UNIVERSITÉ DU QUÉBEC
INSTITUT NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
CENTRE – URBANISATION CULTURE SOCIÉTÉ

LES « CLUSTERS CULTURELS-CRÉATIFS » EN RÉPUBLIQUE POPULAIRE DE CHINE- ÉTUDE DE CAS : LE DISTRICT ARTISTIQUE 798 À BEIJING

Par

Ajouna BAO-LAVOIE

B.A. psychologie-sociologie

Mémoire présenté pour obtenir le grade de

Maître ès sciences, M.Sc.

Maîtrise en études urbaines

Programme offert conjointement par l'INRS et l'UQAM

Mai 2013

© Ajouna BAO-LAVOIE, 2013

Ce mémoire intitulé

LES « CLUSTERS CULTURELS-CRÉATIFS » EN RÉPUBLIQUE POPULAIRE DE CHINE- UNE ÉTUDE DE CAS : LE DISTRICT ARTISTIQUE 798 À BEIJING

et présenté par

Ajouna BAO-LAVOIE

a été évalué par un jury composé de

M. Guy BELLAVANCE, directeur

Mme. Annick GERMAIN, évaluatrice interne

Mme. Suzanne PAQUET, évaluatrice externe

RÉSUMÉ

Depuis les dix à quinze dernières années, le modèle des « clusters culturels-créatifs » s'est imposé comme une stratégie de développement territorial et économique auprès des autorités locales à l'échelle internationale. En 2006, celui-ci est officiellement adopté par la République populaire de Chine (RPC). Depuis, des centaines de clusters culturels-créatifs sont apparus dans le paysage urbain et périurbain chinois. Certains chercheurs parlent d'un véritable « cluster boom ». Malgré ce développement, le phénomène a jusqu'à présent été peu étudié. Dans le cadre de ce mémoire, nous nous penchons sur le cas du district artistique 798 à Beijing. Ancien complexe industriel militaire de l'ère socialiste il est aujourd'hui connu comme l'une des vitrines principales de l'art contemporain en RPC. L'objectif de ce mémoire est de dresser un portrait général du district afin de lever le voile sur la réalité des clusters culturels-créatifs en RPC. Pour se faire, nous avons eu recours à deux méthodes de recherche, l'analyse documentaire et l'entrevue semi-dirigée. Nos résultats permettent de dégager un portrait nuancé du district. Ce dernier constitue à la fois un espace de consommation touristique et un lieu où l'on peut apprécier les « arts », il s'agit à la fois d'un espace « public » et d'un lieu contraint par une surveillance et un contrôle serré. Ce mémoire met aussi de l'avant l'importance de la valeur symbolique du district, une dimension trop souvent négligée dans l'étude des clusters culturels-créatifs de façon générale.

Mots-clés : Culture- Clusters culturel-créatifs- art contemporain- République populaire de Chine- Beijing

ABSTRACT

For the past ten to fifteen years, the model of « cultural-creative clusters » has imposed itself as a strategic policy for regional and economic development for local policy makers all around the world. In 2006, China took on the model. Since then, hundreds of cultural-creative clusters have emerged all over the urban and suburban Chinese landscape. Some researchers describe this rapid growth as a “cluster boom”. Despite this growth few studies have yet been undertaken on the subject. This thesis proposes a case study of one of these clusters, the 798 art district in Beijing. A former industrial military factory from the socialist era, it has since become one of China’s most well-known contemporary art window. The main goal of this study is to elaborate an overall picture of the district in order to shed some light on the reality of cultural-creative clusters in Chine. To achieve this goal, we used two research methods. We first carried out a documentary analysis and then conducted semi-structured interviews. From our results emerges a nuanced portrait of the district. It is both a commercial area and a place where you can appreciate the “arts”, it is both a public space as well as a place constrained close surveillance and control. This thesis also puts forward the importance of the symbolic value around the 798 art district, a dimension which is not enough taken into account in most studies on cultural-creative clusters in general.

Keywords: Culture- Cultural-creative clusters- contemporary art- China- Beijing

AVANT-PROPOS

J'ai découvert le district artistique 798 à l'été 2004. Mon père m'avait suggéré d'aller au café *Timezone 8* qui se situe à l'intérieure. En sillonnant les petites ruelles au sein du district, je me suis rapidement égarée. Dans mon champ de vision, il n'y avait que des usines et des ateliers de fabrication et les seules personnes que j'y croisais étaient des ouvriers. Croyant m'être retrouvée au mauvais endroit, j'allais rebrousser chemin quand j'aperçus enfin l'enseigne du café. Devant, il y avait quelque table autour desquelles étaient réunis des jeunes ayant un style urbain (pantalons « baggies», casquette à l'envers, cheveux teints en verts, etc.), ainsi que des personnes plus mûres ayant l'allure d'artistes (cheveux longs, longue moustache et barbe). Ceux-ci sirotaient leur expresso, cigarette à la main avec une allure décontractée.

L'intérieur du café ressemblait à une galerie. Le design était minimaliste et plusieurs œuvres d'art étaient exposées sur les murs en briques. Au fond du café, j'entraperçus une petite bibliothèque. Celle-ci était principalement constituée de livres sur l'art, pour la plupart écrits en anglais et en chinois. Une atmosphère « bohémienne » régnait au sein de ce café. Ce qui me frappa, c'était que cela avait lieu dans un lieu public. Ayant grandi en Chine (de 1985 à 2000), je me souviens des quelques fois où ma mère (elle-même artiste), m'amenait visiter ses amis et collègues artistes. J'avais l'impression d'être dans un film d'espionnage. Sur le chemin vers leur atelier/foyer, nous devions être très discrètes et nous assurer de ne pas être vues. Ma mère m'expliqua que ceux-ci se cachaient car ils avaient peur d'être arrêtés par la police à cause de leurs œuvres à caractère « sensible ». Ainsi, en voyant ce qui se passait dans ce café, j'ai eu l'impression d'être témoin de quelque chose de nouveau, des manifestations d'un changement à Beijing, sans savoir de quoi il s'agissait précisément. C'est cette intuition qui est à l'origine de ce mémoire.

REMERCIEMENTS

J'aimerais d'abord remercier mon directeur de recherche, Guy Bellavance pour son ouverture d'esprit et son enthousiasme à l'égard de mon sujet de recherche. Son regard critique et méticuleux a grandement contribué à améliorer la qualité de cette recherche sur les plans de l'écriture et du style comme sur le plan de l'analyse.

Bien entendu, ce projet n'aurait pu être réalisé sans la collaboration des informateurs qui ont accepté de m'accorder de leur temps précieux. Je remercie individuellement chacun d'eux pour leur intérêt et leur ouverture à l'égard de mon projet et de ma démarche.

Je tiens aussi à remercier mon père, Gervais Lavoie, ma mère, Huhe Bao, mon frère, Félix Lavoie et mon conjoint, Christophe Gamsonré, les plus grandes inspirations de ma vie. Leur passion et leur détermination à l'égard de leurs propres projets ont su m'inspirer pour aller de l'avant et persévérer malgré les moments de découragement et de remises en question.

Finalement, je ne saurais passer sous silence le support indéfectible de mes chères amies Quynh Nhu Vu, Désirée Rochat, Ornella Tannous et Vedrana Ikic, qui ont su m'écouter et me supporter dans tous les états d'âme par lesquels je suis passée tout au long de cette aventure.

TABLE DES MATIÈRES

Liste des tableaux ..... **ix**
Liste des cartes ..... **ix**
Liste des figures ..... **ix**
Liste des abréviations et des sigles ..... **x**
Introduction **1**
Chapitre 1 : CADRE THÉORIQUE : LA NOTION DE « CLUSTER CULTUREL-CRÉATIF» : FLOTTEMENT CONCEPTUEL ET EFFET DE MODE? **5**
« Des districts Marshalliens aux clusters Porteriens » 5
Vers une définition des « clusters culturels-créatifs » 12
Vers une typologie des clusters culturels-créatifs 20
CHAPITRE 2 : PROBLÉMATIQUE ET STRATÉGIE MÉTHODOLOGIQUE **27**
Le district artistique 798 à Beijing, présentation sommaire 27
Un espace « révolutionnaire »? 28
Une version renouvelée des communes populaires? 30
Problématique et questions de recherche 36
Stratégie méthodologique 39
Le « district 798 à Beijing » : une étude de cas *39*
Volets méthodologiques 40
Portrait détaillé du district artistique 798 ..... *40*
Méthodes de cueillette de données 41
L'analyse documentaire *42*
L'entrevue semi-dirigée *45*
Difficultés rencontrées 53
Limites 56
CHAPITRE 3: LE DISTRICT ARTISTIQUE 798 À BEIJING **57**
Contexte historique et trajectoire de développement 57
La Joint Manufacture 718 : le « pinacle de l'ère socialiste » *57*
Déclin des activités industrielles et « invasion » artistique *60*
La « lutte » pour la préservation du district *62*

Caractéristiques et développement de l'art contemporain en RPC 65
La naissance de l'art contemporain chinois 65
Le « boom » de l'art contemporain 71
La localisation dans l'espace urbain 73
Répartition du pouvoir 74
La structure de l'État 75
Les districts 77
Le district Chao Yang 78
Organisation horizontale et verticale des activités 80
Financement 81
Niveau d'ouverture/malléabilité ou de fermeture/rigidité 82
Conclusion 83
CHAPITRE 4 : LE DISTRICT 798 À BEIJING : UN ESPACE DE « LIBERTÉ SURVEILLÉE » 85
Attitude générale 86
Un espace de consommation touristique 86
La commercialisation du district, une transformation normale et souhaitable 87
De rares galeries et centre d'art ayant une valeur artistique 88
Un espace contrôlé par le gouvernement 91
Un espace « public » de sociabilité et de « flânage » 93
Attitudes individuelles 95
Valeur symbolique ou politique ? 95
Synthèse des résultats 97
Le district en tant qu'espace commercial : 97
Le district en tant qu'espace « public » : 99
La valeur symbolique du district : 99
Conclusion 103
ANNEXE : QUESTIONS GÉNÉRALES 109
Bibliographie 111

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 1 : « Liste des informateurs clés » 49

LISTE DES CARTES

Carte 1 : « Plan du district 798 à Beijing » 67

LISTE DES FIGURES

Figure 1.1. : « Accroissement du nombre de clusters dans douze villes chinoises » 23

Figure 4.1. : « Photo de 798 Art Space » 58

Figure 4.2. : « Photo de la galerie Pace » 58

Figure 4.3. : « Photo de Wang Keping avec ses sculptures *Idole* (gauche) et *Silence* (droite) prise à son studio à Beijing en 1979» 64

Figure 4.4. : « Photo de l'œuvre de Fang Lijun intitulée *Fang Lijun, 2011-2012* » 67

Figure 4.5. : « Hiérarchie administrative de la RPC (1996) » 74

Figure 4.6. : « Carte du district Chao Yang de Beijing » 76

LISTE DES ABRÉVIATIONS ET DES SIGLES

CAFA	Central academy of fine arts
CESAP	Commission économique et sociale pour l'Asie et le Pacifique
CBD	Central business district
CECMC	Centre d'Études sur la Chine Moderne et Contemporaine
CITF	Creative Industries Task Force
CNUCED	Conférence des Nations Unies sur le commerce et le développement
DCMS	Department for Culture, Media and Sport
EHESS	École des hautes études en sciences sociales
ICC	Industries culturelles créatives
OCDE	Organisation de coopération et de développement économique
OMC	Organisation mondiale du commerce
OMPI	Organisme mondial de la propriété intellectuelle
PIB	Produit intérieur brut
PME	Petites et moyennes entreprises
QUT	Queensland university of technology
UCCA	Ullens center for contemporary art
UNESCO	Organisation des Nations Unies pour l'éducation et la science et la culture
URSS	Union des républiques socialistes soviétiques
RPC	République populaire de Chine
SPL	Systèmes productifs locaux

INTRODUCTION

L'urbanisation en Chine est un sujet d'actualité depuis les vingt dernières années. Sa croissance accélérée au cours des trente dernières années et les projections à long terme impressionnent. Selon Lanrent Hou, « la démesure du phénomène a fait dire à Joseph Stiglitz que les deux défis qui joueront un rôle moteur dans l'économie mondiale du XXIe siècle seront l'urbanisation de la Chine et les nouvelles technologies aux États-Unis. » (2010 : 3) Ainsi, s'intéresser à l'urbanisation en République populaire de Chine (RPC), c'est aussi s'intéresser à l'avenir de l'économie mondiale, influencée par le poids croissant de la RPC. Cependant, malgré l'intérêt que cela peut susciter, le chercheur occidental est souvent confronté aux barrières linguistique et culturelle, contraintes qu'implique généralement la recherche sur un territoire non occidental. Ma mère étant d'origine chinoise et ayant moi-même été élevée en Chine, j'ai pu mettre à profit ces atouts que sont la connaissance préalable de la culture chinoise et de sa langue (le mandarin). J'espère de la sorte pouvoir contribuer à enrichir la compréhension de cet univers.

Dans le cadre de ce mémoire, je me suis particulièrement penchée sur un nouveau phénomène urbain en RPC, les « clusters culturels-créatifs », ces agglomérations d'entreprises du secteur des industries culturelles et/ou créatives qui, malgré leur caractère récent, y ont connu une rapide expansion. Ce modèle de développement économique et territorial s'est développé en Occident il y a dix à quinze ans et jouit désormais d'un succès important auprès des autorités locales à l'échelle mondiale. Malgré cette popularité, et aussi en partie à cause de celle-ci (Mommaas, 2009), la notion de « cluster culturel-créatif » est caractérisée par un flou conceptuel. Ce flou tient au fait qu'elle combine une notion économique (cluster) et une notion culturelle (culturel/créatif) de nature qualitative. Dans la littérature scientifique, ces espaces sont associés strictement à des enjeux de développement industriel ou économique généraux et les dynamiques culturelles et sociales plus fines sont négligées. Ce mémoire veut pallier à ce manque.

Le développement de ces espaces en RPC s'inscrit au sein d'une politique plus large visant le développement des industries créatives. À travers cette politique, le gouvernement chinois cherche non seulement à exploiter les retombées économiques de ce secteur, mais aussi à renforcer le *Soft Power* du pays. Cette initiative s'effectue dans un contexte de remise en question d'un mode de production qui ne semble plus suffisant pour faire face à une compétition de plus en plus globale et exacerbée. En 2001, la RPC accède officiellement à l'Organisation mondiale du commerce (OMC), le plus important club d'échanges économique international.

Dorénavant en compétition avec les grandes entreprises transnationales, la Chine se voit dans l'urgence de développer des stratégies nouvelles afin d'affirmer sa compétitivité dans de nombreux secteurs, financiers, scientifiques et technologiques et culturels notamment. Désormais, être la manufacture du monde ne suffit plus, le pays doit aussi créer ses propres grandes marques internationales et transnationales. En 2005, le gouvernement intègre officiellement à son agenda le développement des industries créatives (ICC) et amorce le processus du passage de « Made in China » au « Created in China » (Keane, 2007). Depuis, nous assistons à l'émergence de nombreux clusters dits « créatifs » à travers le paysage urbain et périurbain chinois. En 2009, 219 de ces clusters ont pu y être recensés (Fu et Xu, 2009 : 1-2), les villes de Shanghai et Beijing ayant à l'échelle nationale le taux de croissance le plus élevé en ce qui concerne le développement de ces espaces (Fu et Xu, 2009 : 3). De ce fait, certains peuvent parler d'un « cluster boom » (Keane, 2009 : 221). Malgré cet important développement, peu d'études ont encore été consacrées à ces nouveaux espaces « créatifs » chinois. Dans le cadre de ce travail, nous nous sommes intéressés au district artistique 798 à Beijing. Ancien complexe industriel de l'ère socialiste, reconverti de manière d'abord spontanée à la fin des années 1990 en un espace de vie et de création artistique, il sera officiellement reconnu en 2006 comme l'un des premiers clusters de la nouvelle politique des ICC. Situé au sein du district Chao Yang de Beijing, ce cluster est aujourd'hui considéré comme l'une des principales vitrines de l'art contemporain en RPC. L'importante étude que Keane (2011) consacre à une cinquantaine de cas de clusters culturels-créatifs en RPC aborde d'ailleurs celui du district artistique 798. Selon l'auteur, ces clusters constituent d'abord et avant tout des projets immobiliers, des lieux de consommation touristique et/ou des lieux de production de biens bas de gamme consommés par la population locale. D'autres chercheurs (Tan, 2006; Currier, 2007; Hee et al., 2008) stipulent que sa trajectoire de développement de type *bottom-up* en ferait le témoin d'une forme plus inclusive de planification urbaine. Les connaissances dont nous disposions au moment d'entreprendre cette étude[1], notamment en ce qui concerne le statut de l'art contemporain en RPC, nous poussaient à croire que le district 798 à Beijing possède aussi une dimension symbolique non négligeable. Quatre ans après sa reconnaissance officielle, qu'en est-il du district 798 à Beijing? Quelle en est la perception actuelle des informateurs clés du district?

Ce mémoire est divisé en quatre grandes parties. La première présente le cadre théorique qui soutient notre étude. Nous y exposons d'abord les origines conceptuelles du concept de cluster

[1] Ces connaissances préliminaires se basent sur notre expérience personnelle du milieu de l'art contemporain en RPC dans les années 1990.

culturel-créatif au regard de la recherche actuelle et passée, de nature principalement économique. Il présente par la suite certaines études majeures mettant en lumière la popularité du modèle comme stratégie de développement économique et territorial auprès des autorités politiques à l'échelle mondiale. Nous présentons enfin la « grille de lecture » du phénomène proposée par Mommaas (2004) et dont nous nous servi pour effectuer une analyse plus rigoureuse du district artistique 798 à Beijing.

Le second chapitre présente d'abord un portrait sommaire du district artistique 798 et propose par la suite une recension critique des recherches pertinentes sur les clusters culturels-créatifs en Chine et sur le cas à l'étude. Nous y exposons par la suite les questionnements qui sous-tendent notre recherche ainsi que les volets méthodologiques déployés pour y répondre.

Le chapitre trois est consacré à une présentation plus détaillée du district en nous basant sur la « grille d'analyse » de clusters proposée par Mommaas (2004). Il permet de mettre en lumière une partie de la complexité du cluster culturel-créatif à l'étude. Il nous aide également à effectuer une analyse plus fine des résultats des entrevues semi-dirigées présentés au chapitre quatre. Ce dernier chapitre expose dans un premier temps les attitudes générales de nos informateurs selon plusieurs grands thèmes et, dans un second, se penche sur les différentes attitudes individuelles de ces derniers. Au terme de ces cinq chapitres, nous espérons avoir dressé une représentation globale du district, contribuant à faire la lumière sur une partie de la réalité des clusters culturels-créatifs en Chine.

CHAPITRE 1 : CADRE THÉORIQUE : LA NOTION DE « CLUSTER CULTUREL-CRÉATIF» : FLOTTEMENT CONCEPTUEL ET EFFET DE MODE?

