi, les quartiers artistiques ne se constituent pas n'importe où. Ce sont des territoires où se tisse un rapport particulier entre l'espace social et l'espace physique. Ils disposent de ce fait d'un certain nombre de qualités qui les rendent perméables à des formes originales d'investissement. Leur formation appelle à des processus de valorisation résidentielle en même temps qu'elle se perpétue à travers l'implantation de lieux de divertissement et d'entreprises spécialisées dans les industries culturelles, la conception numérique et les TIC. Les quartiers artistiques résultent d'actions collectives urbaines qui se territorialisent au gré de multiples confrontations, négociations et transgressions. Face à ce type de phénomène, les acteurs publics sont le plus souvent des observateurs pragmatiques qui peuvent soit l'accompagner, soit en accélérer la dissolution en raison de temporalités mal maîtrisées (hausse des valeurs foncières, manque de locaux destinés aux artistes, fermetures de sites clés, etc.).

Figure 1 : Localisation et image de South Shoreditch



À bien des égards, le quartier artistique de South Shoreditch à Londres constitue un exemple emblématique de la manière dont le regroupement de créateurs sur un territoire impacte son renouvellement économique et social. C'est pourquoi je propose d'en brosser maintenant les principaux traits.

#### **4. LES RESSORTS CRÉATIFS DE LA VILLE RÉCRÉATIVE : L'EXEMPLE DU QUARTIER ARTISTIQUE DE SOUTH SHOREDITCH**

South Shoreditch se situe au sud du *borough* d'Hackney<sup>8</sup>, en plein cœur de la *City Fringe*, vaste territoire qui s'étend de Holborn (au nord-ouest de la *City*) jusqu'aux anciens docks de St Katherine (au sud-est de la *City*). Ses transformations récentes résultent de processus complexes. Deux phases se dessinent néanmoins : les années 1990, phase qui correspond à la constitution du quartier artistique, puis les années 2000, phase durant laquelle le quartier acquiert un nouveau statut, celui de centralité récréative urbaine.

##### **4.1. Le temps du quartier artistique (1990-2000)**

Au début des années 1990, South Shoreditch présente tous les signes du déclin. Ce qui fut autrefois le cœur de l'industrie londonienne du meuble vit au ralenti. L'effondrement de la bulle spéculative de l'immobilier tertiaire finit de plonger ce territoire dans une relative léthargie. À l'instar du reste de la *City Fringe*, le quartier est en proie à une profonde crise économique dont il ne parvient à se défaire. Certes, quelques activités survivent, mais, globalement, les rues, inhabitées, sont désertes. Nombres de friches et de locaux vides sont en veille, dans l'attente d'un projet ou de repreneurs. Dans ce contexte, c'est paradoxalement au *borough* d'Hackney qu'il revient d'initier la colonisation artistique des lieux (Attfield, 1997). En décidant de maintenir la vocation exclusivement industrielle et commerciale de South Shoreditch<sup>9</sup>, ce dernier gèle temporairement son évolution et conforte son caractère hors-marché. Les conditions sont

alors favorables à un réinvestissement original. Qui d'autres que les artistes peuvent s'emparer du quartier ? Il faut être bricoleur et un brin aventurier pour s'installer dans les environs. Car il s'agit bien d'une installation : plasticiens, stylistes, sculpteurs, designers et photographes y prennent place. Si quelques-uns s'improvisent agents immobiliers, valorisant leur portefeuille auprès de leurs collègues et amis créateurs, la plupart squattent ou louent leurs locaux. Certains mêmes parviennent à convaincre le *borough* de leur laisser la possibilité de développer des ateliers-résidences. La morphologie du quartier s'y prête bien : les rues courtes et étroites procurent un sentiment d'intimité et ce, à seulement dix minutes du bouillonnant *Square Mile*, cœur financier de la *City*. Les nombreuses cours intérieures s'accommodent du stockage de matériels en tout genre. Le bâti, quant à lui, présente des qualités architecturales non négligeables : *showrooms*, entrepôts et ateliers s'adaptent à leurs nouveaux usages. Ces immeubles offrent des espaces généreux et des plans libres faciles à aménager suivant les besoins : ateliers de création, lieux d'exposition et de performances temporaires, lofts, etc. Comment s'opère alors le passage d'une simple concentration résidentielle à un véritable milieu relationnel ?

Quelques années suffisent pour que se structure une petite communauté. Parmi les nouveaux venus figurent notamment Damien Hirst, les frères Jake et Dinos Chapman, Chris Offili, Rachel Whiteread, Gary Hume, Tracey Emin et Sarah Lucas. Tous se connaissent : ils fréquentent les mêmes universités (*Royal College of art et Goldsmith College*) et participent aux mêmes événements culturels dont ils sont souvent les instigateurs. Autour de ces artistes, promus par le *British Council*, soutenus par les acteurs clés du monde de l'art londonien et grâce au patronage avisé du célèbre publicitaire, homme d'affaire et grand collectionneur Charles Saatchi<sup>10</sup> (voir p. 30), le *Britart* fait une entrée fracassante dans le léthargique monde de l'art contemporain britannique. Ensemble, ils participent au renouveau de la

<sup>8</sup> Le Grand Londres compte 32 *boroughs* et la *City*. Chacune de ces circonscriptions administratives assure un certain nombre de compétences parmi lesquelles la planification urbaine, le développement économique et l'action culturelle.

<sup>9</sup> Par le biais de la réglementation, le *borough* bloque toutes perspectives d'évolution et s'attache à aménager les conditions d'un retour des activités industrielles traditionnelles, lesquelles ne reviendront pas.

scène créative londonienne et constituent le peloton de tête des *yBas*, lesquels connaissent un succès marchand retentissant (While, 2003). Le groupe tire alors sa cohérence de son sens aigu de l'entrepreneuriat, de la solidarité que manifestent ses membres et des commentaires critiques qu'il suscite dans les médias non spécialisés (tabloïds, presse nationale et internationale).

Tous les créateurs de South Shoreditch ne s'impliquent pas de la même manière dans la vie du quartier : certains profitent des locaux peu chers, d'autres ne font que fréquenter les lieux, d'autres encore y vivent. Une dernière catégorie d'individus se distingue toutefois. À cheval entre plusieurs mondes (artistique, économique et médiatique), ces personnages métis – que B. Lange (2005) nomme les « culturepreneurs » – s'appuient sur de multiples réseaux pour mener à bien leur projet professionnel. J. Compston est sans doute le plus entreprenant d'entre eux (Harris, 2006). Son ambition est clairement territoriale. Installé dans le quartier en 1992, il favorise les nombreuses intermédiations nécessaires à la création. Depuis sa galerie, il organise des manifestations en plein air, des fêtes et des festivals qui, fait notable, s'émancipent des pratiques traditionnelles de la monstration pour mieux investir le quartier dans son ensemble, l'espace public et les murs qui le bordent. Car si l'art se produit, il se met également en scène. Aux côtés de J. Compston, nombre d'artistes, seuls ou collectivement, ouvrent des lieux d'exposition ; des graffeurs – parmi lesquels le célèbre Banksy – ré-enchantent les façades décrépitees, et des DJs, forts de l'isolement des lieux, organisent des soirées clandestines. Progressivement, une faune bigarrée s'approprie le quartier de jour comme de nuit, et montre une sympathie évidente à

l'égard des modalités locales du *face-à-l'art* : certaines friches sont réanimées ponctuellement à l'occasion de *free parties* ; des manifestations d'art et des expositions sont improvisées en plein air, etc.

De support d'une colonie artistique, South Shoreditch en devient le ciment. Les effets sont immédiats. Le milieu relationnel se consolide à mesure que se multiplient les lieux et situations de *face-à-face* dédiés aux créateurs. Nombre des espaces de production et de diffusion artistiques du quartier sont gérés par des individus qui se montrent plus solidaires que concurrents. La vocation de ces *artist-run spaces* (centres d'artistes autogérés) est avant tout l'autopromotion d'un groupe et non le commerce de l'art. Initialement confinées à South Shoreditch et ses alentours, ces petites structures très prolifiques dans les années 1990 se diffusent dans l'East End et se répandent dans Hackney, le long de Bethnal Green Road, à Spitalfields, dans le Mile End et Stepney, mais également dans le Southbank et à Westminster. Par ailleurs, quelques pionniers se lancent dans le *web design*<sup>11</sup> et mutualisent leur savoir-faire. Issus pour la plupart des scènes rave et artistique, du monde de la télévision et de l'informatique, ils constituent la main d'œuvre des premiers studios et donnent une tonalité plus artistique que fonctionnelle à leurs produits. Beaucoup d'entre eux se connaissent depuis leurs années de formation ; d'autres entretiennent des relations amicales, sinon de confiance, héritées de leurs pratiques culturelles communes. Fort de la présence du *LUX Centre for film, vidéo and digital arts*<sup>12</sup> qui ouvre ses portes en 1997 et s'impose comme lieu de *face-à-face* et de *face-à-l'art* incontournable dans le monde des nouveaux médias, South Shoreditch se positionne rapide-

<sup>10</sup> Charles Saatchi a contribué à lancer les *yBa's* au gré de généreuses commandes et donations. En bon connaisseur des techniques publicitaires, il a conçu l'exposition *Sensation*, qui déclenche un scandale médiatique fondateur. Damien Hirst y présente notamment quelques vaches découpées en tranche, plongées dans du formol ; Chris Ofili expose une madone noire fabriquée en partie avec de la bouse d'éléphant ; les frères Chapman fabriquent des mannequins d'enfants avec des organes génitaux et anaux sur le visage ; Marcus Harvey crée un portrait de Myra Hindley, la célèbre mère infanticide, à l'aide d'empreintes de mains d'enfants. Les ventes très médiatisées qui suivirent se démarquèrent par les prix records obtenus par ces jeunes artistes.