La notion de « cluster culturel-créatif » est récente. Hans Mommaas, qui en a particulièrement affiné la compréhension (2004 et 2006), a aussi fait ressortir l'ambiguïté conceptuelle qui la caractérise (Mommaas, 2006). Cette ambiguïté vient principalement du fait que cette notion conjugue une dimension économique (districts industriels et clusters) et une dimension culturelle et créative de nature plus qualitative et symbolique. Dans le cadre de ce chapitre, nous présenterons d'abord les racines conceptuelles de cette notion ainsi que certaines théories qui -relevant strictement de l'économie et de la géographie économique- en conditionnent la compréhension actuelle. Nous présenterons par la suite quelques études majeures mettant en lumière le succès et la popularité du modèle comme stratégie de développement économique et territorial auprès des autorités politiques à l'échelle mondiale. Nous montrerons comment ces deux facteurs (la domination des approches économiques et l'engouement politique) ont pu contribuer à négliger dans un premier temps- les dimensions proprement culturelles des clusters culturels-créatifs et, dans un second, les réalités (historiques, économiques et politiques) locales ainsi que la valeur symbolique attachées à ces lieux. Nous terminerons en présentant la « grille d'analyse » des clusters culturels créatifs. Celle-ci, proposée par Mommaas (2004), permet une analyse fine des divers types de réalité que recouvre la notion. Elle permet ainsi d'en saisir toute la complexité. Nous nous en servirons par la suite pour l'analyse du cas à l'étude.

« Des districts Marshalliens aux clusters Porteriens »

Le concept de « cluster » est issu des sciences économiques. Il participe d'une vaste littérature sur la spatialisation des activités économiques dont les origines remontent aux travaux d'Alfred Marshall. Économiste britannique c'est un des pères fondateurs de l'école néoclassique. Son ouvrage « culte » *Principle of Economics* (1890) introduit notamment la notion de « district industriel » conçu comme l'agglomération d'un grand nombre de petites entreprises d'un même secteur industriel ou d'un secteur semblable.

Marshall explique la colocalisation des entreprises ainsi que l'efficacité générale du district industriel par les économies externes d'agglomération ou externalités positives[2]. Celles-ci « apparaissent comme la conséquence des relations de proximité et dérivent de l'organisation industrielle et sociale, de l'accumulation des compétences. Elles permettent une diminution des coûts de transaction et de production. » (Champagne de Labriolle, 2008 : 2). Selon Marshall, la proximité physique et immédiate des entreprises génère trois avantages principaux (Marshall, 1890 : 225-226). Dans un premier temps, cette proximité faciliterait le transfert et l'échange de connaissances (*knowledge spillovers*) menant à leur tour à la création de nouvelles idées:

> On sait apprécier le travail bien fait ; on discute aussitôt les mérites des inventions et des améliorations qui sont apportées aux machines, aux procédés, et à l'organisation générale de l'industrie. Si quelqu'un trouve une idée nouvelle, elle est aussitôt reprise par d'autres, et combinée avec des idées de leur cru; elle devient ainsi la source d'autres idées nouvelles. (Marshall, 1890 : 119)

Dans un second temps, cette proximité permettrait la rentabilisation de machineries spécialisées et généralement dispendieuses :

> (…) des industries subsidiaires se consacrant chacune à une petite branche de l'œuvre de production, et travaillant pour un grand nombre d'entreprises voisines, sont en état d'employer continuellement des machines très spécialisées, et de leur faire rendre ce qu'elles coûtent, bien que leur prix d'achat soit élevé, et leur taux de dépréciation très rapide. (Marshall, 1890 : 119)

Dernièrement, la proximité donne à la fois accès à un bassin de travailleurs spécialisés aux entreprises et fournit une source d'emploi aux travailleurs qui s'y trouvent :

> Les patrons sont disposés à s'adresser à un endroit où ils ont des chances de trouver un bon choix d'ouvriers possédant les aptitudes spéciales qu'il leur faut ; de leur côté les ouvriers cherchant du travail vont naturellement dans ces endroits où se trouvent beaucoup de patrons ayant besoin d'ouvriers de leur spécialité et où ils ont, par suite, des chances de trouver un marché avantageux. (Marshall, 1890 : 119 -120)

Ces différentes forces sociales et économiques qu'incubent les districts industriels contribuent selon Marshall à créer une « atmosphère industrielle » particulière:

[2] Il s'agit des impacts positifs de l'action d'un agent économique sur le bien-être d'autres agents sans que cela ne fasse l'objet d'une transaction économique.

> Lorsqu'une industrie a ainsi choisi une localité, elle a des chances d'y rester longtemps, tant sont grands les avantages que présente pour des gens adonnés à la même industrie qualifiée, le fait d'être près les uns des autres. Les secrets de l'industrie cessent d'être des secrets ; ils sont pour ainsi dire dans l'air (…) (Marshall, 1890 : 119)

Comme le soulignent Leducq et Lusso, « cette atmosphère est davantage pressentie que démontrée » (2011: 5). Elle est pourtant posée comme indispensable à la productivité des entreprises et à l'introduction d'innovations incrémentales.

Un siècle plus tard, dans un contexte de crise économique, un groupe de chercheurs italiens (Brusco, 1986; Beccattini, 1992; Benko et Lipietz, 1992; Garofoli, 1994; Bellandi, 1999) revisiteront ses travaux à travers l'étude de nombreux petits districts régionaux spécialisés (vêtements, cuir, céramique- notamment) très compétitifs. Le district marshallien sera alors considéré comme une alternative au modèle fordiste, « fondé sur la segmentation de la production et la division du travail » (Leducq et Lusso, 2011 : 2).

Au début des années 1990, Michael Porter, professeur de stratégie d'affaire à Harvard, réactualise et popularise le phénomène des agglomérations d'activités économiques en développant le concept de « cluster » (déjà utilisé par Schumpeter en 1911) qu'il définit comme :

> Une concentration géographique de compagnies liées entre elles, de prestataires de services, de firmes d'industries connexes et d'institutions associées (universités, agences de normalisation, organisations professionnelles notamment), dans un secteur particulier, qui s'affrontent et coopèrent. (Porter, 2008 : 213-214).

L'idée centrale soutenue par Porter est que l'agglomération d'activités économiques contribue à augmenter la compétitivité (des entreprises, des industries, des pays et des localisations (Martin et Sunley, 2003 : 8). Selon Porter, cela se produit de trois façons principales : 1er ; en augmentant la productivité des entreprises, 2e ; en stimulant l'innovation et 3e ; en facilitant la création de nouvelles entreprises.

Dans un premier temps, la productivité des entreprises peut être accrue grâce à divers processus. Par exemple, l'accès à un bassin d'employés spécialisés et qualifiés permettrait aux entreprises de sauver sur les coûts de transaction liés au processus de recrutement. De plus, la proximité entre les professionnels d'un même cluster faciliterait le développement de relations de confiance et par conséquent, l'échange et le transfert d'information spécialisée. La productivité des entreprises d'un même cluster peut aussi être augmentée grâce à la complémentarité qui les caractérise. Ceux-ci peuvent mettre en place différentes formes de «

coopération ». Porter donne typiquement l'exemple des clusters axés sur le tourisme. Il montre comment la qualité de « l'expérience » touristique dépend non seulement de l'attrait principal, mais aussi de la qualité et l'efficacité des services complémentaires tels que les hôtels, restaurants, boutiques, etc. qui s'y trouvent. Dans ce cas les entreprises coopèrent en répondant chacune à un besoin particulier du consommateur. Cette complémentarité peut aussi se manifester sous la forme d'une coordination commune entre les entreprises dans le but d'optimiser leur rendement collectif. Porter, donnant ici l'exemple de la production du bois au Portugal dans les années 1990, montre comment la proximité a permis de faciliter l'amélioration de la qualité du produit grâce à la coordination et l'ajustement simultané des entreprises d'un même secteur.

Paradoxalement, la proximité permettrait en outre non seulement d'augmenter la coopération, mais aussi la compétitivité entre les entreprises, contribuant à augmenter leur productivité:

> Peer pressure amplifies competitive pressure within a cluster, even among non-competing or indirectly competing companies. Pride and the desire to look good in the local community spur executives to attempt to outdo one another. (Porter, 1998 : 83)

Dans un second temps, l'agglomération permettrait de stimuler l'innovation. Par exemple, la proximité des entreprises avec des acheteurs experts ainsi que l'interaction constante (particulièrement le contacte face-à-face et les visites sur les sites) au sein du cluster faciliterait l'accès à de la « nouvelle » information (par exemple: nouvelles modes, technologies, composantes, concepts marketing, etc.). Par ailleurs, situées à proximité de fournisseurs, les compagnies peuvent se procurer ce dont ils ont besoin (par exemple: produits, matériaux, main d'œuvre, employés, etc.) plus rapidement. Dès lors, il serait plus facile et rapide d'agir et de concrétiser ces « nouvelles » idées au sein d'un cluster.

En troisième lieu, selon Porter, le cluster facilite la création de nouvelles entreprises. D'une part, la concentration de clients diminuerait les risques et faciliterait le repérage de nouvelles opportunités de marché, encourageant le lancement de nouvelles entreprises. D'autre part, les travailleurs situés au sein du cluster ont la possibilité de repérer plus rapidement les lacunes des produits ou services offerts autour desquelles ils peuvent bâtir de nouvelles entreprises. La création de ces entreprises serait aussi plus rapide puisque les éléments nécessaires (par exemple: produits, travailleurs spécialisés, employés, etc.) sont généralement disponibles à l'intérieur du cluster.

Considéré comme « l'architecte et le promoteur » de l'idée de cluster (Martin et Sunley, 2003 : 6), Porter est de loin le chercheur le plus influent à ce sujet dans la sphère académique et politique.

La théorie des clusters vient généralement nuancer l'idée selon laquelle la mondialisation rend le facteur « espace géographique » moins important, voire impertinent, dans le choix de localisation des entreprises (O'Brien, 1992; Cairncross, 1997). Au contraire, pour Porter et de nombreux autres chercheurs (Krugman, 1997; Storper, 1997; Porter, 1998; Scott, 1997, 2000; Fujita *et al.* 2001), la mondialisation vient accentuer l'importance de la localisation. Selon eux, la compétitivité mondiale dépend de plus en plus de forces et d'avantages localisés, telle la concentration géographique de savoir, d'institutions et d'entreprises connexes.

Depuis les deux dernières décennies, le concept de cluster a été largement étudié. Une littérature abondante y est consacrée, notamment dans les domaines de l'économie et de l'économie géographique (Krugman, 1991, 1997; Storper, 1997; Scott, 1997, 2000; Cooke, 2001; Camagni, 2005). Celle-ci s'insère généralement dans la continuité des travaux de Porter. Les chercheurs s'intéressent principalement aux facteurs d'agglomérations des entreprises. Parmi les plus souvent identifiés, nous retrouvons les « facteurs sociaux d'agglomération » (Hutton, 2004: 92), soit les différentes relations sociales que permet la proximité géographique. Celles-ci peuvent être formelles ou informelles, s'effectuer sous forme de réseaux ou de contact face à face et contribuent d'une manière ou d'une autre à faciliter l'échange d'information et de savoir permettant l'innovation et ultimement d'accroître le développement et la compétitivité économique. Dans « Clusters, Networks and Innovation », Breschi et Malerba résument les idées centrales partagées par les nombreux chercheurs comme suit:

> (…) All the theoretical perspectives share the common view that interactions, formal and informal relations and, more generally network effects are the key mechanisms through which external economies benefit local firms and are ultimately responsible for the emergence, growth, and success of a cluster of innovative firms. (2005 : 5)

Par ailleurs, les thèses de Michael Porter exercent aussi une forte influence auprès de milieux politiques. En 1983, celui-ci fonde notamment avec cinq autres chercheurs de l'université Harvard, une multinationale de consultation en management, *Monitor Group*. La mission générale de l'entreprise consiste à « aider les leaders à prendre des décisions basées sur l'innovation et des idées non conventionnelles. »[3] La clientèle est composée d'entreprises, de

[3]Monitor Group. 2012. En ligne : http://www.monitor.com/AboutUs/WhoWeAre/tabid/99/L/en-US/Default.aspx Consultation le 5 juillet 2012

gouvernements ainsi que d'institutions à but non lucratif. En l'an 2000, Porter participe à la fondation d'une seconde entreprise de consultation, *Foundation Strategy Group*. Cette dernière est à but non lucratif et « se spécialise en stratégie, en évaluation et en recherche. »[4] Les services sont offerts à des clients de divers secteurs allant de fondations et entreprises privées (par exemple: Intel, Nestlé et Petro-Canada) à des organisations gouvernementales (par exemple: les Nations Unies, l'Agence de développement internationale des États-Unis et l'Organisation mondiale de la santé). Depuis plus d'une décennie, de nombreux rapports d'études s'appuyant sur les travaux de Porter sur les clusters ont été publiés par différentes organisations mondiales. Par exemple, l'Organisation de coopération et du développement économiques (OCDE) publie « Boosting innovation : the cluster approach », en 1999, « Innovation Clusters : drivers of Innovation System » en 2001, « Competitive regional clusters : national policy approaches » en 2007; « clusters innovation and entrepreneurship » en 2009). La Banque Mondiale publie "Cluster for Competitiveness: A practical Guide and Policy implications for developing Cluster Initiatives" en 2009. De façon générale, ces rapports mettent de l'avant les avantages des clusters à travers l'étude et l'évaluation de différentes expériences nationales. Ceux-ci s'adressent principalement aux décideurs politiques et leur offrent des recommandations et/ou une « boîte à outils » en matière de politiques axées sur les clusters (*cluster-based policy)*.

Dans « Clusters mondiaux : regards croisés sur la théorie des clusters. Identification et cartographie des principaux clusters mondiaux », Largier et al. présentent quelques politiques fondatrices en matière de clusters, notamment en Catalogne (Espagne) et au Pays Basque. Ces deux régions sont les « premières à avoir appliqué le « modèle » des clusters, notamment sous l'impulsion de M. Porter » (Largier et al. 2007 : 28). Dès le début des années 1990, celles-ci commencent à identifier des clusters et à mettre en place des initiatives de développement. Dans les deux cas, « les clusters sont conçus comme des partenariats stratégiques entre acteurs industriels et universitaires, pour dégager des synergies » (*Ibid.*). L'étude met aussi de l'avant le dynamisme des pays nordiques tels que le Danemark et la Suède en ce qui concerne la mise en place de « politiques clusters ». Largier et al. donnent l'exemple de la *Medicon Valley*, située dans la région transfrontalière d'Oresund. En moins de dix ans, il est devenu « l'un des premiers clusters de biotechnologies et de produits pharmaceutiques au monde » (*Ibid:* 31). L'étude présente aussi les systèmes productifs locaux (SPL) et la politique des pôles de compétitivités en France, la politique de labellisation Kompetenznetze Deutschland en

[4] Foundation strategy group. 2012. En ligne : http://www.fsg.org/AboutUs/Overview.aspx Consultation le 5 juillet 2012

Allemagne ainsi que les districts industriels et plus récemment les districts technologiques en Italie. Comme nous pouvons le constater, de nombreux pays d'Europe ont adopté le « modèle » des clusters. En effet, selon l'étude « The Concept of Clusters and Cluster Policies and their Role for Competitiveness and Innovation : Main Statistical Resultst and Lesson learned », entreprise par la Commission européenne, plus de 130 mesures nationales spécifiques supportant les clusters ont été identifiées au sein de 31 pays européens. Ces initiatives sont mises en place « dans le but d'entretenir des clusters existants et de créer des conditions favorables au développement de nouveaux clusters » (Commission européenne, 2008 : 31). Outre les pays européens, des « politiques clusters » ont aussi été développées ailleurs, notamment aux États-Unis (la Silicon Valley version 5.0) et au Japon (*Knowledge clusters*). L'étude de Largier et al. permet de mettre en lumière « la diversité des démarches existantes dans le paysage mondial pour identifier ou promouvoir les clusters » (2007 : 133). Les clusters peuvent servir à promouvoir l'innovation (par exemple: *Knowledge clusters* au Japon), être utilisés comme outil de développement territorial (par exemple: au Royaume-Uni), comme moyen de stimuler la mise en réseau des compétences et l'intensité des liens au sein d'une région ou d'un pays (par exemple: les *Kompetenznetze* et *Bayern Innovativ* en Allemagne), stimuler la compétitivité économique et l'équité territoriale (par exemple: les pôles de compétitivité en France). Cette hétérogénéité est le reflet de la complexité et/ou de l'élasticité du concept de cluster.

> Le cluster est un terme élastique regroupant plusieurs déclinaisons conceptuelles, selon l'intensité de la mise en réseau, la taille des acteurs et leurs relations industrielles, leur étendue géographique, la conscience d'appartenance au cluster, le contenu technologique (du « research-intensive cluster » aux activités fortement orientées R&D à l'« industrial cluster » fondé avant tout sur un effet d'agglomération des acteurs industriels. (Largier et al. 2007 : 133)

C'est aussi la raison pour laquelle le concept de cluster proposé par Porter peut faire l'objet de vives critiques au sein de la communauté scientifique (Held, 1996; Steiner, 1998; Cortrigth, 2006; Largier et al. 2007; Forest et Hamdouch, 2009- notamment). Comme le soulignent Largier *et* al., plusieurs questions restent sans réponse, notamment en ce qui concerne les limites géographiques des clusters et la définition du mode d'organisation industrielle spécifique aux clusters. Au plan géographique, à quelle échelle spatiale s'opèrent les transferts de connaissances, les réseaux d'affaires, les liens interentreprises? Quelle concentration géographique, quelle densité spatiale faut-il atteindre pour que se produisent ces processus de

mise en réseau? Y'a-t-il un seuil géographique minimum? Au plan de l'organisation industrielle, quel niveau d'agrégation le cluster doit –il être défini? De plus, à quel niveau de spécialisation économique la concentration d'entreprises forme-t-elle un cluster? Quelle doit être l'intensité de ces liens? Comment les entreprises peuvent-elles combiner concrètement coopération et compétition; comment collaborer sans mettre en danger son avantage compétitif, en particulier pour les petites et moyennes entreprises (PME) ?

Selon Martin et Sunley, outre les avantages attendus des clusters (accroître la productivité, stimuler l'innovation et la compétitivité), la popularité des clusters auprès des autorités officielles pourrait ainsi être expliquée par l'ambiguïté conceptuelle et théorique qui les caractérise:

> The very incompleteness of the cluster concept has been an important reason for its popularity (…) The concept has acquired such a variety of uses, connotations and meanings, that it has, in many respect, become a "chaotic concept", in the sense of conflating and equating quite different types, processes and spatial scales of economic localization under a single, all embracing universalistic notion. (2003 : 10)

Vers une définition des « clusters culturels-créatifs »

Malgré ces critiques, ce modèle conceptuel ne cesse de gagner en popularité auprès de décideurs politiques à travers le monde, notamment en matière de culture. Ainsi, depuis les dix à quinze dernières années, la notion de cluster culturel et/ou créatif est indéniablement une nouvelle tendance associant étroitement développements économiques culturel et territorial. L'organisation mondiale de la propriété intellectuelle (OMPI) en propose la définition suivante :

> The geographic concentration of a creative industry (craft, film, music, publishing, interactive software, design, etc.) that pools together its resources in order to optimize the creation, production, dissemination and exploitation of creative works. Such clustering activity eventually leads to the formation of a network and the establishment of partnerships. (OMPI, 2012)

Comme nous pouvons le constater, cette définition associe les clusters au développement des industries créatives. Ce terme apparaît pour la première fois dans une étude économique réalisée par le *Creative Industries Task Force* (CITF), le *Creative Industries Mapping Document* pour le compte du *Department for Culture, Media and Sport* (DCMS, 1998). Mis en place par le

Parti travailliste de Tony Blair peu après son entrée au pouvoir en 1997, Le DCMS a pour mandat de cartographier les activités d'économie créative et identifier des politiques pouvant encourager leur développement futur. « Le document doit servir de cadre de référence pour les politiques de développement du Royaume-Uni » (Poirier et Roy-Valex, 2010 : 4). Le DCMS définit les industries créatives comme celles « basées sur la créativité individuelle, la compétence et le talent individuel » ayant « le potentiel de créer de la richesse et de l'emploi à travers le développement de la propriété intellectuelle » (DCMS/CITF, 1998 : 3; DCMS/CITF, 2001: 5). Treize secteurs formeraient cette réalité industrielle : (1) la publicité (2) l'architecture (3) les arts et le marché d'antiquités (4) l'artisanat (5) le design (6) la mode (7) la production cinématographique (8) le génie logiciel et loisir interactif (9) la musique (10) le spectacle vivant (11) l'édition (12) le génie logiciel (software) et (13) la radiotélévision.