<sup>11</sup> L'apparition du *web design* vers le milieu des années 1990 se confond avec celle de l'art numérique. Phénomène londonien à l'origine, des artistes-activistes s'adonnent à des expérimentations dans le domaine de la création graphique digitale et la conception d'interfaces *web*, profitant de la frilosité des professionnels, des institutions et des médias classiques.

<sup>12</sup> La *London Film Makers Co-op* (fondée en 1966) et la *London Electronic Arts* (fondée en 1976) se partagent les locaux du LUX. On y trouve un cinéma, une galerie, une médiathèque, un bar et des studios de production. On y organise des événements et on y délivre des formations en multimédia, audiovisuel, animation, création graphique et programmation.

ment en tant que cyber district spécialisé dans l'infomédiation<sup>13</sup>. En définitive, si South Shoreditch devient un quartier artistique, c'est parce que l'on y produit l'art autant qu'on l'expose, le mobilise pour des applications économiques et le consomme localement.

Ce faisant, le quartier change. Mieux, il expose ses changements. A mesure que s'imposent les YBAs sur la scène artistique internationale, il abandonne sa clandestinité pour une plus grande notoriété. Certains artistes se positionnent sur le marché de l'art non pas autour d'une innovation technique ou d'une forme d'expression mais plutôt comme des artistes « de » South Shoreditch. En occupant les bâtiments et en investissant l'espace public, ceux-là se construisent autour d'une identité spatiale, en tant que groupe social, en même temps qu'ils renouvellent le territoire dans lequel ils vivent, travaillent et socialisent. Par la manière dont ils s'inscrivent dans l'espace, ils en produisent une représentation qui leur est propre. Fait marquant, Hoxton square, lieu jusque-là inconnu, devient une véritable centralité artistique de rang métropolitain. Concentrant la plupart des espaces créatifs et récréatifs du quartier, le square accueillent régulièrement les événements culturels qu'organise, notamment, Joshua Compston. Ce phénomène, réinterprété par les médias, est fondateur du paysage qui se dessine. Précisément, le quartier se voit rebaptisé Hoxton, et devient le fleuron de la scène artistique londonienne. Reste que cette consécration médiatique demeure la manifestation symbolique des transformations physiques et esthétiques qu'opèrent les artistes. En capturant l'identité artistique de South Shoreditch au détriment de son passé industriel et ouvrier, le mot Hoxton le rend mobile, pour ne pas dire attractif. Aussi, de nouveaux acteurs font-ils leur entrée :

- les galeristes qui, profitant de l'aura de la galerie *White Cube* installée sur Hoxton square en

avril 2000, sont à l'affût d'une innovation esthétique ;

- les *start-up* spécialisées dans le *web design* qui, en s'installant dans le quartier, pensent combler leur déficit de légitimité sur la scène économique ;
- et enfin, les développeurs qui, en se saisissant de l'ouverture temporaire qu'offre le *borough*, cherchent à promouvoir de nouveaux produits immobiliers.

Ensemble, ils participent à la requalification de South Shoreditch en un véritable « quartier branché » (Bovone, 2005) : les lieux de *face-à-l'art* se diversifient au profit de clubs très dynamiques ; restaurants et bars *underground* pullulent ; modes vestimentaires et coupes de cheveux naissent et meurent au rythme de tendances extrêmement volatiles ; des librairies d'art éclosent aux côtés de magasins alimentaires spécialisés. Signe d'une santé économique revigorée, le marché immobilier s'enflamme. Le *borough* tente de l'apaiser, mais en vain. Les guides de planification s'amoncellent en même temps que fleurissent les opérations immobilières. La position du *borough* est toutefois ambiguë : d'un côté, il ne peut que se réjouir d'une telle relance ; de l'autre, elle ne profite guère aux populations locales et semble ne s'adresser qu'aux *yuppies* et autres sbires d'une *service class* en mal d'activité.

#### 4.2. L'avènement d'une centralité récréative (2000-2010)

Dès le début des années 2000, l'atmosphère alternative originelle s'évapore au profit d'une nouvelle forme de culture locale, née du mélange des pratiques sociales et professionnelles des jeunes travailleurs du multimédia. Les médias<sup>14</sup> s'empressent de faire d'Hoxton, avatar médiatique de South Shoreditch, le parangon d'une société de l'image en perdition. Au demeurant, le milieu relationnel d'hier fait place à de nouvelles « tribus » (Maffesoli, 1998). Amateurs d'art,

<sup>13</sup> Portails Internet, sites agrégateurs d'informations ou créateurs de contenu multimédia, *web design*, etc.

<sup>14</sup> À titre d'exemple, en 2001, l'expression *Shoreditch Twat* est employée pour désigner le londonien *trendy* – généralement un étudiant en art ou un jeune salarié d'une *start-up* spécialisée dans les nouveaux médias – qui vit, travaille et socialise à South Shoreditch. Coiffé sur le modèle de l'*Hoxton finn* (consistant à faire tenir les cheveux droits sur le crâne avec du gel), il s'habille dans un style sportif-rétro jugé ridicule et s'étend sur des sujets pseudo-intellectuels ou artistiques sans se rendre compte que son auditoire le raille. Le *Shoreditch Twat* a été immortalisé à la télévision par la diffusion d'un talkshow éponyme en 2003.

résidents, *clubbers* et touristes s'encanaillent dans ce territoire qui, une décennie auparavant, n'apparaissait dans aucun guide de voyage (Shaw et Macleod, 2000). Les individus ont, à South Shoreditch, l'occasion de se croiser, d'établir des interactions; parfois des groupes se créent autour d'une affinité, d'un goût partagé, d'un son. Ces « *rappports tactiles* » (Maffesoli, 1998), si éphémères soient-ils, refondent la « *structuration sociale* » du quartier (Bagnasco, 2003) et se cristallisent de manière scénique dans l'espace de la rue (Lloyd, 2006).

La superposition de ces phénomènes accélère la transformation du quartier et se traduit par :

- une forte contigüité d'activités créatives qui ne profitent guère de synergies significatives; c'est plus particulièrement le cas des *start-up* qui, opérant sur les mêmes marchés et présentant des profils similaires, entretiennent des relations plus concurrentielles que complémentaires;
- un déséquilibre territorial dans la distribution des lieux et situations de *face-à-face* et de *face-à-l'art* au détriment de la création mais à l'avantage de la diffusion : les *artists-run spaces* et autres espaces collectifs sont progressivement remplacés par des lieux, tels que les galeries, où l'on consomme plus qu'on ne produit l'art;
- une hausse substantielle des valeurs foncières et locatives;
- et le départ des artistes et des petites entreprises (spécialisées notamment dans le *web design*) les plus précaires.

En réalité, tandis que la structure sociale du quartier artistique s'efface, une véritable centralité récréative s'affirme, laquelle émerge « *de la concentration auto-entretenu des supports attractifs qui s'y cooptent, chacun profitant du potentiel attractif du voisinage, et contribuant par sa présence à renforcer ce potentiel* » (Bordreuil, 1994 : 179). Les biens et services élaborés dans le quartier sont soit consommés localement, soit exportés. De ces pratiques, se dégage une atmosphère singu-

lière, une véritable culture, laquelle est doublement fondatrice d'un savoir-faire et d'un mode de vie idiosyncratiques. Ces externalités mènent à une bifurcation territoriale presque inévitable qui se manifeste par la domination des activités de récréation sur celles de création. L'agrégat originel s'effaçant, une nouvelle forme sociale apparaît, laquelle fédère désormais les individus autour de pratiques communes de consommation symbolique. Il suffit d'analyser les documents d'urbanisme pour s'en convaincre. Porté au rang d'*Opportunity area* (territoire stratégique) par le *London plan*, le quartier est désormais présenté comme un pôle qui organise son environnement urbain :

- on s'y déplace pour se restaurer le midi sur une terrasse, pour assister à l'inauguration d'une exposition, pour flâner le week-end ou encore faire la fête;
- on y vit, profitant d'une localisation privilégiée au regard des aménités proches (commerce, transports en commun, équipements culturels et sociaux, etc.);
- on y travaille dans des domaines aussi variés que l'architecture, la culture ou encore le secteur financier.

Aujourd'hui, South Shoreditch fait l'objet d'une certaine forme de sanctuarisation. En effet, dès le début des années 2000<sup>15</sup>, les projets de développement qui éclosent dans la portion méridionale du quartier sont à l'origine de conflits majeurs entre d'un côté les développeurs, le *borough* et le Grand Londres, et de l'autre de puissantes associations de défense du patrimoine. Au moyen de campagnes savamment médiatisées, toutes militent pour la préservation de l'architecture industrielle du quartier et perçoivent les avancées de la City soutenues par l'autorité métropolitaine comme « *une colonisation par le centre financier voisin d'un quartier historique dont les héritages doivent être protégés et valorisés* » (Appert et Drozd, 2010 : 122). L'une de ces associations, *Open Shoreditch*, certainement la plus virulente, mobilise dans

<sup>15</sup> En juillet 2000, le gérant d'un bar-restaurant situé à l'interface de la City et de South Shoreditch mobilise ses clients pour s'opposer au projet d'aménagement de la société Railtrack, propriétaire du site. Exclu de la zone patrimonialisée de la *South Shoreditch Conservation Area* définie en 1991, le bâtiment est un générateur électrique victorien construit en 1893 mais non classé. Ayant investi des sommes importantes dans la restauration du bâtiment, le gérant parvient à défendre auprès de la municipalité l'idée que la construction de bureaux à cet emplacement menacerait la cohérence paysagère de la zone patrimonialisée qui jouxte le bar.

ses stratégies d'action et de communication les artistes travaillant dans l'East End et quelques-uns des *yBas* résidents, seuls créateurs suffisamment solides financièrement pour se permettre de vivre dans le quartier, lesquels confèrent à ces organismes la légitimité médiatique nécessaire à leur entreprise.