Suite à cette première publication réactualisée en 2001, « le néologisme se répand rapidement dans le monde anglo-saxon (Royaume-Uni, Australie, États-Unis, Canada), en Europe (Danemark, Allemagne, Autriche, ...), puis dans certains pays d'Asie (Taiwan, notamment) » (Poirier et Roy-Vallex, 2010 : 4).

Comme le soulignent Evans (2009 : 1018) et Poirier et Roy-Vallex (2010 : 4), l'un des catalyseurs principaux derrière l'identification et la promotion de ces industries constitue leur performance et leur poids économique grandissant à partir des années 1990. Le rapport « Creative Industries and Developpment » publié par la Conférence des Nations Unies sur le commerce et le développement (CNUCED, 2004), présente les résultats de plusieurs recherches effectuées par différents organismes (par exemple: la Banque Mondiale et le Comité économique et social européen) démontrant l'essor important ainsi que le potentiel des industries créatives dans le développement économique de plusieurs pays industrialisés tels le Royaume-Uni, l'Australie, le Canada et la Nouvelle-Zélande. Selon les estimations de la Banque Mondiale (2003) les industries créatives représentent 7% du produit intérieur brut (PIB) mondial et une augmentation de 10% par année est prévue.

De nombreuses recherches à ce sujet sont initiées, prises en charge et/ou diffusées par divers « observatoires de la culture », « instituts de recherche sur les politiques et *think tanks* culturels (Poirier et Roy-Valex, 2010 : 4) souvent organisés en « réseaux politiques interlocaux » (*interlocal policy networks*) de conférences, symposiums et tournées promotionnelles subventionnées par le gouvernement et des agences[5]. Ces réseaux contribuent à faire la

[5] Par exemple : le Réseaux des villes créatives de l'UNESCO, le National (Europe) and regional cultural consortia, Urbact Creative Clusters Network, The Competitivness Institut (ICIC, Harvard, US; Barcelona, Spain), Comedia DEMOS, Insitute for Public Policy Research, etc.

promotion de politiques et pratiques associées au développement des industries créatives à l'échelle nationale et internationale.

Le développement « d'espaces créatifs » tient une bonne place au sein de ces programmes. Dans "Creative Cities, Creative Spaces and Urban Policy" Evans (2009a) nous présente les résultats d'une vaste étude internationale sur les politiques et stratégies de développement des industries créatives à l'échelle des clusters des industries créatives. L'étude se base sur l'analyse d'initiatives et de plans de 75 villes et régions à travers le monde (Europe, Amérique du Nord, Afrique et Asie du Sud-est) ainsi que sur des entrevues entreprises auprès d'intermédiaires et de décideurs politiques seniors. L'auteur constate que les termes « industries », « secteurs » et « clusters » sont souvent utilisés de façon interchangeable dans la documentation officielle et réfèrent plus souvent à la colocalisation et à la proximité plutôt qu'à des clusters économiques viables. L'étude montre par ailleurs que la superficie de ces « clusters » est rarement spécifiée, quoique dans la majorité des cas étudiés, ils se déploient à l'échelle de quartiers et de zones restreintes. En ce qui concerne leur stade de développement, Evans note que la plupart sont encore en émergence et encore très dépendant de dépenses publiques au plan des subventions, de l'approvisionnement et de leur promotion.

De façon générale, les résultats révèlent une diversité de logiques politiques derrière le développement de ces « espaces créatifs ». Neuf motivations principales sont identifiées. La logique dominante est celle du développement économique et de l'emploi. En deuxième lieu, nous trouvons le développement d'infrastructures, suivi de la revitalisation urbaine, l'éducation et la formation, le tourisme en lien à la production d'évènements, le *branding* urbain, le développement social et l'accessibilité, les services et la qualité de vie et, en dernière position, la protection du patrimoine. En ce qui concerne ce dernier objectif, l'auteur souligne que malgré le fait qu'il soit l'un des moins cités, de nombreux quartiers créatifs importants sont de fait localisés au sein d'anciens espaces industriels ou d'autres types d'espaces urbains patrimoniaux. Dans ces cas, le patrimoine agit comme une « toile de fond » pour la revitalisation urbaine ou vient ajouter une valeur symbolique à l'espace. Cependant, de façon plus générale, Evans constate que le patrimoine est de plus en plus sujet à la destruction et remplacé par de nouveaux développements. L'auteur souligne néanmoins l'existence de quelques cas exceptionnels, notamment dans certains pays et régions en voie de développement (Europe de l'Est, Asie et Caraïbe) où le patrimoine est mis à l'avant-plan. L'objectif est entre autres de protéger l'identité et la culture locale contre la mondialisation et le libre-échange. Ces initiatives sont souvent supportées par les agences internationales telles que l'UNESCO et la CNUCED.

De façon générale, les résultats de l'étude mettent en lumière un phénomène de transfert et d'émulation politique en ce qui concerne la promotion des « espaces créatifs ». Evans parle de « mouvement politique et de plaidoyer mondial » (Evans, 2009a : 1006) :

> Creative city—and 'space'—promotion is therefore a global phenomenon as quasi-scientific policy rationales—heavily reliant upon proxies but light on theory (Pawson,2006) or hard evidence (Evans, 2005)—are adopted in cities and states seeking to claim their share of the knowledge economy and cultural city ranking (GLA, 2008). (Evans, 2009a : 1005)

Selon Evans, les différents modèles et stratégies liées à la création « d'espaces créatifs », promues nationalement et internationalement, tendent néanmoins à négliger les réalités (historiques, politiques et économiques) locales ainsi que l'importance et la valeur symbolique du lieu :

> The cultural industry quarter models now promoted as key elements of urban regeneration and place-making strategies in cities worldwide tend to neglect both the historic precedents and the symbolic importance and value of place and space. The conflation of commodification and globalisation processes, manifested in fast policy interventions (Peck, 2005) and ubiquitous case study analysis flatten what are diverse histories and political economies in the vernacular of cultural spaces. (*Ibid* : 55)

Malgré l'engouement de la part des autorités politiques à travers le monde, dans le domaine de la recherche, l'étude de ces « espaces créatifs » n'en est qu'à ses balbutiements. La diversité des termes utilisés pour nommer ces territoires en témoigne : « New economy clusters » (Hutton, 2004), « lieux de l'économie culturelle » (Scott et Leriche, 2005), « clusters culturels » (Mommaas, 2004; Cooke et Lazzaretti, 2007), « Creative Industry clusters » (Evans, 2009), « Innovative clusters » (O'Connor, 2004), « cultural-creative clusters » (Mommaas, 2009; Kong, 2009). À la suite de la lecture de Mommaas (2009), nous avons choisi d'employer le terme « clusters culturels-créatifs ». Comme le souligne cet auteur, l'intention derrière le choix de ce terme est de faire ressortir l'ambiguïté conceptuelle qui le caractérise. D'un côté, le concept de « cluster culturel » serait trop restreignant puisqu'il ne prend pas en compte le processus selon lequel les formes culturelles de créativité (les arts, la littérature, la musique, etc.) peuvent alimenter et nourrir des domaines créatifs non culturels tels que l'informatique, les technologies de la communication, les sciences, etc. D'un autre côté, la notion de « cluster créatif » serait trop large puisqu'elle ne différencie pas suffisamment les différentes formes de créativité. Mommaas différencie par exemple la « créativité » que l'on peut retrouver dans le domaine de la

comptabilité et celle que l'on retrouve dans un environnement « créatif » et qui peut stimuler la production artistique. Selon Mommaas, la compréhension actuelle du concept de « cluster culturel-créatif » a été influencée par quatre phases de développement ayant eu lieu dans les domaines de la politique et de la recherche. La première phase correspond au passage des industries culturelles aux industries créatives intervenu au Royaume-Uni dans les années 1990. Selon lui, cela a contribué à « l'ouverture d'un nouvel espace conceptuel qui s'étend rapidement au-delà des frontières politiques qu'elle visait » (Mommaas, 2009 : 51). Comme le soulignent Poirier et Roy-Valex:

> (…) Cette classification nouvelle force (…) la révision des conceptualisations usuelles des rapports entre les activités commerciales et les activités non (directement) commerciales liées aux arts et à la culture. Le vocable combine en effet, dans son sens analytique, deux concepts : la pratique artistique (creative arts) et les industries culturelles (cultural industries). Ce faisant, il convie à amalgamer dans un même ensemble les arts, dans leur acception traditionnelle, plus ou moins élargie à de nouvelles pratiques (performance, vidéo d'art, art électronique, etc.) et la production culturelle de masse, une culture « marchandisée » et « industrialisée » : la mode, le design, les industries du loisir ou du divertissement, etc. (2010 : 5)

Ce nouvel amalgame, brouille les frontières traditionnelles entre services et industries et rejette les oppositions dichotomiques entre « culture d'élite et culture populaire, art et industries, culture et divertissement, créativité individuelle et créativité industrielle » (*Ibid* : 5), contribue ainsi à créer une confusion conceptuelle qui alimente les débats scientifiques à ce jour.

Dans un deuxième temps, la notion de « ville créative », à l'origine associée à la régénération urbaine par les arts et la culture, s'est elle aussi graduellement élargie pour désigner aujourd'hui l'ensemble de la gestion de la ville (ex. les infrastructures locales, les piétons dans la ville, la gestion des déchets, etc.). Mommaas cite notamment les travaux de Charles Landry pour qui la « ville créative » fait essentiellement référence à un processus qui consiste à « savoir penser, planifier et agir de manière créative lorsqu'il s'agit d'adresser des enjeux urbains » (Landry, 2000 : ix).

Dans un troisième temps, l'auteur identifie « l'hégémonie » de Richard Florida dans le débat sur la ville et la créativité suite à la publication *The Rise of the Creative Class* (2002). Selon Mommaas, c'est à ce moment que le terme « créativité » devient une « mode » autant dans la sphère politique que dans le monde des affaires. En résulte une application hâtive de politiques visant à attirer la « classe créative » (ex. création d'infrastructures culturelles et créatives) qui

néglige les enjeux conceptuels entourant cette notion. Par exemple, selon Mommaas, la notion de « classe créative » regroupe différents domaines et formes de créativité (du culturel au technologique, de l'organisationnel à l'économique) ce qui contribue à alimenter l'ambiguïté conceptuelle.

En quatrième lieu, l'auteur met de l'avant la popularité et l'influence accrue des thèses porterienne. Selon Mommaas, cela contribue à ce que l'on aborde les clusters culturels/créatifs à la manière de politiques industrielles : « In an increasing number of cases, this would turn the sensitive balance between culture and commerce decisively to a business development strategy logic." (Mommaas, 2009 : 52).

Selon Mommaas, ces différentes influences ont eu trois conséquences principales sur l'interprétation de la notion de clusters culturels-créatifs.

Premièrement, ceux-ci regroupent dorénavant une plus vaste panoplie de domaines et d'industries (les arts, le divertissement, la mode, le design, la science, les technologies). Deuxièmement, ceux-ci peuvent avoir des formes spatiales de plus en plus variées (physiques ou non-physiques, du bâtiment à la rue, disposant de réseaux non seulement à l'échelle locale, mais aussi mondiale). Finalement, ces espaces étant de plus en plus associés strictement à des enjeux de développement industriel ou économique généraux (Porter), les dynamiques culturelles et sociales plus fines sont négligées.

En effet, les recherches en matière de clusters culturels-créatifs relèvent presqu'essentiellement de l'économie et de la géographie économique (Scott Allen, Thomas A. Hutton, Andy C. Pratt, Cooke et Lazzaretti, Bagwell Susan). Celles-ci se penchent plus particulièrement sur la géographie de la « nouvelle économie » (Pratt, 2000; Hutton, 2004) et/ou des industries culturelles (Scott, 1997, 2006; Scott et Leriche, 2005) et/ou créatives. De façon générale, l'idée selon laquelle les industries culturelles-créatives tendent à s'organiser en réseaux et à s'agglomérer est largement partagée.

Dans « Entrepreneurship, Innovation and Industrial Development : Geography and the Creative Field revisited», Scott présente certaines particularités du secteur de la production culturelle pouvant expliquer cette tendance. Selon l'auteur, les industries de la production culturelle (le cinéma, la musique, les jeux vidéo, l'architecture, le tourisme- notamment) seraient caractérisées par un haut niveau d'incertitude et de risque. Cela s'expliquerait entre autres par l'instabilité des goûts des consommateurs. Par conséquent, ces secteurs sont plus susceptibles à la désintégration horizontale et verticale et sont caractérisés par une « structure de relation intensive en transactions» (*transactions-intensive linkage structure*). En d'autres mots, afin de

s'ajuster à la volatilité de la demande culturelle, ces secteurs sont amenés à entreprendre une importante densité de transactions, et ce, avec différents réseaux d'entreprises. Ainsi, l'agglomération présente plusieurs avantages pour ces secteurs, elle permet notamment de diminuer les risques liés à l'instabilité des goûts des consommateurs, de favoriser la création de réseaux et l'accès à un bassin de travailleurs spécialisés.

De plus, le « travailleur créatif » (Scott, 2006 : 18) expérimente lui aussi de hauts niveaux de risque et d'instabilité professionnelle. Les transactions entre entreprises se concrétisent souvent sous forme de projets (ex. les secteurs du cinéma et de la musique). Ces travailleurs entreprennent donc généralement du « *project-oriented-work* » (Grabher, 2004) et « sont soumis à un régime de travail temporaire ou indépendant » (Scott et Leriche, 2005 : 210). L'agglomération leur permet aussi de diminuer l'instabilité qui caractérise leur travail, et ce, en leur donnant plus facilement accès à de l'information concernant le marché du travail et leur permettant d'être à l'affût des derniers développements dans leur domaine de spécialisation.

Scott met par ailleurs de l'avant l'importance des interactions sociales dans l'échange de savoir et comme moyen de stimuler l'innovation, deux processus clés dans le « champ créatif » plus large. Selon Scott, la proximité physique est un élément clé lors d'échange de savoir, et ce, particulièrement lorsqu'il s'agit de « savoir tacite ». Ce savoir est décrit par l'auteur comme étant « (…) a kind of inarticulate sense of how things work which is embodied in particular individuals in particular organizational settings" (Scott, 2006 : 11). Ce type de savoir est plus difficilement transmissible que le « savoir explicite », codifié ou codifiable. Sa transmission exige généralement une rencontre en face à face et une démonstration:

> Since tacit knowledge is specific to given individuals, and may also be culturally encoded, it is especially difficult to transmit over long distances, whereas explicit knowledge can be more directly and cheaply transferred by means of formal inscription. (*Ibid* : 12)

Cette idée est aussi soutenue par Pratt (2000) dans l'article « New Media, the New Economy and New Spaces ». Suite à l'étude de cas du cluster de « Silicon Alley » à New York celui-ci souligne l'importance de la proximité physique, plus particulièrement du contact face-à-face dans le choix de localisation des développeurs de nouveaux médias:

> The need for physical interaction was identified in the practices of learning, innovating, contracting, employment, as well as in socialising, eating, relaxing, or just 'feeling the pulse' of the city. *(*Pratt, 2000 : 26).

Cependant, comme le soulignent Scott et Leriche, « la géographie de la production culturelle ne peut être ramenée à la seule question de l'agglomération économique » (Scott et Leriche, 2005 : 211). Ceux-ci montrent comment l'espace géographique est essentiel dans la création d'une image, basée sur la culture locale, les spécificités historiques, le mode de vie, la tradition, etc. d'un lieu spécifique. Cette image peut, entre autres, être utilisée pour alimenter la « valeur symbolique » d'un produit. Selon eux, « (…) les lieux de l'économie culturelle, où qu'ils soient, acquièrent progressivement une sorte de pouvoir monopolistique qui dérive des liens étroits entre leurs produits caractéristiques, leurs traditions culturelles et leurs réputations acquises » (Scott et Leriche, 2005 : 221), donnant ici l'exemple des industries du cinéma à Hollywood et celles de la haute couture à Paris.

Force est de constater que les recherches en matière de clusters culturels-créatifs postulent une relation assez directe entre ces derniers et la formation de réseaux et de relations sociales. Lily Kong, philosophe de l'art, est l'une des rares chercheuses à avoir remis en question cette association quasi automatique. Dans « Beyond Networks and Relations : Towards Rethinking Creative Cluster Theory » (2009) celle-ci se penche sur le cas du *Telok Kurau Studios*, un cluster culturel-créatif voué à la production d'art visuel à Singapour et montre comment les relations entre membres d'un même cluster et les externalités positives qu'elles peuvent engendrer, ne sont ni inévitables ni une condition nécessaire pour la pérennité d'un cluster. Son étude révèle que des facteurs tels que la réputation (capital culturel), le calme (l'environnement) et le prix des loyers (valeur économique) semblent bien plus importants dans la création de l'identité et la valeur du cluster. En outre, Kong constate que les relations entre les artistes du cluster *Telok Kurau Studios* sont davantage caractérisées par la méfiance que la confiance réciproque. Kong explique cela dans un premier temps par le type d'activité entreprise au sein du cluster, soit la production d'art visuel, qui relève généralement d'un travail individuel, où la question de la propriété intellectuelle est très importante. En ce sens, le processus de création et « l'effort de style » sont généralement jalousement protégés, et interactions et partage d'information entre artistes du domaine d'autant plus limités. Kong souligne également l'importance du mode de développement du cluster. *Telok Kurau Studios* résulte en l'occurrence d'une initiative « par le haut » (*top-down*). Les sentiments d'unité, de communauté et de solidarité pouvant se développer suite à une démarche collective pour la préservation et le développement d'un cluster sont donc peu présents. Ces résultats lui permettent de conclure que les dynamiques au sein de clusters créatifs dépendent et varient selon le type d'activité qui s'y trouve ainsi que selon la trajectoire de développement de laquelle il découle. De ce fait, cette auteure considère qu'il importe de différencier les clusters créatifs voués à l'art de ceux voués à

d'autres domaines (ex. technologies de l'information, design, sciences et technologies, etc.). Pour Kong un cluster culturel-créatif est nécessairement une «agglomération d'activités créatives dans le domaine de la culture et plus spécifiquement dans les arts. » (Kong, 2009 : 62).

Vers une typologie des clusters culturels-créatifs

Quelques chercheurs ont proposé des typologies de «quartiers» / «districts culturels » ou encore pour reprendre les termes de Hutton (2004) des « territoires de la nouvelle économie ». Celles-ci sont construites à partir de deux principaux critères, les types de produits offerts (par exemple : Scott et Leriche, 2005), et le mode organisationnel (par exemple : Santaga, 2002 ; Greffe, 2003 ; Evans, 2009), ou un mélange des deux (Hutton, 2004). Cependant, étant donné l'état peu avancé des recherches, se baser sur l'une de ces classifications nous semble hâtif et risqué.

Dans « Cultural Clusters and the post-industrial City : Toward the Remapping of Urban Cultural Policy », Mommaas (2004), nous propose une « grille de lecture » un peu plus fine. L'auteur se base sur l'étude de cinq cas de clusters aux Pays-Bas et en dégage sept dimensions principales pouvant aider à mieux comprendre une partie de la complexité qu'implique la notion de cluster culturel.

Dans un premier temps, l'auteur constate que les clusters peuvent être différenciés en fonction du contenu de l'organisation horizontale des activités présentent dans le quartier. Il s'agit principalement d'identifier les différents types d'activités au sein du cluster ainsi que leur « niveau de collaboration et d'intégration intra cluster ». Cette dimension permet par exemple de cibler s'il s'agit d'un cluster unisectoriel (par exemple: le secteur des arts ou du design) ou multisectoriel (ex. regroupement de cafés, restaurants, espace de diffusion théâtrale, bureaux d'architectes et de design, etc.).

En second lieu, les clusters peuvent être différenciés selon l'organisation verticale des fonctions culturelles (production, diffusion ou consommation). Cette catégorie permet par exemple d'élucider s'il s'agit d'un cluster monofonctionnel (par exemple : principalement axé sur la production ou la diffusion) ou multifonctionnel (par exemple : un mélange de production et de consommation).

La troisième dimension a trait à la structure organisationnelle du cluster. Il s'agit plus particulièrement de l'implication des différents acteurs dans la gestion du site. S'agit-il d'un espace dont la gestion est fortement centralisée ou plus diffuse ?
En quatrième lieu, en lien avec structure organisationnelle, Mommaas propose de prendre en compte le régime financier entourant le cluster. Cette dimension permet par exemple de mettre en lumière la part de financement du secteur public et celle du privé.

La cinquième dimension concerne le niveau d'ouverture/de malléabilité ou de fermeture/rigidité du programme spatial et culturel. Il s'agit de déterminer le niveau de flexibilité face aux contraintes urbaines et culturelles externes plus larges, d'identifier s'il y a lieu, une ligne directrice commune, permettant de créer des caractéristiques et une identité propre et distincte au cluster en question. Selon l'auteur, les clusters situés à l'un des deux extrêmes de ce continuum sont plus à risque, et mettent en péril leur capacité de développement. Trop d'ouverture pourrait être dommageable pour l'identité et l'atmosphère au sein du cluster, en revanche, trop de fermeture pourrait créer une rigidité et une résistance au changement limitant ainsi les possibilités d'évolution et d'innovation.

La sixième dimension correspond à la « trajectoire de développement » du cluster, et vise notamment à connaître si ce processus s'est développé « par le haut » (*top down*) ou « par le bas » (*bottom-up*).

La dernière dimension a trait à la « localisation spatiale au sein de la ville » ou de la région dans laquelle se trouve le cluster. Est-il situé au centre ou plutôt en périphérie ? Cet élément permet de témoigner, s'il y a lieu, d'une répartition conventionnelle de la hiérarchie culturelle urbaine (ex. musées davantage au centre et culture marginale en périphérie) ou plutôt de transformations dans le paysage culturel urbain, et ainsi, de la complexité de la hiérarchie spatiale et culturelle de la ville. :

> 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. (Mommaas, 2004 : 516)

L'auteur précise qu'il s'agit d'une « grille de lecture » flexible. Les dimensions proposées ne sont pas exhaustives, certaines peuvent y être supprimées ou ajoutées dépendamment de l'approche choisie. Quoi qu'il en soit, cette « grille de lecture » nous semble un premier outil pour saisir une partie de la complexité des clusters culturels ou créatifs.

Comme nous pouvons le constater, l'étude des « clusters culturels-créatifs » en est à un état embryonnaire, d'où l'importance de développer ce champ de recherche. Cela est d'autant plus pertinent dans un contexte où ce type de dispositif connaît un essor majeur à l'échelle mondiale, notamment en RPC où, suite à une politique adoptée en 2006, il a pu être question d'un véritable « cluster boom » (Keane, 2009 : 221). Les premiers clusters créatifs en Chine se développent en effet à Shanghai à partir de 2005, et ce n'est qu'en 2006 que le modèle est officiellement adopté par le gouvernement central comme stratégie de développement des industries culturelles créatives. Le nombre de clusters créatifs a depuis rapidement augmenté. Cette évolution est illustrée par la figure 1.

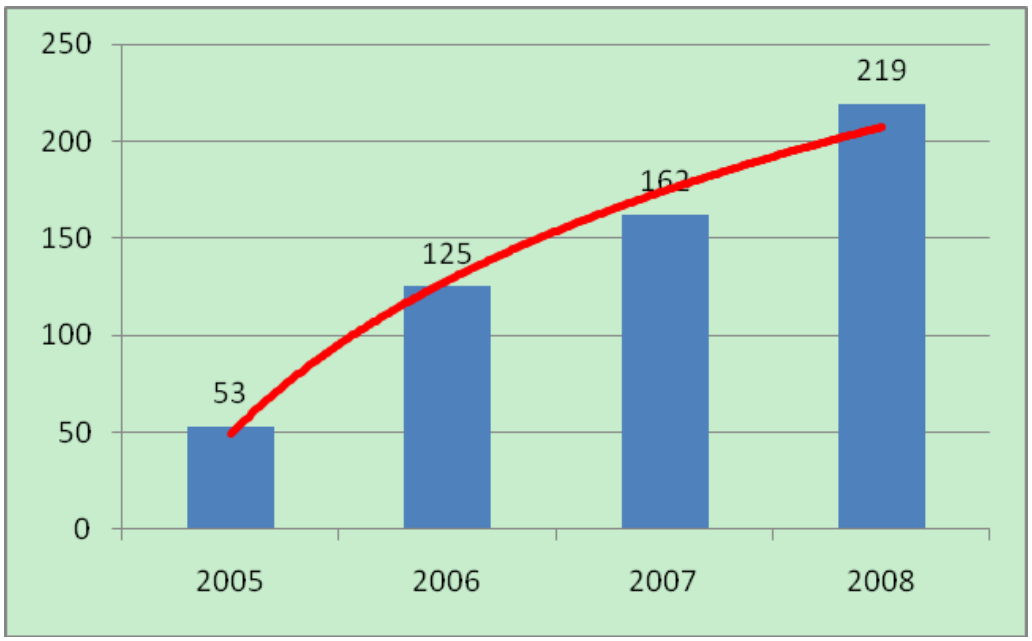


Figure 1.1 : Accroissement du nombre de clusters dans 12 villes chinoises (Beijing, Shanghai, Nanjing, Tianjin, Shijiazhuang, Qingdao, Guangzhou, Changsha, Shenzhen, Chongqing, Chengdu et Hangzhou) (Sources: Fu et Xu, 2009: 2)

En trois ans, le nombre de clusters créatifs en Chine a plus que quadruplé. Selon le rapport « 10 things to know about Shanghai UNESCO City of Design » publié par l'UNESCO en mars 2011, « Shanghai est la ville avec la plus grande étendue de clusters créatifs dans le monde » (UNESCO, 2011 : 3) et près de deux tiers de ces clusters ont été créés à travers la préservation et la régénération d'anciens bâtiments et entrepôts (par exemple: M50, Red Town et Highstreet Loft).

Dans le cadre de ce travail, nous avons choisi de nous pencher sur le cas du district artistique 798 à Beijing. Le choix de ce cas s'explique pour des raisons principalement pratiques, celui-ci étant l'un des clusters culturels-créatifs les mieux connus à l'échelle nationale et internationale et également l'un des mieux documentés.

CHAPITRE 2 : PROBLÉMATIQUE ET STRATÉGIE MÉTHODOLOGIQUE

Le district artistique 798 à Beijing, présentation sommaire

Le district artistique 798 est l'une des attractions touristiques incontournables de la capitale chinoise. Souvent considéré comme le Soho de Beijing, on le retrouve dans tous les guides touristiques de la ville aux côtés de la Cité interdite et de la Grande Muraille.

Couvrant une superficie de 290 000 mètres carrés et 225 000 mètres carrés d'espace bâti (Keane, 2011 : 129) il se trouve au sein d'un ancien complexe industriel militaire de composantes électroniques pour radios. Au milieu des années 1990, la production des usines ralentie considérablement et plusieurs de ces dernières sont mises en location. C'est à partir de ce moment qu'une colonie d'artistes fait son entrée au sein du complexe. En 2004, les autorités locales émettent un avis informant de l'éventuelle démolition de l'ancien complexe industriel afin de construire nouveau complexe de hautes technologies. Face à cette menace, la communauté artistique se mobilise afin de préserver son milieu de vie et de création. Diverses actions seront entreprises en ce sens, allant de l'organisation d'évènements artistiques (festivals, expositions, etc.) à des stratégies de *branding* des lieux (Currier, 2008). Ces diverses actions seront principalement supportées par divers partenaires étrangers (institutions et organisations culturelles). Ce moment coïncidera par ailleurs avec la nomination d'un des artistes du district, de renommée internationale, Li Xiang Qun, comme député au 12e Congrès national du Peuple Chinois (l'organe suprême de l'État chinois). Cette position stratégique lui permettra de faire parvenir le dossier du district 798 entre les mains des autorités municipales. Ces efforts collectifs aboutiront ultimement à la reconnaissance officielle du district en 2006 comme « la zone artistique 798 », l'un des premiers clusters des industries culturelles créatives (ICC) du district Chao Yang de Beijing (Keane, 2011 : 130).

Aujourd'hui (2011), la « zone artistique 798 » est plus communément connue sous le nom du district artistique 798. Principalement constitué de galeries, de centres et de musées d'art contemporain, il est considéré comme l'une des vitrines principales de l'art contemporain en RPC. Ces organisations sont principalement chinoises, mais il y en a aussi plusieurs qui sont étrangères (par exemple: Ullens Center for Contemporary Art (UCCA), Galeria Continua et la galerie PACE). De nombreuses entreprises dites « créatives », tel que des compagnies de publicité et de design graphique y sont aussi installées. Nous y trouvons aussi de nombreux espaces commerciaux, tels que des boutiques de souvenirs, des cafés et restaurants. Plusieurs

noms sont utilisés pour faire référence au district (par exemple: Dashanzi Art District, 798, 798 Art Zone, le district artistique 798, etc.), dans le cadre de ce travail nous avons choisi d'employer le nom le plus communément utilisé, le district artistique 798 et sa forme abrégée le district 798 ou 798.

Un espace « révolutionnaire »?

Étant donné le caractère récent du « cluster boom » en RPC, peu d'études ont été entreprises à ce sujet. Toutefois, le district artistique 798 à Beijing est parmi l'un des rares cas à avoir su retenir l'attention d'un certain nombre de chercheurs (Lin, 2005 ; Bingyue, 2005 ; Xue Mei, 2006 ; Tan, 2006; Currier, 2007; Hee et al. 2008; Keane, 2011). Malheureusement, faute de ne pouvoir lire le mandarin, nous avons dû nous contenter des travaux écrits ou traduits en anglais ou en français (Tan, 2006 ; Currier, 2007 ; Hee et al. 2008 ; Keane, 2011).

Mis à part Keane, ces auteurs se sont principalement intéressés à la trajectoire de développement du district, c'est-à-dire aux différentes étapes ayant mené à sa préservation et reconnaissance officielle. Selon les conclusions de Tan (2006), Currier (2007) et Hee et al. (2008), le district 798 est le résultat d'une approche « par le bas ». Ce constat s'avère particulièrement intéressant dans un contexte politique tel que la RPC, où la planification urbaine est fortement centralisée et se fait essentiellement « par le haut ». Selon ces trois études, cette méthode de planification « atypique » dont le district 798 est le résultat, témoignerait d'un changement important dans la sphère politique urbaine, caractérisé par le développement d'une forme de planification urbaine plus inclusive. Hee et al. (2008) qualifient ces lieux, issus d'une mobilisation spontanée et « par le bas », de « lieux de résistance » :

> These unprecedented success stories in negotiated planning perhaps could be seen as paving the way for more inclusive planning practices in the Chinese context. (…) These sites of resistance have the potential to become public spaces that act as instruments of cultural change in the city, quasi-autonomous from conventional Chinese city planning. (Hee Limin et al., 2008 : 265)

Selon Hee et al., la préservation d'espaces industriels tels 798 permet aussi la création d'une nouvelle morphologie urbaine. Dans sa ruée vers la modernité, la RPC n'hésite pas à faire table rase sur le passé (Lee, 2009). Cela est particulièrement visible à travers le processus d'urbanisation « sauvage », où *hutong* (ruelles étroites traditionnelles), *siheyuan* (maison traditionnelle à cour intérieure) et bâtiments modernes construits entre les années 1930 à 1960

sont détruits pour laisser place à des grattes ciels et à de nouveaux espaces commerciaux dans la foulée de la mondialisation (par exemple: Macdonald et Carrefour). Caractérisé par de vastes espaces tels de grandes places publiques reliées entre eux par de petites allées ressemblant à des *hutong* et offrant « des juxtapositions, des tournants et un effet de surprise (…) » (Hee et al. 2008 : 260), le district 798 contraste visuellement avec le reste du paysage urbain de Beijing et en transforme la morphologie.

Dans son mémoire de maîtrise intitulé « Welders, Crêpes and Chinese Contemporary Art : The Creation and Consequences of Beijing's 798 Art District » (2006), Currier s'intéresse plus spécifiquement aux stratégies de *branding* utilisées d'abord de façon non officielle, puis de façon officielle et ayant contribué au développement de 798. Ses conclusions vont dans le même sens que les précédentes, mais Currier semble encore plus ambitieuse. Celle-ci affirme que les stratégies déployées par la communauté artistique afin de préserver leur milieu ont non seulement permis de créer une sphère publique urbaine plus importante, mais ont le potentiel de développer une société civile chinoise :

> It (branding) can act as a catalyst to promote social change by bringing the creation of an urban public sphere, eventually creating the development of civil society. By attracting attention and placing local sites under global scrutiny, urban image construction helps to erode the state's power of coercion and invite criticism of its controlling practices, thereby discrediting the city's image in the eyes of the world. (Currier, 2006 : 49)

Cette dernière idée mettant de l'avant l'importance de l'image projetée au reste du monde est aussi développée par Tan dans l'article "Revolutionary Spaces in Globalization : Beijing's Dashanzi Art District". En se basant sur les travaux d'Henri Lefebvres sur la « Production de l'espace » (1974, 1991), Tan montre comment la mondialisation transforme les relations de pouvoir et la division de l'espace urbain en Chine. Selon Tan la préservation du district a été possible en grande partie grâce à l'intérêt et au support de la communauté internationale. Le fait que nombreux étrangers aient manifesté leur intérêt pour le district, notamment en s'y installant, en supportant les activités qui y sont mises en place, en le visitant et en écrivant des articles à son sujet, auraient créé une pression sur le gouvernement de Beijing, soucieux de préserver son image auprès de la communauté internationale. Selon Tan, cette pression aurait été déterminante dans la décision des autorités de préserver le district. Ainsi, dans un contexte où l'économie est de plus en plus globale, si la Chine veut assurer sa compétitivité et l'équilibre économique, celle-ci ne semble plus pouvoir prendre les mêmes risques politiques qu'avant. :

> In a time of globalization, spaces are not as easily divided according to the top-down central planning system of government. The transfer of culture by the movement of individuals, unrestricted by physical demarcative structures, have enabled another set of exchanges and interests. And the question now is not how culture is a part of globalization, but rather how culture cannot be excluded in this international exchange process. (Tan, 2006 : 116)

En ce sens, en permettant l'échange d'idées et d'idéologies entre cultures, la mondialisation peut avoir un impact significatif sur l'espace urbain chinois, elle peut notamment engendrer, comme dans le cas du district artistique 798, son émancipation du pouvoir central et une réappropriation du territoire par le peuple. Cet effet potentiel de la mondialisation sur le territoire urbain chinois Tan le qualifie de « révolutionnaire » :

> (…) if cultural exchange continues and Western democratic philosophies insidiously cross nations, the implications that globalization then has on typically centrally-governed spaces is a revolutionary one, which people may use as a tool to reappropriate spaces for purposes tangential to government plans. (Tan, 2006 : 11)

L'auteur nuance cependant cette idée en soutenant que bien que le district 798 ait échappé aux politiques de planification centralisée, le district n'échappe pas à une autre forme d'hégémonie proprement capitaliste.

De façon générale ces trois auteurs ont pu mettre en lumière les différents processus et acteurs impliqués dans la préservation du district artistique 798 ainsi que leurs conséquences politiques, urbaines et sociales potentielles.

Une version renouvelée des communes populaires?

Dans le milieu académique Occidentale, Michael Keane est l'un des seuls chercheurs à s'être intéressé au district 798 en tant que « clusters créatifs ». Professeur associé à la faculté des industries créatives et de l'innovation de l'université de technologie du Queensland (QUT) en Australie, celui-ci s'intéresse au développement des industries culturelles créatives et à l'innovation en Chine (Keane, 2006, 2007, 2009, 2011). Dans son plus récent livre *China's New Creative Clusters : Governance, Human Capital and Investment*, il se penche plus particulièrement sur les « clusters créatifs », à travers lesquels il souhaite explorer l'interaction

complexe entre la culture, l'innovation et la créativité dans le contexte chinois. L'auteur a visité une cinquantaine de clusters à travers la RPC (dont le district 798 à Beijing) sur une période de trois ans. L'étude se base sur des entrevues (entrepris avec un traducteur ou par un interviewer chinois) auprès d'une diversité d'acteurs (gestionnaires de clusters, employés de différentes entreprises, artistes, designers, officiels, résidents, académiciens, visiteurs, pratiquant des nouveaux médias) parfois complétés par des sondages.

Keane constate que les différents clusters/zones/parcs, etc. associés à l'innovation/la créativité en Chine peuvent être regroupés sous deux formes d'agglomérations, les quartiers culturels et les parcs industriels. Selon l'auteur, les premiers sont des agglomérations culturelles axées sur la vente au détail, des activités économiques à petite échelle, le mode de vie et la consommation alors que les seconds sont essentiellement basés sur l'industrie et l'objectif principal est de stimuler la productivité. Dans les deux cas, l'auteur souligne que l'objectif ultime constitue la croissance économique urbaine. Keane identifie par la suite cinq variations de clusters se situant entre ces deux catégories « génériques » et avec lesquelles il constitue une typologie des « clusters créatifs » en Chine.

Dans un premier temps, Keane identifie les agglomérations spécialisées. Il s'agit de regroupements d'artisans travaillant dans le même domaine (par exemple: le design industriel, le design graphique, la mode, l'animation, etc.) dans le but d'améliorer l'efficacité, faciliter la gestion et ultimement créer des marques qui contribueront à la mise en valeur du lieu.

Dans un second temps, nous retrouvons les zones artistiques ou districts culturels. Selon Keane, ceux-ci émergent généralement de façon organique, par la suite, leur gestion est prise en charge par le gouvernement, inspiré par les modèles Occidentaux dont *Greenwich Village* à New York, et *Soho* à Londres ainsi que *Roppongi Hills* à Tokyo.