## 5. PORTRAIT DE L'ARTISTE EN CRÉATEUR DE VILLE

La mutation des tissus urbains peut se réaliser de deux façons (Novarina, 2004) : soit elle s'opère au gré d'initiatives sporadiques dans le cadre du réseau viaire, de la trame parcellaire existante et des terrains disponibles ; soit elle s'appuie sur une intervention publique volontaire et se traduit par des changements d'affectation, un nouveau tracé des voies et un redécoupage foncier. L'exemple de South Shoreditch montre que le regroupement territorial d'artistes impulse des transformations urbaines qui relèvent de la première catégorie de mutation. Cette transformation urbaine, contrairement à la gentrification, ne constitue pas un mécanisme mais un processus. La nuance est de taille. Par opposition à la notion de mécanisme, qui désigne un enchaînement d'évènements prévisibles et déterminés par des liens de cause à effet, la notion de processus renvoie à celle d'organisation, c'est-à-dire à une action de mise en relation et de coordination dans laquelle des acteurs, ou mieux des configurations d'acteurs, sont impliqués (Bagnasco, 2003). Aussi, le processus de transformation de la ville se réalise-t-il de manière incrémentale et non-linéaire. Il s'apparente à une forme d'organisation sociale qui peut aboutir à la requalification d'un lieu, voire à son embourgeoisement. Saisir quel peut être le rôle des artistes dans le processus de transformation de South Shoreditch revient à analyser la logique qui préside à chacun des phénomènes qui se dessinent. Entre 1990 et 2010, trois configurations d'acteurs se succèdent.

### 5.1. Étape 1 : le *borough* fige un territoire que les artistes structurent

Cette première configuration d'acteurs s'établit au début des années 1990. Elle est très largement dominée par les artistes. L'attitude de conserva-

tion que mène le *borough* fige le quartier au point de le rendre répulsif aux yeux des développeurs locaux. L'État de son côté, absorbé par la régénération des Docklands, ne prête guère attention aux territoires périphériques de la City. Là où aucun des protagonistes traditionnels de la fabrication urbaine ne semble vouloir s'impliquer, les artistes montrent une volonté conquérante et colonisent South Shoreditch. Autour de personnalités influentes, ils multiplient les événements artistiques et cherchent à se positionner sur le marché de l'art londonien comme des artistes « de » South Shoreditch. Ce faisant, ils renouvellent l'espace construit et esthétisent l'espace public, donnant au lieu un cachet singulier. Le stock bâti de ce fief de l'industrie légère constitue pour les artistes une ressource incontestable tant il facilite leur sédentarisation. Le devenir de South Shoreditch aurait été différent si la typologie architecturale n'avait été composée que de grandes halles et autres structures héritées du fordisme. Le gigantisme des espaces se prêtant éventuellement à l'exercice artistique mais plus difficilement à une installation résidentielle. Or, les artistes sont ici avant tout parce qu'ils cherchent à mutualiser espaces de vie et de travail afin de réduire leurs charges. Ce choix est fondamental car, devenant collectif, il se fonde en une stratégie qui trouve écho dans la nouvelle posture du *borough*. Dès lors, la configuration d'acteurs change et se complexifie.

### 5.2. Étape 2 : le *borough* se montre pragmatique et le milieu local s'ouvre aux exploitants d'image

À partir du milieu des années 1990, le *borough* se révèle pragmatique. Face à la persistance de la crise, il lui faut changer de politique. Les artistes présents dans le quartier maintiennent à flot nombre de petits commerces, quelques bars et génèrent une vie qui s'était éclipsée. C'est là une opportunité à saisir. À défaut de mettre en place une véritable politique foncière, il tempère la réglementation et autorise la création d'ateliers-résidences et la diversification des usages commerciaux. Décision qui ouvre la voie à de nouveaux acteurs. Les créateurs composent dorénavant avec les développeurs, les *start-up*, les galeristes et les tenanciers de clubs, bars et restaurants. Tous font valoir territorialement leur intérêt et participent à la transformation du quartier : les artistes, qui

s'exposent dans les galeries, se produisent dans les clubs et animent l'espace public; les jeunes entrepreneurs du multimédia, qui tirent profit d'une main d'œuvre flexible et de la géographie créative londonienne; le *borough*, qui parvient à satisfaire ses objectifs en terme de création d'emplois; les développeurs, qui se rabattent sur ce territoire en faisant fructifier des investissements somme toute modestes compte tenu du niveau local des valeurs immobilières. Dans cette configuration d'acteurs, on perçoit bien comment les artistes perdent le contrôle de l'organisation sociale locale. En effet, l'ouverture de leur milieu relationnel a des conséquences irréversibles sur l'attractivité de South Shoreditch. Les représentations du quartier sont désormais indexées à la vitalité des activités qui y prennent place, de jour comme de nuit. Cette bifurcation territoriale donne l'avantage aux exploitants d'image plus qu'à leurs producteurs : développeurs, galeristes et publics sont les communicants d'une économie locale qui se « culturalise ». Ainsi, le quartier artistique s'efface à mesure que se structure une centralité récréative.

### 5.3. Étape 3 : les prétentions territoriales se multiplient au détriment des artistes

La configuration d'acteurs qui prévaut depuis le milieu des années 2000 est de loin la plus complexe des trois. Du côté des autorités locales, le *borough* agit désormais en collaboration avec la *Greater London Authority*, laquelle intervient dans la définition des politiques urbaines locales. De concert, ils veillent à encadrer le développement de la *City*, sortie de sa torpeur, à promouvoir un développement urbain mixte et à réguler la promotion immobilière. Du côté des acteurs privés, on retrouve : les développeurs qui jouissent d'une rente d'image; les tenants du marché de l'art qui bénéficient aujourd'hui d'une situation de monopole sur certains segments de l'art contemporain londonien; diverses structures spécialisées dans l'économie de la nuit (bars, restaurants et clubs) et des commerçants. Une dernière catégorie d'acteurs s'affirme également : les résidents et défenseurs du patrimoine industriel. Chaque groupe d'acteurs s'attache à faire respecter ses prétentions territoriales au risque de conflits répétés pour la définition de l'identité du quartier. Dans cette situation, les artistes voient leur position affaiblie. D'acteurs, ils sont

devenus simples usagers du quartier. Certes, quelques membres des *yBas* se mobilisent auprès des associations contre les grands projets de tours, mais la démarche perd de sa dimension collective. Il s'agit là d'individus qui jouent de leur notoriété pour faire pression sur les autorités locales; il ne s'agit pas de défendre une identité professionnelle territorialement encadrée.

C'est donc à dessein que je n'emprunte pas le vocable gentrification. Il me paraît clair que l'appareil théorique que mobilise cette notion ne parvient pas à caractériser la diversité des situations évoquées en amont. En effet, une analyse en termes de déplacement de population résidentielle serait ici incomplète. D'aucun évoque la notion alternative de « gentrification commerciale » (Pratt, 2009) pour qualifier le départ de certaines activités (*artist-run spaces*, *start-up*, espaces d'exposition, petits commerces) et l'arrivée de nouvelles (cabinets d'architecture, services aux entreprises, bars et restaurants, galeries, etc.), plus solides financièrement. Si l'idée est séduisante, elle constitue une approche restrictive qui n'embrasse que partiellement la réalité. Ce qui rend South Shoreditch si singulier, c'est qu'au tournant des années 1980, personne n'y vit. Le phénomène d'invasion-substitution touche en réalité les seuls pionniers. Et encore ! Certain d'entre eux, grâce à leur succès marchand, se sont embourgeoisés et sédentarisés. Aujourd'hui, c'est en habitants et non plus en artistes qu'ils militent pour la sauvegarde du quartier. Peut-être serait-il intéressant d'analyser pourquoi de nouvelles populations résidentes sont attirées par South Shoreditch ! Auquel cas, il ne s'agirait pas d'étudier le « retour en ville » des classes moyennes (Bidou-Zachariasen, 2003), mais plutôt de comprendre les conditions d'arrivée de certains groupes sociaux dans ce type de quartier. En cela, la notion de « classe créative » développée par R. Florida (2002) est intéressante, car elle soulève cette idée qu'il existe un lien entre les créateurs, leur position sociale et symbolique et les pratiques de consommation, goûts et aspirations de certaines franges de population. Il y a là cette idée que la proximité spatiale des différences, dans un lieu porteur de sens, engendre l'enrichissement matériel et culturel.



## CONCLUSION

Les artistes sont des créateurs de ville. Du moins, ils le deviennent dès lors qu'on leur concède le statut d'acteurs capables de formuler des choix, de mobiliser des ressources et d'agir collectivement dans le sens de leur intérêt. Lorsque se constitue un quartier artistique, c'est-à-dire que s'édifie un milieu relationnel territorialisé (grâce au *face-à-face*), les artistes, en producteurs d'images, mobilisent un savoir-faire (la création) qui interfère avec la matérialité de leur environnement et engendre les conditions nécessaires à une reformulation sensible de l'espace (grâce au *face-à-l'art*). Ensemble, ils interrompent la dévalorisation urbaine, initient un renversement médiatique et émettent les signaux fondateurs de nouvelles représentations sociales. En révélant les qualités patrimoniales et paysagères de South Shoreditch, les artistes produisent de l'urbanité

dans un secteur industriel, chose que ni les développeurs, ni les autorités locales ne sont parvenus à engendrer. En réhabilitant l'espace public comme un lieu d'expression collective, accessible et plurifonctionnel, ils donnent un sens au quartier et lui procurent une spécificité.