Le troisième modèle est celui de la « diversité liée » (*related variety*), soit un mélange de petites entreprises spécialisées dans des domaines divers tels le design, la mode, la production médiatique, le marketing et le *branding*. Ces clusters sont selon Keane le résultat de deux logiques, soit la volonté d'améliorer le rendement de lieux ayant émergé organiquement, en y greffant des bars, des restaurants, des galeries d'art ainsi que des librairies, ou la « planification, le design et la construction délibérés de nouveaux clusters, souvent un mélange hybride de quartier culturel et de district industriel » (Keane, 2011 : 67)

En quatrième lieu, il y a les clusters médiatiques. Ceux-ci se situent souvent au sein de zones industrielles préexistantes. Selon Keane cela s'applique particulièrement au domaine de l'animation. Ces espaces contribuent grandement à la stratégie de renforcement du *soft Power*

du gouvernement chinois. L'objectif principal est de fournir les chaînes de diffusion locales avec du « bon contenu ». L'auteur souligne le problème de localisation de ces clusters, ceux-ci sont souvent situés en dehors des Central Business district (CBD) et éloignés de leur clientèle cible dont ils ne parviennent pas à saisir le « dynamisme ». Keane souligne par ailleurs le manque de transfert de connaissances de la part d'entreprises étrangères, réticentes à déléguer le travail créatif (par exemple: conceptualisation et pré-production) aux travailleurs chinois. Il existe aussi des clusters médiatiques indépendants offrant principalement des outils de production et des équipements à prix modiques aux producteurs coréens, taiwanais et américains, mais ceux-ci sont encore plutôt rares. De plus, malgré une plus grande libéralisation du secteur, c'est la culture commerciale qui domine et celle-ci est perçue comme positive tant qu'elle ne dépasse pas certaines limites. :

> Today's cultural and media enterprises, and workers, have greater mobility and independence. Commercial culture is the prime driver of most activities and is recognised as a positive influence on people's lives as long as boundaries of expression are not transgressed. (Keane, 2011 : 79)

En dernier lieu, l'auteur identifie les parcs d'innovation, soit la reconversion de parcs technologiques et scientifiques en espaces créatifs. Selon Keane, il s'agit du type de projet le plus ambitieux. L'objectif derrière la conversion de ces parcs est de dépasser la production standardisée et de générer de l'innovation. Cependant, ceux-ci sont abordés par le gouvernement essentiellement en tant qu'infrastructure et comme moyen d'attirer des investissements étrangers, ce qui limite grandement toute possibilité d'innovation.

Comme le cas à l'étude dans ce mémoire s'insère dans la catégorie des zones artistiques ou districts culturels, un examen plus approfondi de cette dernière s'impose. L'auteur consacre un chapitre entier (chapitre 5) à ces lieux voués à l'art. Il se penche plus particulièrement sur les cas de Songzhuang et de Caochangdi à Beijing, du cas de Dafen art village près de la ville de Shenzhen située au sud de la Chine et celui du district artistique 798.

L'auteur nous présente donc Songzhuang un village se situant en milieu rural, à 20 km du district 798. Il se développe dans les années 1990 avec l'arrivée de nombreux artistes. En 2004, les activités des artistes attirent l'attention des autorités locales. Celle-ci développe alors un plan de développement long-terme pour le village, s'étalant sur presque 20 ans. Ce plan inclut entre autres la construction d'infrastructures de base (routes, système d'eau, internet, télécommunication), l'organisation de festivals, la construction de galeries et de musées (dont le plus grand est de 20 000m carré). En 2004, on recensait 316 artistes et aujourd'hui, environ

4000. Selon les autorités officielles, le développement artistique a permis la revitalisation d'une ancienne zone agricole et industrielle. Cela a permis la création d'emploi pour les anciens paysans et fermiers, et ce surtout dans le secteur des services (par exemple: Restauration, entretien des galeries, modèle vivant pour les artistes, etc.). Certains se sont par ailleurs recyclés dans le commerce de matériaux d'art (par exemple la peinture). Keane constate cependant que, de façon générale, tout comme la majorité des clusters créatifs en Chine, l'objectif principal est la spéculation foncière. L'étude de Keane révèle que les artistes de ce village ont une relation ambivalente avec le district 798. D'un côté il y a ceux qui y exposent leurs œuvres ou y aspirent et de l'autre, il y a ceux qui déplorent cette démarche ou volonté les accusant de prendre le chemin de la facilité ou un raccourci et de créer des œuvres commerciales et peu originales à des fins lucratives.

Keane nous présente par la suite, Caochangdi, un petit « village » situé au nord-est de Beijing, à environ 1 km du district 798 et situé dans un milieu urbain hétérogène décrit par Keane comme suit: «village life takes place surrounded by rapid development—ring roads, expressways, suburban villas for the wealthy, high end international galleries as well as factories and agriculture." (Keane, 2011 : 138) Sa population est aussi très diversifiée. Elle est constituée de « villageois et fermiers, chauffeurs de taxi, propriétaires de galeries, artistes pauvres et riches et des industries variées » (Keane, 2011 : 138). Contrairement à 798 et Songzhuang, Caochangdi n'est pas reconnu officiellement comme un « cluster créatif », les studios d'artiste qui s'y trouvent sont classifiés comme étant illégaux (Keane, 2011 : 138). Parmi ceux-ci nous retrouvons le studio de design (architectural, paysager et intérieur) FAKE d'Ai Weiwei. Considéré comme le « Andy Warhol chinois », ce dernier est l'un des artistes et dissidents chinois les plus connus internationalement. Fils du célèbre poète et intellectuel Ai Qing dénoncé comme « ennemi du peuple » après avoir tenu des propos critiquant le régime, Ai Weiwei suit les traces de son père. Il critique ouvertement les actions du gouvernement chinois, notamment en ce qui concerne le respect des droits de l'homme, les politiques de planification urbaine et la corruption étatique suite au tremblement de terre du Sichuan en 2008. Selon Keane, le choix du nom du studio d'Ai Weiwei (FAKE) constitue un « commentaire ironique sur la prédisposition artistique à l'isomorphisme et à « prendre des raccourcis » » (Keane, 2011 : 142) en Chine. Keane remarque d'ailleurs que l'architecture du studio a été imitée par des villageois habitant le quartier.

Ceci nous amène à un autre des districts artistiques étudiés par Keane, Dafen, souvent nommée « capitale de la copie » (tout comme la ville à côté de laquelle il se trouve Shenzhen)

puisqu'il est voué exclusivement à la reproduction d'œuvres d'art. Dafen constitue le plus grand cluster de production de peintures à l'huile de Chine avec 6000 praticiens dont plus de 4000 artistes habitent à Songzhuang. L'initiative est lancée par des dealers d'art de Hong Kong ayant vu une opportunité d'affaire dans l'exploitation de main-d'œuvre à bon marché dans la reproduction d'art. Les artistes qui y travaillent sont souvent d'anciens fermiers. Le travail de reproduction est souvent divisé en différents groupes de travail, peignant chacun une composante particulière du tableau (par exemple: des ciels, des maisons et des arbres). En 1999, les autorités locales réalisent le potentiel économique de la zone est y instaurèrent un plan de régulation (par exemple: la distribution de licences). Selon Keane, le succès du district a été légitimé par un site internet sur lequel toute personne peut acheter une reproduction. Les reproductions peuvent être choisies par artiste (Van Gogh, Monet et Picasso), par style (réaliste, impressionniste, Art moderne), par sujet (par exemple: scène méditerranéenne, paysage, pop art) ou par grandeur (extra large, large médium). Dans la plupart des cas, les reproductions sont achetées par des Anglais ou des Cantonais de Hong Kong et revendues sur le marché américain.

Finalement, Keane nous présente le district artistique 798. En l'espace de quatre pages, l'auteur donne quelques données formelles (par exemple: emplacement, superficie, dates, etc.) sur le district, il décrit ensuite brièvement son processus de développement. À travers les résultats de quelques entrevues, l'auteur fait essentiellement ressortir l'aspect commercial des lieux. Il semble que pour Keane, 798 soit un exemple type du phénomène de régénération et de gentrification urbaine par les arts tel que dépeint par Zukin dans son ouvrage culte *Loft living*.

Selon les conclusions de Keane, le développement récent des « clusters créatifs » en RPC s'inscrit dans la logique organisationnelle chinoise des cinq dernières décennies, plus particulièrement depuis la création des communes populaires durant la politique économique du « Grand bond en avant » lancée par Mao. :

> The surge of interest in media, cultural and creative clusters in China is therefore not surprising considering a legacy of collective organization, which includes the Peoples' Communes movement which began in the late 1950s and concluded at the end of the Cultural Revolution in 1976; the subsequent breakout of town and village enterprises (TVEs) around city fringes in the early 1980s; the establishment of science and technology parks in the late 1990s and early 1990s, mostly in Economic and Technology Zones; the establishment of media conglomerates (jituan) in the late 1990s and early

> 2000s. In differing ways these collectivist models responded to, and in some instances anticipated reform policies. (Keane, 2011 : 64)

Cet héritage organisationnel expliquerait en grande partie l'adoption sans trop de heurts du modèle du cluster comme stratégie de développement urbain et régional en RPC. Le modèle collectif actuel, c'est-à-dire l'agglomération d'activités dites « créatives et innovatrices », s'expliquerait selon lui, essentiellement par les bénéfices économiques pouvant être engendrés par ces agglomérations ainsi que par la volonté de la Chine de peaufiner l'image qu'elle veut projeter au reste du monde, voulant passer de « l'usine du monde » au « studio du monde ». Keane se questionne cependant sur la réelle capacité de ces clusters à générer de l'innovation.

De façon générale, Keane constate que les « clusters créatifs » chinois (incluant ceux voués à l'art) constituent en réalité essentiellement des projets immobiliers, des lieux de consommation touristique ou des lieux de production de biens bas de gamme consommés par la population locale. L'objectif principal visé est la commercialisation plutôt que la coopération et le partage de savoir entre entreprises. Cela résulte généralement en une augmentation des prix des terrains et loyers plutôt qu'à la création « d'externalités d'innovations ». Pour ces raisons, l'auteur conclut que ceux-ci ne peuvent être considérés comme des « clusters créatifs » :

> (…)The actual output of clusters, aside from servicing the tourist demand for souvenirs and artwork, is mostly devoted to low end domestic consumption. In spite of the fact that many developments are labelled as creative clusters, they are fundamentally consumption oriented (cultural quarters) or production oriented (industrial parks). The missing ingredients are experimentation and risk-taking. From this perspective if they are not contributing to innovation, they are not creative clusters. (Keane, 2011 : 75-76)

Keane critique par ailleurs le contrôle strict du gouvernement sur ces zones et sur les industries culturelles et créatives (particulièrement le secteur des médias). Cela freinerait la possibilité de prise de risque et d'expérimentation, ingrédients essentiels dans le processus d'innovation. De plus, Keane souligne que nombreux sont ceux prêts à faire le compromis d'accepter ce contrôle afin de pouvoir profiter des bénéfices économiques des industries :

> The problematic aspect of clustering, both from a civil society perspective as well as from a business perspective, is that they remain regulated, although for many incumbents the regulation appears to be 'at a distance'. People's mentalities, and their conduct, are effectively governed by appeals to economic creativity. For some this is a social contract they are willing to endure; the promise of tourism adds to the incentive model. (Keane, 2011 : 143)

Keane dénonce ainsi une forme d'instrumentalisation de la « créativité » à des fins principalement commerciales. Dans cette optique, le district 798 ne serait qu'un cluster créatif parmi les autres, voué à la consommation touristique et à générer des revenus fonciers, ne pouvant ainsi être qualifié de « créatif ».

Problématique et questions de recherche

À la lecture de l'ouvrage de Keane, nous constatons un réel souci de la part de l'auteur d'offrir une analyse des clusters créatifs fidèle au contexte particulier de la RPC. Grâce à une approche historique, celui-ci nous éclaire sur les différents contextes (économique, culturel, politique) dans lesquels s'insère le développement de ces clusters. Cela offre une richesse à son analyse nous permettant de comprendre le phénomène dans un cadre spécifiquement chinois et de développer une vision d'ensemble. De plus, l'auteur se penche sur différents cas, situés principalement à Beijing et à Shanghai, ce qui nous permet d'avoir une bonne idée du paysage des clusters créatifs dans ces deux grandes villes chinoises.

Cependant, ce type de recherche, vaste autant sur le plan théorique (s'intéresse à un nombre important de variables: économiques, politiques, historiques, etc.) que sur le plan empirique (s'appuie sur l'étude d'une cinquantaine de cas), comporte aussi ses limites. L'étude de nombreux cas de clusters créatifs restreint par exemple la possibilité d'effectuer une analyse approfondie de chacun d'entre eux. Comme le souligne Pickvance:

> In contrast to the rich or 'thick' case study, the comparative is therefore at risk of a 'thin' and one-dimensional description of what are obviously complexities with plural not universal causations *(*Pickvance, 2001, cité dans Evans, 2009 : 1007)

Ainsi, le risque est de faire une analyse superficielle du phénomène en question et de conclure par des généralités. Keane élabore très peu sur les spécificités (par exemple : contexte d'émergence et de développement de chaque cluster, emplacement dans la ville, type d'activité qui s'y trouve, etc.) de ces différents clusters. Ceci est particulièrement notable avec le cas du district 798. Par ailleurs, comme nous l'avons montré dans le chapitre précédent (chapitre 1), la recherche entreprise par Kong (2009), démontre que certaines dimensions, telles que le type d'activité auquel est voué le district ainsi que le processus de développement du cluster, peuvent influencer de manière significative d'autres aspects du cluster tels que le sentiment

d'appartenance des résidents et les facteurs d'agglomération. En ce sens, il nous semble risqué d'élaborer des conclusions générales sur la dynamique des clusters créatifs, à moins d'avoir effectué au préalable une étude de cas approfondie pour chacun d'entre eux.

Comme nous l'avons mentionné ci-dessus, les activités du district 798 sont principalement axées autour de l'art contemporain. Or, les connaissances préalables que nous avions sur ce milieu en RPC nous poussent à croire que cela apporte une dimension supplémentaire et non négligeable au cluster à l'étude. En effet, à la base de mon intérêt à entreprendre cette étude se trouve un questionnement découlant de mon expérience personnelle en Chine. Ayant grandi dans ce pays et étant issue d'une famille chinoise dont plusieurs membres sont des artistes, j'avais préalablement certaines connaissances personnelles du monde de l'art contemporain en RPC. Je me souviens entre autres des moments où ma mère et moi devions nous cacher pour rendre visite à certains amis artistes dont les œuvres étaient considérées comme étant trop « sensibles » pour être exposées en public. D'autres ont choisi de s'exiler à l'étranger pour se sentir en sécurité et « libre » de continuer à créer. Je me souviens aussi qu'il s'agissait d'un sujet tabou. Il ne fallait surtout pas poser de questions en ce qui a trait aux raisons derrière les comportements et choix de vie de ces artistes. C'est donc ce que je fis, jusqu'au moment où j'ai décidé d'entreprendre ce mémoire. Au début de l'an 2000, je suis retournée en Chine suite à mes études au Canada. J'ai alors constaté l'apparition d'espaces dédiés à l'art contemporain, dont le district 798 à Beijing. Cela m'a immédiatement interpellée. Comment expliquer le développement de ces lieux, dans ce pays où, il y a à peine trente ans, les artistes de « l'avant-garde » étaient marginalisés et réprimés par les autorités officielles? Le gouvernement était-il devenu plus ouvert et tolérant face à ceux-ci? Ces derniers étaient-ils ainsi plus « libres » de pratiquer leur art qu'il y a trente ans? Ces espaces étaient-ils le symbole d'une plus grande liberté d'expression artistique en RPC?

Cette expérience personnelle nous pousse à remettre en question les conclusions de Keane concernant le district 798 à Beijing. Nous croyons qu'il est réducteur de le décrire comme un simple projet touristique et immobilier. L'apparition des clusters voués à l'art contemporain dans le paysage urbain chinois semble imprégnée d'une dimension symbolique ayant trait au rapport entre les autorités et les artistes contemporains. Une nouvelle relation semble s'être tissée entre ces deux entités. Un des objectifs de ce mémoire sera entre autres de clarifier la nature de cette relation. Comme nous le verrons dans le chapitre trois, certains chercheurs (Nuridsany, 2004; Zhang, 2006;) montrent que cet art possède en effet un caractère subversif dans le contexte chinois. À son origine (années 1980), il est associé à un mouvement artistique dissident,

« l'avant-garde pré-1989 ». Les artistes expriment et revendiquent à travers l'art une idéologie occidentale allant à l'encontre de l'idéologie dominante socialiste de l'époque. Leurs activités seront réprimées et marginalisées par les autorités chinoises et plusieurs seront forcés de s'exiler pour continuer à pratiquer leur art. Qu'en est-il à l'heure actuelle? La critique du monde politique reste-t-elle un sujet « sensible » en matière d'expression artistique en RPC? Quels types d'œuvres sont exposés au sein de ces clusters voués à l'art contemporain?

L'objectif général de ce mémoire est de dresser un portrait des plus complets du district 798 à Beijing tel qu'il se présente actuellement, soit quatre ans après sa reconnaissance officielle en tant que clusters des ICC. Pour y parvenir, il convient de diriger notre regard sur certains aspects plus précis du phénomène. D'une part, nous aimerions identifier les caractéristiques diverses du cluster qui nous intéresse. Par exemple : Combien d'organisation y retrouvons-nous? Celles-ci sont-elles davantage axées sur la production, la diffusion ou la consommation? Où se situe-t-il géographiquement dans la ville de Beijing? Par qui et comment est-il géré? D'autre part, nous voulons savoir quelles représentations du district 798 ont les informateurs clés les plus directement impliqués. La nature diverse de leur implication culturelle active au sein du district permet de recueillir un éventail d'opinions et de perceptions riches et diversifiées, pour en dégager une représentation générale plus conforme à la réalité vécue au sein du district 798. Le perçoivent-ils comme un simple espace de consommation touristique et un programme de développement strictement immobilier, ou y voient-ils au contraire l'émergence d'une véritable sphère urbaine publique? Compte tenu de l'historique de l'art contemporain en RPC, sa fonction symbolique n'outrepasserait-elle pas sa fonction strictement symbolique, notamment en regard d'une affirmation ou conquête d'une plus grande « liberté d'expression »?

Stratégie méthodologique

Le développement des clusters culturels-créatifs en Chine est encore récent et peu d'études ont jusqu'ici été entreprises à ce sujet. Notre recherche se veut une étude exploratoire. L'objectif est de mieux comprendre une situation méconnue, de saisir une part de sa complexité et d'en interpréter le sens. A cet effet, nous avons choisi l'approche de l'étude de cas.