Car, si l'on ne peut soustraire le créateur à sa création, l'on ne peut nier la tournure unique qu'adopte la transformation urbaine suite à la constitution d'un quartier artistique. Ainsi, les dynamiques de valorisation foncière, avant d'être économiques, sont-elles sociétales. Se faire comptable des dommages collatéraux ne permet pas de comprendre la complexité de la ville. Si l'on abandonne cette idée que l'artiste est une victime passive, mais que l'on acte sa volonté d'agir dans un monde incertain, le changement de regard s'impose.

---

## Bibliographie

- Appert, M., Drozd, M., 2010, Conflits d'aménagement aux marges nord-est de la City de Londres, *Hérodote*, 137 (2), pp. 119-134.
- Attfield, A., 1997, Bread and Circuses ? The making of Hoxton's cultural quarter and its impact on urban regeneration in Hackney, *RisingEast*, 1 (3), pp. 15-25.
- Augoyard, J.-F., Leroux, M., 1999, *Médiation artistiques urbaines*, Grenoble : Plan Urbain.
- Bagnasco, A., 2003, *Società fuori squadra*, Bologna : Mulino.
- Bain, A., 2003, Constructing contemporary artistic identities in Toronto neighborhoods, *Canadian Geographer*, 48 (3), p.303-325.
- Becker, H., 2006, *Les mondes de l'art*, Paris : Flammarion, 379p.
- Bidou-Zachariasen, C., 2003, *Retours en ville : des processus de « gentrification » urbaine aux politiques de « revitalisation » des centres*, Paris : Descartes & Cie.
- Bordreuil, J.-S., 1994, Soho, ou comment le village devint planétaire, *Villes en parallèle*, n° 20-21, pp. 145-181.
- Bovone, L., 2005, Fashionable quarters in the postindustrial city : the Ticinese of Milan, *City and Community*, 4 (4), pp. 359-379.
- Calenge, P., 2008, Créativité et dynamiques métropolitaines des industries culturelles : le cas de l'industrie musicale à Paris et en Seine-Saint-Denis, dans Halbert L. (dir.), 2008, pp. 112-142.
- Cameron S., Coaffee J., 2005, Art, gentrification and regeneration – from artist as pioneer to public arts, *European Journal of Housing Policy*, 5 (1), pp. 39-58.
- Charmes E., 2005, Le retour à la rue comme support de la gentrification, *Espaces et sociétés*, 122 (3), pp. 115-137.
- Cole D.-B., 1987, Artists and Urban Redevelopment, *The Geographical Review*, 77(4), pp. 391-407.
- Crewe L., Beaverstock J., 1998, Fashioning the city : cultures of consumption in contemporary urban spaces, *Geoforum*, (29), pp. 1287-1308.
- Florida R., 2002, *The Rise of the Creative Class and How It's Transforming Work, Leisure and Everyday Life*, New York : Basic Books.

- Florida R., 2005a, *The Flight of the Creative Class : The New Global Competition For Talent*, New York : Harper Business.
- Florida R., 2005b, *Cities and the Creative Class*, New York, London : Routledge.
- Granovetter M., 2006, L'influence de la structure sociale sur les activités économiques, *Sociologies Pratiques*, 2 (13), pp. 9-36.
- Gravereau, S., 2008, *Artistes de Belleville : entre monde de l'art et territoires urbains*, Thèse pour l'obtention du doctorat de sociologie, Paris, Ecole des hautes études en sciences sociales.
- Greffe X., 2002, *Le développement local*, Paris : Eds. Aube, DATAR, 208 p.
- Gréillon B., 2002, *Berlin, Métropole culturelle*, Paris : Belin.
- Halbert L. (dir.), 2008, *Paris, métropole créative : clusters, milieux d'innovation et industries culturelles en Ile-de-France*, Paris : PUCA.
- Halbert L., 2008, *Métropole, créativité et industries culturelles*, dans Halbert L. (dir.), 2008, pp. 215-234.
- Hall P., 1998, *Tourism, creativity and development*, Londres : Pantheon Books.
- Hannigan J., 2007, *From fantasy city to creative city*, dans RICHARDS G. et WILSON J. (dir.), *Tourism, creativity and development*, New York : Routledge, pp. 48-57.
- Harris, A., 2006, *Branding urban space : the creation of art districts in contemporary London and Mumbai*, Thèse pour l'obtention du doctorat de géographie, Londres : University College London.
- Hudson J.-R., 1987, *The unanticipated city : loft conversions in lower Manhattan*, Amherst : The University of Massachusetts Press.
- Landry C., 2000, *The Creative City. A Toolkit for Urban Innovators*, Londres : Comedia/Earthscan Publications Ltd.
- Lange B., 2005, *Socio-spatial strategies of culturepreneurs. The example of Berlin and its new professional scenes*, *Zeitschrift für Wirtschaftsgeographie*, n° 49, pp. 79-96.
- Leadbeater C., Oakley, K., 1999, *The Independents : Britain's New Cultural Entrepreneurs*, Londres : Demos.
- Ley D., 1996, *The new middle class and the remaking of the central city*, Oxford : Oxford University Press.
- Ley D., 2003, *Artists and aesthetisation and field of gentrification*, *Urban studies*, n° 40 (12), pp. 2527-2544.
- Lloyd R., 2006, *Neo-bohemia : Art and Commerce in the Postindustrial City*, New York : Routledge.
- Macguire S., Elliot M., 1996, *London reigns : hot fashion, a pulsating club scene and lots of new money have made this the coolest city on the planet*, *Newsweek*, 4/11.
- Maffesoli M., 1998, *Le temps des tribus. Le déclin de l'individualisme dans les sociétés postmodernes*, Paris : La Table Ronde, 350 p.
- Markusen A., 2006, *Urban Development and the Politics of a Creative Class : Evidence from the Study of Artists*, *Environment and Planning*, 38 (10), pp. 1921-1940.
- Mathews, V., 2010, *Aestheticizing space : art, gentrification and the city*, *Geography Compass*, 4(6), pp. 660-775.
- Menger P.-M., 2002, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*. Paris : Seuil.
- Mommaas H., 2004, *Cultural clusters and the post-industrial city : towards the remapping of urban cultural policy*, *Urban Studies*, 41 (3), pp. 507-532.
- Novarina G., 2004, *Renouvellement urbain en France, Requalification urbaine en Italie*, *Les Annales de la Recherche urbaine*, n° 97, pp. 83-91.
- Popper K., 1973, *La logique de la découverte scientifique*, Paris : Payot.
- Pratt A.-C., 2009, *Urban regeneration : from the arts feel good factor to the cultural economy. A case study of Hoxton, London*, *Urban Studies*, 46 (5-6), pp. 1041-1061.
- Rodriguez, V., 2000, *L'exacerbation de la valeur d'exposition et la dévalorisation du métier de l'artiste, leurs incidences sur les transformations de l'atelier*, Thèse pour l'obtention du doctorat de sociologie, Montréal : Université de Montréal.

- Rodriguez V., 2002, L'atelier et l'exposition, deux espaces en tension entre l'origine et la diffusion de l'œuvre, *Sociologie et sociétés*, 34 (2), pp. 121-138.
- Roy E., 2004, La mise en culture des friches urbaines. Territoires en transition à Nantes, *Les Annales de la Recherche Urbaine*, n° 97, pp. 121-126.
- Santagata W., 2002, Cultural districts, property rights and sustainable economic growth, *International Journal of Urban and Regional Research*, n° 26, pp. 9-23.
- Shaw S., Macleod 2000, Creativity and conflict : cultural tourism in London's City fringe, *Tourism, Culture and Communication*, 2 (3), pp. 165-175.
- Simpson C., 1981, *Soho : the artist in the city*, Chicago : University Press of Chicago.
- Storper M., Venables A., 2004, Buzz : Face to Face Contact and the Urban Economy, *Journal of Economic Geography*, 4 (4), pp. 351-370.
- Swyngedouw E., Kaika M., 2005, La production de modernités urbaines locales : explorant les failles dans le miroir, *Géographie, économie et société*, 7 (2), pp. 155-176.
- Traversier M., 2009, Le quartier artistique : un objet pour l'histoire urbaine, *Histoire urbaine*, n° 26, pp. 5-20.
- Tremblay R., Tremblay D.-G. (dir.), 2010, *La classe créative selon Richard Florida. Un paradigme plausible ?* Rennes et Montréal : Presses universitaires de Rennes/Presses de l'Université du Québec, 243 p.
- Vivant E., 2006, *Le rôle des pratiques culturelles off dans les dynamiques urbaines*, Thèse pour l'obtention du doctorat d'urbanisme et d'aménagement, Paris : Université Paris 8, 420 p.
- Vivant E., 2009, *Qu'est-ce que la ville créative ?*, Vendôme : Presses Universitaires de France, 89 p.
- Vivant E., Charmes E., 2008, La gentrification et ses pionniers : le rôle des artistes off en question, *Métropoles*, (3) [<http://metropoles.revues.org/document1972.html>]
- Waellisch U., 2008, Créativité individuelle et processus territoriaux d'un milieu créatif : les artistes visuels à Paris et en Seine-Saint-Denis, dans Halbert L. (dir.), 2008, pp. 16-61.
- While A., 2003, Locating art worlds : london and the making of Young British art, *Area*, 35 (3), pp. 251-263.
- Zukin S., 1982, *Loft living : culture and capital in urban change*, Baltimore : Johns Hopkins University Press.