Le « district 798 à Beijing » : une étude de cas

L'étude de cas peut être définie comme :

> Une approche de recherche empirique qui consiste à enquêter sur un phénomène, un évènement, un groupe ou un ensemble d'individus, sélectionné de façon non aléatoire, afin d'en tirer une description précise et une interprétation qui dépasse ses bornes. Le cas étudié est donc bien délimité, mais forme un sous-système dont l'analyse permet de mieux comprendre un système plus large. (Roy, 2009 : 206 - 207)

Cette approche est généralement caractérisée par l'étude d'un nombre restreint de situations, l'accent étant placé sur la profondeur de l'analyse et sur le caractère inductif de la démarche. Ainsi, l'étude de cas se révèle particulièrement efficace pour mettre en lumière des phénomènes méconnus. Par exemple, « en effectuant des entrevues semi-dirigées sur des cas particuliers on peut « découvrir » et mieux comprendre des phénomènes nouveaux ou difficiles à mesurer. » (*Ibid* : 208). En effet, l'étude de cas permet aussi de rendre compte de facteurs difficilement mesurables tels que le contexte géographique et historique du phénomène à l'étude.

L'on constate par ailleurs que les théories préétablies sont souvent mal adaptées à des sujets moins connus (*Ibid*). Comme l'ont montré Bradshaw et Wallace (1991), les théories occidentales traditionnelles se sont révélées plus ou moins efficaces pour expliquer certaines problématiques liées aux pays en voie de développement, telle la Chine. Ainsi, « grâce à sa logique inductive, l'étude de cas devient très efficace pour analyser des réalités négligées par la science et que les théories existantes expliquent mal ou seulement en partie. » (Roy, 2009 : 209). Par ailleurs, l'étude de cas peut faire émerger des hypothèses (vérifiables à travers des travaux ultérieurs) et mettre en lumière l'influence de facteurs inattendus. Ainsi, cette approche permet d'apporter des connaissances préthéoriques et aide à former des théories.

Cette approche permet aussi de combler les lacunes des autres stratégies de recherche, notamment celles de l'étude quantitative par échantillon. Cette dernière est caractérisée par l'étude d'un plus grand nombre de sujets et un nombre plus limité de variables. Comme le souligne Roy, l'étude par échantillon utilise souvent des outils de collectes standardisés, tels que des sondages, qui comprennent une importante proportion de questions fermées avec choix de réponses. Ces choix peuvent parfois être incomplets ou mener à une mauvaise compréhension et interprétation de la part du répondant si les termes utilisés par le chercheur ne sont pas bien définis. De l'autre côté, l'étude de cas est caractérisée par l'étude d'un nombre plus limité de sujets et par une plus grande proximité avec les répondants. Les questions sont souvent posées directement par le chercheur principal (et non par l'entremise de sondages ou par des assistants de recherche). Ainsi, cela limite les risques d'erreur de mesure due à la forme du questionnaire ou à l'inexpérience et l'inattention d'un assistant de recherche.

L'étude de cas comporte bien évidemment aussi ses limites. Les critiques les plus fréquemment mises de l'avant ont trait à la possibilité d'un biais lié à la « subjectivité » du choix de l'information présentée (validité interne) et au manque de représentativité d'un cas restreint (validité externe), ne permettant pas de vérifier les hypothèses sur un ensemble plus large et de tirer des conclusions globales.

Volets méthodologiques

Portrait détaillé du district artistique 798

Comme nous l'avons vu, la plupart des recherches sur 798 ont mis l'accent sur la trajectoire évolutive du lieu. Cependant, selon la « grille de lecture » élaborée par Mommaas (2004), cela ne constitue que l'une des dimensions des clusters culturels-créatifs. Étant donné l'état actuel des connaissances à cet égard, il nous semble primordial de préciser la nature du cluster à l'étude avant d'entamer une analyse plus en profondeur, dans ce cas, des perceptions des informateurs clés du district. La première étape de ce travail consiste donc à dresser un portrait détaillé du district artistique 798. La « grille de lecture » proposée par Mommaas nous semble un premier outil intéressant pour jeter les bases nécessaires pour une meilleure compréhension du territoire à l'étude. Cet exercice consistera plus précisément à développer chacune des sept dimensions proposées par Mommaas (voir le 1er chapitre). Le district artistique 798 étant axé sur la diffusion d'art contemporain, il nous a semblé incontournable d'aborder la question de l'art

contemporain en RPC. Ainsi, nous avons ajouté une huitième dimension à cette grille, sous l'intitulé «caractéristiques et développement de l'art contemporain en RPC». L'objectif général visé à travers l'élaboration du portrait détaillé est de saisir une partie de la complexité du cluster culturel-créatif à l'étude et ainsi divulguer une interprétation plus fine du contenu des entrevues semi-dirigées.

Analyse du contenu des entrevues semi-dirigées

Une fois la nature de notre terrain d'étude précisée, nous entamerons l'étape centrale de notre recherche, qui consiste à faire l'analyse du contenu des entrevues semi-dirigées entrepris auprès d'informateurs clés. L'objectif est de mettre en lumière leurs perceptions actuelles du district 798 pour tenter d'en dégager une représentation globale.

Selon Luyat « (…) la perception renvoie à la « représentation », c'est-à-dire à l'image, la prise de conscience que l'on a d'une chose, d'un événement, voire à l'idée qu'on s'en fait. (Luyat, 2009: 11-12). La représentation peut aussi être comprise comme une « forme de savoir individuelle et collective distincte de la connaissance scientifique, qui présente des aspects cognitifs, psychiques et sociaux en interaction. » (Akoun et Ansart, 1999 : 450).

Précisons que la perception ne peut être considérée comme un reflet exact du réel. À ce titre, Merleau-Ponty souligne que : « cette formule, « il est vrai », ne correspond pas à ce qui m'est donné dans la perception, qui ne m'offre pas des vérités, mais des présences.» (1996 : 45) En d'autres mots, il s'agit d'un système interprétatif régissant les interactions entre l'individu et le monde. Celui qui étudie les perceptions cherche à comprendre l'univers de l'autre.

Méthodes de cueillette de données

L'étude de cas appelle généralement le chercheur à employer plusieurs types d'informations et de sources de données afin de dresser le portrait le plus riche et le plus complet possible du cas à l'étude. Notre étude étant orientée de façon à connaître les représentations des informateurs clés du district 798, nous avons eu recours à une méthode qualitative impliquant deux types de cueillette de données : l'analyse documentaire et l'entrevue semi-dirigée. L'utilisation de ces deux méthodes nous a aussi permis de respecter le principe de la triangulation (Creswell : 191).

L'analyse documentaire

L'analyse documentaire a été utilisée dans le but de rassembler de l'information d'ordre descriptive. Initialement nous comptions nous baser sur des sources primaires (cartes, plans d'urbanisme et d'architecture, contrats de location, etc.) et secondaires. Cependant, une fois sur le terrain, nous nous sommes heurtés à des difficultés d'accès à l'information en ce qui a trait aux sources primaires. Lorsque nous nous sommes présentés au bureau de l'administration et du développement de 798, où nous comptions obtenir ces documents, l'employée du bureau refusa catégoriquement de nous en faire part. La raison de ce refus reste nébuleuse, celle-ci ne nous donna aucune explication, elle nous dit simplement : « Nous ne faisons pas cela ici ». Par contre, elle nous suggéra d'aller à la boutique de souvenirs du district où nous trouverions certains livres sur 798 (à vendre) et nous référa aussi au site internet officiel du district. Ainsi, nous avons dû nous contenter de nous baser principalement sur des sources secondaires et sur quelques-unes de nos propres observations de terrain en tant que sources primaires.

Plusieurs ouvrages ont été consultés dans le cadre de cet exercice. Afin de mettre en lumière le contexte historique et la trajectoire de développement du district, nous nous sommes entre autres basés sur l'ouvrage collectif intitulé « Beijing 798 Now, Changing Art, Architecture and Society in China » (Cheng et Zhu, 2008), publié conjointement par le *bureau de l'administration et du développement du district 798* et par *Timezone 8* (une maison de publication et librairie spécialisée dans la publication de livre sur l'Art et située au sein du district). Il est essentiellement constitué d'extraits d'entrevues entrepris par différents intervieweurs (par exemple: Zhu Qi, critique d'art et commissaire d'exposition et Cheng Lei, architecte) auprès de divers acteurs au sein du district (par exemple: artistes, galeristes, propriétaires de librairies, etc.) et de discussions entre ceux-ci. Ces extraits sont regroupés par thèmes (ex. Les artistes et la liberté artistique, l'art et le commerce, l'art et le futur). Il comporte aussi de nombreuses photos du district retraçant ses différentes phases d'évolution et les différents évènements et expositions qui y ont eu lieu. Nous y retrouvons aussi quelques parties descriptives. La plus importante est écrite par Li Yang, un journaliste pour le *Beijing Daily* (un journal local quotidien). Ce dernier nous présente l'histoire détaillée du district, de sa planification à sa construction, de son apogée à son déclin industriel et à sa transformation en un quartier artistique. Zheng Kuo, commissaire d'art contemporain et réalisateur et Cheng Lei, architecte, nous décrivent plus spécifiquement l'évolution récente du district à partir du moment où les premiers artistes ont fait leur entrée au sein du district jusqu'à sa reconnaissance officielle. Cheng nous informe par ailleurs des particularités architecturales des bâtiments du district. On retrouve aussi au sein de

cet ouvrage une carte du district sur laquelle est indiqué l'emplacement de toutes les organisations. Cet ouvrage constitue donc une source d'information non négligeable en ce qui a trait à l'histoire, l'architecture et la nature des activités au sein de 798. Ainsi, nous nous sommes aussi basés sur ce dernier pour mettre en lumière l'organisation horizontale et verticale des activités du district ainsi que son financement.

Un second ouvrage collectif, « Reflections on « Factory » of Art : Beijing 798 » a aussi été consulté. Il est l'initiative de *Thinking Hands*, une des organisations culturelles clés en ce qui concerne la préservation et la reconnaissance officielle du district 798. Parmi les auteurs, on retrouve Huang Rui et Bérenice Angremy les fondateurs de l'organisation. Ceux-ci nous décrivent les différentes actions qu'ils ont entreprises en collaboration avec d'autres acteurs ayant grandement contribué à accroître la visibilité du district 798. Plusieurs plans, issu d'un projet de protection patrimonial du district sont par ailleurs intégrés à l'ouvrage. De plus, afin de confirmer et compléter l'information offerte par ces ouvrages nous avons aussi consulté le site officiel du district 798 (www.789art.org).

En ce qui concerne l'information au sujet de l'origine et le développement de l'art contemporain en RPC nous avons consulté dans un premier temps l'article "The Meaning of Style : Postmodernism, Demystification and Dissonance in the Post Tiananmen Chinese Avant-Gard" (Zhang, 2011). Dans cet article, Julia Chi Zhang effectue une analyse sociohistorique de l'art moderne chinois. Elle se penche plus particulièrement sur l'histoire récente (fin des années 1970') du mouvement « d'avant-garde » chinois et tente d'expliquer les racines sociologiques et historiques derrière le choix stylistique des artistes. Ainsi, grâce à cet article nous avons pu mettre en lumière le contexte d'émergence de l'art contemporain chinois et son évolution depuis les trente dernières années. Nous avons aussi pu peaufiner nos connaissances sur le premier groupe d'artistes de l'avant-garde chinoise, *The Stars*, grâce à l'ouvrage collectif intitulé "Huang Rui : The Stars Time : 1977- 1984", publié par *Thinking Hands* et *Guanyi contemporary art archive*. Cet ouvrage se penche sur l'œuvre de l'artiste Huang Rui au moment où il faisait partie de ce groupe. Il est principalement constitué de photos des œuvres créées par l'artiste à cette époque, d'extraits d'entrevues et de dialogues entre l'artiste et d'autres professionnels de l'art (par exemple: Gao Minglu, critique d'art et commissaire chinois et Britta Erickson, commissaire américaine spécialisée dans l'art contemporain chinois). L'ouvrage contient également quelques parties descriptives écrites par des « connaisseurs » tels que Li Xiangting, un des critiques d'art chinois les plus connus et Geremie Barmé, sinologue et historien australien spécialiste de la Chine contemporaine et du milieu de la dissidence chinoise. Nous avons aussi consulté

l'ouvrage *L'art contemporain chinois* de Michel Nuridsany, écrivain, critique d'art et littérature français. L'auteur nous présente et fait l'éloge d'une trentaine d'artistes chinois de la nouvelle génération. L'ouvrage nous a donc principalement renseignés sur cette nouvelle génération d'artistes contemporains chinois et permet de les situer par rapport aux artistes à l'origine de l'avant-garde et de l'art moderne chinois. Finalement, nous avons aussi consulté les deux derniers rapports annuels Artprice, soit celui de 2008-2009 et de 2010-2011. Artprice est un entreprise française qui « possède et exploite la plus importante base de cotation d'œuvres d'art ». Depuis 2007, Artprice produit, en collaboration avec la FIAC (Foire internationale d'art contemporain) un rapport annuel sur l'état du marché de l'art contemporain. Ces rapports sont accompagnés de tableaux, d'images et de figures. Ceux-ci nous informent entre autres sur les grandes tendances et l'évolution récente du marché de l'art contemporain.

Afin de mettre en lumière la répartition du pouvoir en ce qui a trait à la gestion du district nous avons d'abord consulté le « rapport d'État sur le système de gouvernement local » de la République populaire de Chine, rédigé et publié par la Commission économique et sociale pour l'Asie et le Pacifique (CESAP), « l'antenne des Nations Unies pour le développement régional en Asie-Pacifique.»[6] Le rapport dresse le portrait général de la structure hiérarchique du pouvoir local en RPC. Il nous informe notamment sur les différents niveaux de pouvoir local, sur leurs caractéristiques, leur rôle et fonctions principales. Par la suite nous avons consulté l'article « Anatomie de l'État local en Chine, structure et distribution du pouvoir » publié par *SinoPolis*, un site Internet en sciences sociales axé sur la question du politique en RPC. Le site propose des points théoriques, des notes de lectures, des informations académiques et un suivi de l'actualité politique en RPC. L'article que nous avons consulté est rédigé par le rédacteur en chef du site, Paul Charon, doctorant en études politiques à l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS), membre du Centre d'Études sur la Chine Moderne et Contemporaine (CECMC), et également diplômé en droit et en mandarin. Ses intérêts portent plus spécifiquement sur « l'articulation entre construction de l'État et processus de politisation dans la Chine contemporaine. »[7] Cet article nous a principalement permis de préciser la nature du district, l'un des plus importants échelons du gouvernement local chinois. Nous avons consulté le site officiel des ICC du district Chao Yang. L'information sur ce site est très complète et précise.

Par ailleurs, afin de confirmer ou de valider l'information recueillie, nous avons aussi rencontré trois fonctionnaires chinois exerçant différentes fonctions au sein du district, et de statuts

[6] CESAP. http://www.un.org/fr/mainbodies/secretariat/escap.shtml Consulté le 11 septembre 2012.
[7] Sinopolis. http://sinopolis.hypotheses.org/lequipe Consulté le 11 septembre 2012.

différents. Le premier est directeur du département de propagande des ICC du district Chao Yang et se situe au sommet de la hiérarchie. Le second, consultante/experte en matière d'ICC, est l'un des subordonnés de ce dernier. Le troisième fonctionnaire est une employée au Bureau de l'administration et du développement de 798 et se situe au bas de la hiérarchie. Au cours de cette démarche, nous avons rencontré certaines difficultés présentées ci-dessous. Comme nous verrons, celles-ci sont révélatrices de certains codes sociaux propres à la culture chinoise et nous éclairent sur le contexte culturel dans lequel évoluent les informateurs clés que nous avons interviewés.

Enfin, pour l'ensemble des éléments du portrait détaillé, nous nous sommes également basés sur les travaux des chercheurs ayant étudié spécifiquement le district 798 à Beijing (Tan, 2006; Currier, 2007; Hee et al. 2008; Keane, 2011) et présentés au chapitre précédent.

Bien qu'il ne s'agisse manifestement pas d'un vaste échantillon de sources documentaires, ce dernier n'en constitue pas moins une revue relativement exhaustive compte tenu des sources de données existantes disponibles. Au caractère récent et encore peu étudié de notre objet d'étude (le district artistique 798 à Beijing), s'ajoutent en effet les difficultés d'accès à des sources primaires que nous venons de mentionner. Il reste que l'information recueillie à travers l'analyse documentaire permet de dresser un portrait relativement bien détaillé du district 798. Ce portrait a d'ailleurs pu être complété par un certain nombre d'informations recueillies lors des entrevues semi-dirigées auprès des informateurs clés du district.

L'entrevue semi-dirigée

Nous avons choisi l'entrevue semi-dirigée comme outil de collecte de donnée en fonction de l'objectif principal de cette recherche qui vise à mettre en lumière la représentation des principaux acteurs professionnels du district artistique 798.

> *L'entrevue semi-dirigée consiste en une interaction verbale animée de façon souple par le chercheur. Celui-ci se laissera guider par le rythme et le contenu unique de l'échange dans le but d'aborder, sur un mode qui ressemble à celui de la conversation, les thèmes généraux qu'il souhaite explorer avec le participant à la recherche. Grâce à cette interaction, une compréhension riche du phénomène à l'étude sera construite conjointement avec l'interviewé.* (Lorraine Savoie-Zajc, 2009 : 340).

Comme le décrit Savoie-Zajc, l'entrevue semi-dirigée permet de clarifier ce que l'autre pense et ne peut être observé: « des sentiments, des pensées, des intentions, des motifs, des craintes, des espoirs. (…) En somme, l'entrevue donne un accès privilégié à l'expérience humaine. » (*Ibid* : 343).

À cet effet, nous avons d'abord élaboré un ensemble de questions générales[8] de nature biographique et sociographique visant à situer le statut social des répondants, ce dernier constituant parfois un élément pouvant influencer et structurer les représentations. Nous avons ensuite préparé un guide d'entretien élaboré autour de grands thèmes. Ces derniers ont été déterminés en fonction des questions de recherches présentées au début de ce chapitre. Nous nous sommes aussi basés sur les sept dimensions proposées par Mommaas permettant de faire une lecture générale des clusters culturels-créatifs. Lors des entretiens, nous avons tâché de poser autant que possible, des questions ouvertes afin d'obtenir un contenu des plus riches.

GUIDE D'ENTRETIEN – THÈMES ABORDÉS

1) **Perceptions de l'art contemporain chinois**

   a. Le développement de l'art contemporain en Chine (ex. les origines, le contexte sociopolitique, les influences, son statut, etc.)

   b. L'art contemporain chinois sur le marché de l'Art (ex. les acheteurs principaux, le type d'œuvres les plus achetées, les artistes les plus populaires, etc.)

   c. L'art contemporain chinois vs Occidental (ex. les médiums artistiques utilisés, le rapport au marché, le rapport au public, etc.)

   d. Les artistes contemporains chinois actuellement (ex. leur statut, leurs attitudes et comportements, leurs motivations, leur qualité de vie, etc.)

   e. Les districts voués à l'art contemporain (ex. leur place et leur rôle dans le paysage urbain chinois, leur apport au milieu de l'art contemporain chinois, etc.)

   f. Discussion sur la créativité artistique vs les industries créatives en RPC

2) **Perceptions générales du district 798 à Beijing**

   a. La reconnaissance officielle des lieux (ex. le processus ayant mené à cela, les acteurs impliqués, les actions qu'ils ont entreprises, etc.)

[8] Ces questions sont présentées de manière plus détaillée dans l'annexe 1

b. Le district aujourd'hui (ex. l'ambiance, le public, le type d'activité que l'on y retrouve, etc.)

c. L'architecture/patrimoine industriel (ex. sa conservation, son esthétisme, sa place et son rôle au sein du district et en RPC de façon générale, etc.)

d. Les objectifs poursuivis dans le cadre des ICC du district Chao Yang (ex. le développement de la « créativité » et le « Soft Power »)

3) Perceptions de la gestion du district

a. Les conditions de location (ex. le prix du loyer, les augmentations, la durée des contrats de location, etc.)

b. La relation avec *Seven Stars* et les représentants du district Chao Yang de Beijing (ex. processus de négociation, le *guanxi*, la manière de régler les conflits, etc.)

c. La pertinence des actions entreprises par le bureau de développement et de l'administration du district (ex. l'aménagement des d'espaces verts, des rues et des espaces publics, l'organisation de festivals, etc.)

4) Perceptions des activités artistiques au sein du district (musées, centres et galeries d'art)

a. Les propriétaires (ex. leur origine, leur statut, leur profession, etc.)

b. Le type d'œuvres qui y sont exposées (ex. peintures sur toiles? Installations? Performances? Etc.)

c. Les artistes exposés (ex. la nationalité, l'âge, le statut, la popularité, etc.)

d. La qualité artistique des œuvres (ex. leur créativité/originalité, leur caractère avant-gardiste et/ou commercial, etc.)

L'échantillon

Le critère principal de sélection des répondants était qu'ils dussent exercer ou avoir exercé une fonction au sein du district artistique 798. La notion de fonction renvoie à une « contribution d'un élément à l'existence d'un ensemble social » (Akoun et Ansart, 1999 : 227). De plus, afin d'assurer la richesse de l'information recueillie, nous avons fixé à un an la durée minimale

d'exercice de cette fonction, durée jugée nécessaire afin qu'ils puissent s'imprégner de la culture organisationnelle du district. Selon la définition d'Yves Bertrand :

> La culture organisationnelle est un processus sociodynamique et un ensemble de connaissances (perceptions, jugements, intuitions, informations, stratégies, valeurs, etc.) utilisées par des groupes afin de se doter de meilleurs moyens de survivance dans un monde caractérisé par des relations antagonistes entre les personnes et les groupes. (Bertrand, 1991: 2)

Par ailleurs, nous avons aussi tenté de rencontrer des individus liés de près ou de loin au milieu des arts visuels, et ainsi plus susceptibles d'avoir une meilleure connaissance des enjeux liés au monde de l'art contemporain chinois. Soulignons que certains des informateurs interviewés exercent des fonctions diverses ce qui leur permet d'avoir un regard d'ensemble critique et informé. Par exemple, M. Ma est à la fois artiste, commissaire et consultant en art dans une organisation culturelle du district.

L'objectif étant d'obtenir une vision globale du territoire à l'étude, cela exigeait que notre échantillon soit constitué d'informateurs clés diversifiés. Nous avons donc tâché d'interviewer des informateurs ayant différentes fonctions au sein du district. Ceux-ci pouvaient par exemple y être simple locataire, propriétaire d'un espace, y travailler ou y avoir travaillé. Étant donné le caractère international du district, nous avons aussi tâché d'interviewer des personnes d'origines chinoises et étrangères.

Pour le recrutement de nos répondants nous avons utilisé la technique « boule de neige » qui consiste à « ajouter à un noyau d'individus (des personnes considérées comme influentes par exemple) tous ceux qui sont en relation (d'affaires, de travail, d'amitié, etc.) avec eux, et ainsi de suite » (Beaud, 2009 : 266). Nous avons dans un premier temps contacté l'informateur clé M. Ma, qui a un important réseau au sein du district étant donné ses diverses et nombreuses implications dans le développement de ce dernier (que nous présenterons plus en détail ci-dessous). Celui-ci nous a ensuite référés à d'autres interlocuteurs faisant partie de son réseau professionnel. Ceux-ci sont des personnes avec qui M. Ma a déjà travaillé ou collaboré dans le cadre de divers projets au sein du district (par exemple: expositions, festivals, évènements culturels, etc.).

Notre échantillon est composé de cinq informateurs clés, dont trois hommes d'origine chinoise et deux femmes d'origine étrangère. Trois des entrevues ont été entreprises en mandarin et les deux autres en anglais. Les entrevues entreprises en mandarin ont par la suite été traduites (par le chercheur) en français. Initialement, notre objectif était d'avoir six informateurs-clés.

Cependant, nos échéances serrées ne nous ont pas permis de nous ajuster à certains imprévus du terrain. Au cours de notre enquête, l'un des répondants pressentis (M. Song), un directeur de galerie chinoise du district 798 lui-même d'origine chinoise, s'est désisté la veille de notre rendez-vous, à cause de son horaire trop chargé. Considérant le fait que notre séjour tirait à sa fin, il nous était impossible de lui trouver un répondant substitut. La solution qui nous semblait la plus judicieuse face à cet imprévu était de lui proposer de répondre par écrit à nos questions. Cela allait inévitablement affecter la qualité et la quantité d'information recueillie (par exemple: impossibilité de lire le langage non verbal du répondant), mais nous aurions tout de même eu accès à la perception de cet informateur. Bien qu'il ait accepté cette proposition, nous n'avons obtenu jusqu'à présent, malgré nos nombreuses relances. Si nous avions disposé de plus de temps, il nous aurait été possible de remplacer M. Song par une autre personne. Nous ne détenons pas assez d'information pour nous prononcer sur les raisons de cette absence de réponse, mais de nombreuses questions nous viennent à l'esprit. Pourquoi n'a-t-il pas retourné nos appels ? Était-ce encore une simple question de temps et d'horaire ? M. Song était-il mal à l'aise de répondre à nos questions ?

Notre premier informateur clé est M. Ma, un artiste membre de l'un des premiers groupes d'artistes avant-gardistes en RPC. Il créer aujourd'hui des performances, des installations ainsi que des peintures. Ses œuvres ont été exposées en Chine (Beijing, Hong Kong, Guangzhou et Shanghai) et au Japon (Tokyo et Osaka), mais aussi dans quelques villes occidentales telles que Londres, Oslo et Frankfort. M. Ma a été très actif dans le développement du district. En 2002 M. Ma découvre par hasard, les usines inutilisées de l'ancien complexe industriel. Inspiré par les lofts d'artistes visités au cours de ses courts séjours durant les années 1980 aux États-Unis (New York et Boston), celui-ci voit un énorme potentiel dans ces espaces industriels. M. Ma est l'une des premières personnes à s'installer au sein du district. Il sera très actif dans le processus de développement et de préservation du district 798 et contribue entre autres à l'inauguration de la première galerie d'art au sein du district. Il est aussi très impliqué dans la création et l'organisation de nombreux évènements pionniers dans le milieu des arts en RPC. M. Ma contribue entre autres à la mise en place du premier festival de performances et du premier festival international d'art contemporain multidisciplinaire en Chine qui se sont déroulés au sein du district 798. Passionné d'architecture, il participe par ailleurs à l'élaboration du design architectural de quelques un des espaces industriels du district transformés en lieux d'expositions. M. Ma dispose d'un important réseau dans le secteur artistique et culturel international. Cela s'explique entre autres par le fait que sa femme d'origine étrangère travaille aussi dans le milieu. M. Ma ne parle ni l'anglais ni le français, celle-ci est donc à la fois sa

traductrice (celle-ci parle le mandarin) et l'aide à promouvoir ses activités artistiques et culturelles auprès de la communauté internationale. De plus, M. Ma est le cofondateur d'une organisation culturelle dont les bureaux se situent au sein du district 798. Celle-ci est constituée de professionnels chinois et étrangers. Les activités qui y sont entreprises et les services offerts sont très diversifiés (par exemple: organisation d'évènements culturels, publication d'ouvrages sur l'art, consultation, design graphique, aide au développement de partenariats entre acteurs chinois et étrangers, etc.). Cette organisation a plusieurs partenaires étrangers. M. Ma y travaille aujourd'hui essentiellement en tant que commissaire et consultant en art. Grâce à ses différentes implications au sein du district, M. Ma connaît la plupart des organisations, galeries et entreprises qui y œuvrent.

M. Ma nous a aussi présenté plusieurs de ses partenaires professionnels dont M. Zhang, qui a été, selon M. Ma, un allié essentiel dans le processus de préservation du district (lors de notre entrevue avec M. Zhang, nous avons pu constater que ce sentiment est aussi partagé par ce dernier à l'égard de M. Ma). M. Zhang est donc notre second informateur clé et fait aussi des premières personnes à s'être installées au sein du district. Tel que mentionné par M. Ma, M. Zhang a exercé une fonction importante dans la préservation du district. Malheureusement, nous ne pouvons pas présenter la nature des actions qu'il a entreprises puisque nous risquerions de révéler son identité. Ce dernier est artiste et professeur d'art dans l'une des plus prestigieuses universités chinoises. Il jouit d'une grande renommée principalement à l'échelle nationale, ses œuvres sont exposées de manière permanente dans des lieux prestigieux chinois ainsi que dans un musée à l'étranger. Celui-ci reçoit de nombreuses commandes provenant de membres du Parti communiste chinois. En l'an 2002, M. Zhang décide de louer un espace au sein du district 798, qu'il partage avec deux amis aussi artistes. Initialement il utilise les lieux à des fins d'entreposage et de création. Peu de temps après, suite à l'augmentation constante des prix, les deux autres artistes et locataires seront contraints de quitter les lieux. Après leur départ, M. Zhang décide de reprendre leur partie du loyer et transforme complètement l'espace. A l'origine un espace complètement ouvert, M. Zhang le divise en deux étages et y rajoute un mur pour créer des pièces distinctes. Aujourd'hui, cet espace est devenu un bureau où il rencontre ses clients et leur montre quelques-unes de ces œuvres les plus prisées.

Notre troisième informateur clé est M. Liu, un résident du district depuis 2002 et l'un des rares artistes ayant encore un atelier de création au sein de ce dernier. Formé en peinture à l'huile, un style artistique traditionnel en Chine, son intérêt pour l'art contemporain se développe graduellement et se concrétise il y a dix ans, lorsqu'il décide de s'y consacrer pleinement. Il se

spécialise d'abord dans la photographie et se consacre par la suite principalement à la production d'installations et de sculptures. Ses œuvres ont surtout été exposées en Chine notamment à Beijing, mais aussi au Royaume-Uni (Londres et Liverpool) et en Californie. Il participe à de nombreuses expositions collectives telles que « Great Performances » tenu à la galerie PACE du district 798 et « ReShapping History: Chinart from 2000 to 2009 » organisées en 2010 à Beijing. Pour subvenir à ses besoins, au milieu des années 1990, M. Liu travaille dans l'une des manufactures de l'ancien complexe industriel transformées en usine de production de sculptures. Témoin du foisonnement artistique qui se développe au sein du district à ce moment, celui-ci décide à son tour de louer un atelier au sein du complexe avec deux autres artistes en 2002. Tout comme dans le cas de M. Zhang, les deux colocataires de M. Liu ont aujourd'hui quitté les lieux et il se retrouve seul dans son atelier.

Jane, notre quatrième informateur clé, est d'origine étrangère. Elle est directrice d'une galerie d'art d'origine étrangère qui s'y est installée en 2005. La mission de la galerie est principalement de « promouvoir l'art international en Chine et d'accroître les échanges entre les deux cultures » (Catherine). Les œuvres exposées constituent essentiellement des installations, peintures et photographies d'artistes étrangers (par exemple: Subodh Gupta, Pascal Marthine Tayou, Nari Ward, Shilpa Gupta, Michelangelo Pistoletto, Iliya Kabakov, Anish Kapoor et Daniel Buren) et de quelques artistes chinois (par exemple: Gu Dexin, Sun Yuan et Peng Yu, Ai Weiwei, Kan Xuan).

Finalement notre dernier informateur clé, Julie, aussi d'origine étrangère, vit en Chine depuis sept ans. Son expérience professionnelle est également très éclectique : celle-ci a exercé les fonctions d'éditrice, de commissaire, de galeriste et de traductrice. Au moment de notre enquête, Julie entreprend des études supérieures en histoire de l'art chinois. Elle est aussi éditrice de deux sites Internet sur l'art contemporain chinois. Par ailleurs, elle a produit une traduction du blog d'Ai Weiwei, fermé par les autorités chinoises, en vue de publier un ouvrage sur la base du contenu de ce blog. À son arrivée en Chine elle est d'abord éditrice pour un hebdomadaire local, où elle a la charge de couvrir tout le domaine des arts à Beijing. Le district 798 jouissant d'un foisonnement artistique important à ce moment, Julie est amenée à s'informer et à éditer de nombreux articles au sujet du district. Cette expérience lui permet d'approfondir grandement ses connaissances sur 798. Par la suite, elle travaille pendant une courte durée en tant que galeriste pour un libraire situé au sein du district 798. En 2008, elle est engagée en tant que commissaire pour une galerie d'art chinoise toujours présente au sein du district qu'elle décrit comme commerciale. L'objectif principal de cette galerie qui expose

principalement des œuvres de jeunes artistes émergents chinois est notamment d'encourager le développement d'un marché de collectionneurs en Chine. Julie a beaucoup apprécié l'expérience de commissaire qui lui a été alors confié. Malgré sa vocation commerciale, elle parvient à organiser une exposition qu'elle qualifie « d'avant-gardiste », constituée uniquement de créations vidéo d'un jeune artiste chinois.

Tableau 1.1 : Liste des informateurs clés

Prénoms (fictifs)	Origine	Fonction(s) au sein du district	Statut social
M. Ma	Chinoise	- Contribue à l'inauguration de la première galerie en 2002 - Organisateur de nombreux évènements artistiques (par exemple: festivals d'Art contemporain et de performances) - Cofondateur d'une organisation culturelle où il est commissaire et consultant en art - Propriétaire d'un café	- Artiste, commissaire et consultant en art avec un important réseau artistique et politique international et local
M. Zhang	Chinoise	- Locataire d'un espace de bureau depuis 2002	- Artiste de réputation nationale et professeur dans l'une des plus prestigieuses universités en RPC - Important réseau politique (membres du Parti communiste chinois)
M. Liu	Chinoise	- Locataire d'un atelier depuis 2002 et l'un des rares - résidents du district	- Artiste émergent
Jane	Étrangère	- Directrice d'une galerie d'art étrangère depuis 2004	- Travaille dans une prestigieuse galerie de renommée internationale

Julie	Étrangère	- A travaillé comme galeriste dans une librairie - A travaillé comme commissaire d'une galerie d'art chinoise en 2008	- Étudiante/pigiste - Important réseau artistique chinois (par exemple: les frères Gao, Ai Weiwei, Huang Rui, etc.)

Difficultés rencontrées

Il nous semble pertinent de présenter certaines difficultés rencontrées lors de notre enquête sur le terrain. Celles-ci peuvent s'avérer révélatrices de codes sociaux propres à la culture chinoise nous permettant ainsi d'avoir une meilleure compréhension du contexte social et culturel dans lequel se trouvent les informateurs clés du district artistique 798 et ainsi d'offrir une interprétation plus fine du contenu des entrevues semi-dirigées. Ces difficultés se sont présentées lorsque nous avons voulu entrer en contact avec des fonctionnaires ou représentants officiels. L'objectif premier de cette démarche était, comme nous l'avions mentionné précédemment, d'utiliser l'information recueillie durant ces entrevues afin de valider l'information recueillie à travers l'analyse documentaire. Contre toutes attentes, cet exercice a été en effet beaucoup plus révélateur que prévu. Étant donné que ces difficultés se sont révélées suite à nos observations et à nos interactions avec les interlocuteurs en question, nous les exposerons tel un rapport d'observations. Celui-ci comprend une partie plus objective, où nous décrivons le déroulement des faits et de l'environnement dans des termes neutres et distanciés ainsi qu'une partie plutôt subjective où nous décrivons les interactions entre nous est les personnes observées, que nous tentons ensuite d'interpréter.

Comme nous l'avons mentionné précédemment, ces difficultés sont survenues d'entrée de jeu, au moment de joindre par téléphone en vue d'un rendez-vous pour une entrevue, des fonctionnaires de l'administration tant district artistique 798 que du département des industries culturelles créatives du district Chao Yang afin de fixer un rendez-vous pour une entrevue. À chacun des appels nous obtenions la réponse suivante: « désolé, nous sommes trop occupés en ce moment, pour toute information, veuillez consulter notre site Internet ». Après une dizaine d'appels, nous avons choisi de procéder autrement. Nous avons décidé d'entrer directement en contact avec ces derniers en nous présentant directement à leurs bureaux.

Nous nous sommes donc d'abord présentés devant les bureaux des ICC du district Chao Yang de Beijing. Devant nous, plusieurs tours sont érigées au milieu d'une cour encerclée par des barreaux métalliques. Chaque entrée est gardée par plusieurs gardiens armés (armes à feu). Nous nous sommes donc adressés à l'un d'entre eux en lui expliquant les raisons de notre présence. Celui-ci nous semblait très embarrassé et ne pas savoir quoi faire. Après avoir consulté les autres gardiens, il décide de nous envoyer à une autre entrée non loin de celle où nous étions. Nous nous présentons donc à cette seconde entrée, tout aussi intimidante que la première et entreprenons la même démarche auprès d'un des gardiens. Il semble particulièrement impressionné, voire intimidé, par notre niveau de mandarin. Sans hésiter, il appelle un de ses supérieurs pour lui expliquer la situation. Suite à un court échange téléphonique, il nous laisse entrer, et nous indique vaguement où aller. Une fois entrés dans l'une des tours à bureaux, nous parvenons à obtenir des indications pour nous rendre au bureau de propagande des industries culturelles créatives du district Chao Yang. Dès notre premier contact avec le directeur du département, nous comprenons que la présence d'une «inconnue» dans son bureau est inhabituelle. En effet, non seulement avons-nous senti une grande surprise et une certaine méfiance à notre égard, mais cela nous a été exprimé fort clairement[9] :

Directeur du département de propagande: « Vous avez beaucoup de courage. »

L'intervieweur: « Comment se fait-il ? »

Directeur du département de propagande : « Lorsque l'on m'a dit qu'il y avait une camarade venue du Canada qui voulait en apprendre sur le développement du district Chao Yang, alors que je ne vous connais pas, j'étais très surprise. Cela doit être une habitude occidentale. Ici, nous sommes plutôt réservés. Nous sommes gênés d'aller vers ceux que nous ne connaissons pas. Cela doit être une habitude que tu as apprise au Canada. »

…

Par la suite, nous avons rencontré un second fonctionnaire, dont le bureau se trouvait dans le même édifice que le précédent, il s'agissait d'une experte/consultante en industries culturelles créatives. Cette fois-ci, nous avons senti une grande méfiance à notre égard :

Experte/consultante en ICC : d'un air étonné: « Donc vous avez réussi à franchir la porte principale ? »

L'intervieweur : « Oui. »

[9] Ces échanges ont eu lieu en mandarin et ont par la suite été traduits par le chercheur

Celle-ci a l'air déconcertée.

Experte/consultante en ICC : « Donc vous avez grandi en Chine, à quelle école êtes-vous allée ? »

L'intervieweur : « Au Lycée français de Beijing. »

Experte/consultante en ICC : « Où se situe-t-il ? »

L'intervieweur : « Dans le quartier des ambassades, à sanlitun. »

Experte/consultante en ICC : Ayant l'aire de douter de notre sincérité: « Y'a-t-il vraiment une école là-bas ? »

L'intervieweur : « Oui, elle y est depuis très longtemps. »

En dernier lieu, nous nous sommes présentés au *bureau d'administration et de développement du district 798* situé à l'intérieur même du district. À notre arrivée, nous constatons que le bureau est sécurisé par un système de carte à puce auquel seuls les employés ont accès. Il nous faut donc sonner et attendre que quelqu'un ouvre. Après avoir expliqué la raison de notre visite, l'employée du bureau d'administration nous informe que ce n'est pas dans leurs habitudes de rencontrer des gens à l'improviste. Celle-ci nous explique attendre normalement les directives du gouvernement du district Chao Yang avant d'accueillir des personnes et de leur offrir une entrevue. Par ailleurs, elle précise que ces invités sont généralement des personnalités politiques étrangères ou des groupes de touristes et que très rares sont les étudiants.

Comme nous pouvons le constater, plusieurs « barrières » se sont érigées devant nous au cours du processus. Ces barrières étaient à la fois physiques et culturelles. D'abord, au téléphone, nous nous sommes heurtés à un refus de collaboration de la part de tous nos interlocuteurs. Par la suite, une fois devant les lieux officiels, nous avons dû faire face à un environnement physique très intimidant, voire même hostile (par exemple: les barreaux métalliques encerclant les bureaux gouvernementaux et les gardes armés devant les entrées, l'accès sécurisé aux bureaux de l'administration). Après être finalement parvenus à pénétrer dans les édifices gouvernementaux, nous avons été confrontés à des barrières culturelles. Les interactions que nous avons décrites ci-dessus révèlent que notre pratique, qui consiste à demander, en tant qu'étudiante, à rencontrer et interviewer des personnes « que l'on ne connaît pas » de prime abord, est très inhabituelle en RPC. Cela nous est d'ailleurs clairement nommé par le directeur du département de la propagande : « Cela doit être une habitude occidentale. Ici, nous sommes plutôt réservés. Nous sommes gênés d'aller vers ceux que nous ne connaissons pas ». Celui-ci n'a cependant pas semblé aussi déstabilisé par notre présence que

pouvait l'être notre seconde interlocutrice, l'experte/consultante des ICC. Celle-ci semblait en effet très déconcertée par notre présence, notamment lorsqu'elle nous demanda d'un air très surpris : «Donc vous avez réussi à franchir la porte principale ? ». Par ses multiples questions sur notre identité et le doute qu'elle semblait avoir face à nos réponses, nous irons jusqu'à dire qu'il y avait une certaine méfiance de sa part à notre égard. En effet, à ce moment, nous avons eu l'impression que notre démarche semblait intrusive et dérangeante. Finalement, notre brève interaction avec l'employée du bureau de l'administration du district 798 nous a aussi montré que le statut de la personne qui demande de l'information compte aussi pour beaucoup dans l'accessibilité ou non de cette information.

Limites

De toute évidence, l'échantillon choisi aux fins de cette étude est restreint. Ceci s'explique par les limites budgétaires et les contraintes d'échéances auxquelles nous étions soumises. Notre terrain d'étude étant situé à Beijing, en RPC, le budget nécessaire pour entreprendre l'enquête était bien sûr plus important que si celui-ci avait été à Montréal. Aux fins de notre étude, nous avons dû trouver du financement pour couvrir les frais du voyage entre Montréal et Beijing, l'hébergement ainsi que les commodités (frais de transport locaux, nourriture, etc.) une fois sur place. Notre budget limité ne nous a permis de passer que trois semaines sur notre terrain d'étude ce qui explique le choix d'un échantillon restreint. Ces limites de temps ont aussi rendu plus difficile la résolution de certains imprévus survenus sur le terrain tel que dans le cas de M. Song, présenté ci-dessus.

Comme nous l'avons mentionné ci-dessus, afin d'assurer la richesse de nos résultats nous avons choisi des informateurs clés ayant une certaine implication au sein du district ainsi que dans le milieu des arts visuels. Cependant, nous aurions aussi pu inclure dans notre échantillon des personnes exerçant d'autres types de fonctions tels que des visiteurs/touristes et des commerçants, ceux-ci apportant aussi une contribution particulière au district. Ainsi, notre étude ne saurait prétendre être représentative de l'ensemble des informateurs clés du district. Elle lève néanmoins le voile sur une bonne partie de la réalité des clusters culturels créatifs de la Chine contemporaine.

CHAPITRE 3: LE DISTRICT ARTISTIQUE 798 À BEIJING

Dans le présent chapitre, nous dresserons le portrait détaillé du district artistique 798. Comme nous l'avons mentionné dans le chapitre précédent, nous nous baserons à cette fin sur la « grille de lecture » proposée par Hans Mommaas (2004) pour distinguer et caractériser les différents types de clusters. Aux sept dimensions retenues par l'auteur, nous en ajouterons une huitième. Celle-ci a trait aux caractéristiques de l'art contemporain en RPC. Cette dimension nous semble en effet essentielle à une meilleure appréhension du cluster à l'étude. Dans un premier temps, nous présenterons le contexte historique et la trajectoire évolutive du district. Dans un second, nous mettrons en lumière les caractéristiques et le développement de l'art contemporain en RPC. Nous nous pencherons en troisième lieu sur la question de l'emplacement du district 798 dans la ville. Dans un quatrième temps, nous examinerons la répartition du pouvoir en ce qui concerne la gestion du district. En cinquième lieu nous mettrons en lumière l'organisation horizontale et verticale des activités du district. En sixième, nous nous pencherons sur la question du financement du district. Finalement, nous aborderons la question du niveau d'ouverture ou de fermeture du district.

Ce chapitre nous permettra d'avoir une meilleure connaissance du district 798 et surtout, d'être mieux outillés pour entreprendre une analyse fine des représentations de nos informateurs clés.

Contexte historique et trajectoire de développement

La Joint Manufacture 718 : le « pinacle de l'ère socialiste »

En avril 1951, le deuxième sommet de discussions sino-soviétique est tenu à Moscou. Au cours de ce sommet, la RPC fait appel à l'aide des Soviets dans la construction d'un nouveau complexe de composantes électroniques radio. Jugeant cette demande trop inattendue Moscou décide de refuser la proposition. La RPC se tourne alors vers les Allemands de l'Est qui acceptent de s'engager dans le projet. Le lieu identifié pour la construction de la Joint Manufacture 718 se situe dans la partie nord-est de Beijing, un secteur à l'époque principalement constitué de terres agricoles. Sa construction débute officiellement en 1954. Le processus de construction rencontre, de nombreux défis. Il y a notamment plusieurs désaccords entre ingénieurs chinois et allemands. L'une des principales disputes concerne le degré de

résistance sismique des bâtiments manufacturiers. Pour les ingénieurs allemands, la manufacture doit supporter un séisme de force 8 ou plus sur l'échelle de Richter, alors que les ingénieurs chinois considèrent suffisante une résistance de force 6-7. Le conflit perdure. Les Allemands ayant consulté une grande quantité de matériel historique démontrèrent que Beijing a un historique de tremblement de terre de force 8 et plus. Afin d'atteindre ce standard, les Allemands souhaitent utiliser des briques architecturales de grade 500. À l'époque, toutefois, la RPC ne dispose pas encore de technologie de ce calibre. Afin de pallier ce manque, les Allemands construiront des fours permettant la fabrication de ces briques. Chacune des briques fut testée afin de s'assurer du respect des standards. Ainsi, lors du séisme de Tangshan en 1976 en Chine, l'un des plus meurtriers de l'histoire chinoise, les bâtiments de la Joint Manufacture 718 demeurent intacts. Suite à ce séisme, le niveau de tolérance sismique est élevé à l'échelle nationale à 8 et plus.

L'intervention des Allemands de l'Est ajoute une autre touche particulière au complexe. Le design architectural fut inspiré de l'architecture Bauhaus. Ce style architectural a été développé à l'université Bauhaus à Weimar[10], fondée en 1919 par Walter Gropius (architecte Allemagne). Le Bauhaus est un mouvement artistique appelant à :

> L'unité de tous les arts sous l'égide de l'architecture, en vue de créer un nouvel art de bâtir qui serait le symbole d'une foi nouvelle. Pour cela, il fallait retourner au travail manuel, condamner « l'art pour l'art » et abattre le mur de dédain qu'une division de classe avait érigé entre l'artiste et l'artisan. Le but de l'école était donc de construire une société nouvelle. (Élodie Vitale, 1989 : 7)

Ce mouvement pose les bases de la réflexion sur l'architecture moderne, plus spécifiquement du style international. Plusieurs grands maîtres, incluant Paul Klee, Vassily Kandinsky et Oskar Schlemmer en ont fait partie. Les bâtiments de style Bauhaus peuvent prendre des formes variées, mais l'architecturale reflète généralement la fonction du bâtiment.

En ce qui concerne le design architectural de la Joint Manufacture 718, il était basé sur l'idéologie communiste. L'objectif derrière le projet était de créer un environnement de travail communautaire. Ainsi, l'espace était aménagé de façon à éviter tout isolement d'un groupe particulier par rapport à un autre. Ce type d'environnement permettait l'accès égal des travailleurs aux biens et services et surtout un engagement égal à la création de la Nation.

[10] Le nom actuel de l'institution a été donné en 1996

Plusieurs slogans témoignant de cette idéologie étaient peints en rouge sur les murs de béton de certaines manufactures et certaines sont visibles jusqu'à présent (par exemple: « Production first, life second »). En plus d'y travailler, les employés y mangeaient, y dormaient et avaient accès à différents services sociaux et communautaires (hôpital, salle de danse, piscine, garderie, etc.).

Sur le plan strictement architectural, les bâtiments étaient alignés selon l'axe nord-sud, ceux-ci avaient diverses fonctions, mais l'objectif était de créer un tout ayant une apparence unifiée. Ces derniers prennent aussi différentes formes, mais certains ont des caractéristiques architecturales et esthétiques particulières, et sont d'ailleurs devenus emblématiques du district (par exemple: 798artSpace et la galerie Pace). Les toitures en dent de scie, appelée « shellroof », sont particulièrement caractéristiques (Li Yang, 2008 : 28). Celles-ci sont formées, d'un côté, d'une courbe parabolique qui monte vers le haut et redescend diagonalement de l'autre côté le long de fenêtres. Ces dernières sont appelées « skylights » (Li Yang, 2008 : 28) et font toutes face au nord, assurant une luminosité constante. La lumière face au nord-est est plus stable que celle du sud, et du matin au soir, ne cause que de légères variations de luminosité dans les usines.

En plus d'offrir un impact visuel particulier, cette toiture respecte une technique de construction encore difficile à reproduire. La structure du toit est faite de rangées de bambous liés entre eux par du béton, de plus, les planches de bois du côté arqué du toit ne sont que d'une épaisseur de six centimètres (Lei, 2008 : 86). Les matériaux utilisés pour la construction des bâtiments sont typiques de l'architecture industrielle, soit la brique rouge, le béton et l'acier.

Figure 4.1. : Photo du 798 Art Space (sources: www.mimoa.eu)

Figure 4.2. : Photo de la galerie Pace (sources: imagebeijing.com)

Les manufactures du complexe ne commencent à produire qu'en mai 1956. Celles-ci sont partie intégrante d'un complexe abritant non seulement des usines, mais aussi des centres de recherches et de nombreux services sociaux. Les usines sont pour la plupart identifiées par un nombre débutant par le chiffre sept. On y trouve par exemple les manufactures 706, 707, 718, 797, 798 et 751. À l'époque, la manufacture occupe une superficie de 500 000 mètres carrés et 149 800 mètres carrés d'espace bâti (Li, 2008 : 32). Celle-ci produit l'ensemble de l'éclairage et des composantes électriques des « dix plus grands projets d'ingénierie » (Li, 2008 : 36) de l'époque. La Joint Manufacture 718 est à la fois le plus vaste et le plus coûteux complexe militaire d'Asie de son époque ainsi que le lieu d'origine des industries électroniques en Chine (Li, 2008 : 16).

Déclin des activités industrielles et « invasion » artistique

Au milieu des années 1990, les activités industrielles du complexe diminuent considérablement. Des milliers d'ouvriers sont mis à pied et de nombreuses usines désertées. Alors qu'à son apogée le complexe employait environ 10 000 employés, ceux-ci ne sont plus que 1000 à la fin du XXe siècle (Wang et Li, 2009 : 878). Face à ce ralentissement, le gouvernement chinois décide de fusionner certaines usines et de les incorpore sous le nom de *Seven Stars Hua Dian*

Science and Technology Group Co. Ltd, une agence immobilière dont la mission est principalement de rentabiliser les espaces vacants et de réorganiser les ressources industrielles pour une meilleure performance. L'objectif du gouvernement est de louer les manufactures pour un temps limité (pas plus de cinq ans) et de raser la zone pour en faire un espace spécialisé en électroniques. Le district n'en évoluera pas moins tout différemment.

En 1995, la Central Academy of Fine Arts (CAFA) de Beijing, l'une des plus prestigieuses écoles d'art en RPC loue plusieurs espaces au sein du complexe industriel afin d'y entreposer des œuvres et d'y entreprendre certains projets d'art. Par la suite, d'autres membres de la communauté artistique font leur entrée dans le district. Parmi les pionniers, nous retrouvons Robert Bernell, un éditeur texan, également restaurateur et collectionneur d'art contemporain chinois. Détenteur d'une maîtrise en littérature et en langue chinoise de l'université Stanford en 1989, il aura d'abord passé 10 ans dans le domaine des affaires. En 1998 il fonde Chinese-art.com un magazine électronique bimensuelle qui s'impose comme une importante source d'information sur l'art en Chine. En 2001, Bernell ouvre la librairie/café Timezone 8 au sein du district 798, spécialisée dans la publication de livres sur l'art contemporain en Chine. De nombreux artistes vont aussi s'y installer, parmi ceux-ci nous retrouvons Yu Fan, Jia Difei, Liu Suola, Huang Rui, Cang Xin, Bai Yiluo, Wu Xiao Jun, Zhang Bandi, Liu Ye et Chen Lin Yang. Se joindront aussi à eux la designer de mode Lin Jing ainsi que l'agente de publicité Hong Huang. Ceux-ci sont principalement attirés par les espaces spacieux et le prix modique de ces anciens bâtiments industriels. En effet, toutes les conditions semblent réunies pour faire de ces bâtiments des espaces idéals pour la création artistique. Ils abritent généralement un grand espace à aire ouverte, les plafonds sont très hauts, la fenestration de type industriel permet de faire pénétrer abondamment la lumière et, surtout, le prix de location est très abordable. La première galerie d'art au sein du district, Beijing Tokyo Art Projects est inaugurée en 2002. À peu près au même moment, Xu Yong, artiste photographe chinois, loue la plus grande des manufactures du complexe (1200 mètres carrés), la manufacture 798 (aujourd'hui connue sous le nom de 798artSpace), et la transforme en une salle d'exposition et d'évènements. En 2003, on comptait une trentaine d'artistes et organisations au sein du district (Wang et Li, 2009 : 878). La même année cinq expositions sont organisées dans le district, dont « Trans-Border Language » au mois de mars, «Reconstruction de 798 » au mois d'avril, « Blue Skies Exposure-Anti- SAS Exhibition », au mois de mai, « la première biennale de 798 » et « Left Hand Right Hand » au mois de septembre (*Ibid*). Ces expositions contribuèrent grandement à accroître la visibilité du district localement et internationalement. Entre 2003 et 2004, lors de divers évènements (par exemple: banquets, tournés et échanges) le district reçoit la visite de

nombreuses personnalités politiques et artistiques de renommée internationale telles que le musicien Jean Michel Jarre, le ministre français de la Culture Jean-Jacques Aillagon (2002-2004) et la Commissaire de l'Union européenne de la culture et de l'éducation, Mme Vivienne Reding (*Ibid*).

La « lutte » pour la préservation du district

Malgré ce nouveau souffle qu'apporte la communauté artistique, le complexe Joint Manufacture 718 n'en est pas moins bientôt menacé de destruction. La ville lance en effet un avis de démolition de l'ensemble de la zone dans le but d'y établir un complexe de hautes technologies (Hee *et al.* 2008 : 254). Dès 2003, des bâtiments sont démolis dans cette optique, et ce, sous les yeux de la communauté artistique. Face cette menace de plus en plus concrète de leur milieu de vie et de création, les artistes se mobilisent sans tarder. En 2003, Bérénice Angremy, une curatrice française spécialiste d'art chinois et Huang Rui, artiste et curateur chinois, fondent l'organisme culturel *Thinking Hands* qui sera le principal organe dans cette « lutte » pour la sauvegarde des lieux. L'organisme dispose également du support incontournable d'institutions et d'organisations culturelles étrangères basées à Beijing (par exemple: la Galerie Arario, le théâtre international de Copenhague, l'Institut suédois du film, l'Institut Goethe, l'Ambassade de France, la Commission européenne, etc.) et de quelques organisations culturelles chinoises (Art Beijing, le musée He Xiang Ning et le centre d'art et de photographie Three Shadow). En collaboration étroite avec ces organisations, l'objectif de *Thinking Hands* est de sensibiliser la communauté internationale et locale à l'héritage architectural ainsi qu'à la créativité exceptionnelle du quartier en vue de prévenir son éventuelle disparition. Pour y parvenir, ceux-ci déploient différentes stratégies, entre autres la rénovation d'espaces industriels, l'organisation d'expositions d'art, la création d'évènements et de programmes artistiques (par exemple: le Dashanzi art festival (DIAF) et le festival de performance) et le *branding*. Ceux-ci créent et utilisent notamment le logo « 798 » (nom de la plus grande manufacture du complexe) pour promouvoir l'identité et le style de vie néo-bohémien (Lloyd, 2002) entretenu au sein du district. L'ensemble de ces actions contribuera à accroître la visibilité ainsi que l'intérêt porté au District à l'échelle locale et internationale. Plusieurs articles mettant en valeur le district vont ainsi être publiés dans d'importantes revues et journaux étrangers, tels que Newsweek (2003) et le New York Times (2004, 2005). Précisons que cet intérêt face au district 798 est porté par le succès grandissant de l'art contemporain chinois sur le marché de l'art international sur lequel nous reviendrons à la section suivante.

Face à cette mobilisation qui menace son projet de développement, *Seven Stars* déploie diverses tactiques visant à les freiner. On cesse notamment de louer à des étrangers et à des organisations culturelles, on déchire les affiches de festival, on interdit l'entrée de la zone aux taxis (Currier, 2006 : 21). Comme le souligne Currier, ces actions ont cependant un effet contraire, contribuant plutôt à renforcer l'image du district comme enclave artistique avant-gardiste et branchée: "Although those actions did impede the area's development, the tension actually backfired on Seven Stars by bringing more attention to the area as a struggling art district and furthering its image as a trendy avant-garde location." (Currier, 2006 : 21)

Parallèlement, en 2004, Li Xiang Qun, artiste chinois de réputation nationale et professeur de sculpture à l'université Tsing Hua (l'une des plus prestigieuses universités de Beijing), est nommé député au 12e Congrès national du Peuple de Chine[11]. Sa nomination est déterminante pour l'avenir du district. Possédant lui aussi un studio au sein du district 798, Li est en effet très sensible à la cause des artistes du district. Grâce à sa position stratégique au sein du gouvernement, il parviendra à porter le dossier aux tables de discussions officielles. Il soumet ainsi aux autorités un rapport intitulé « protéger un patrimoine industriel et un district culturel émergent » (Currier, 2006: 22) qui propose entre autres « de protéger l'héritage architectural d'une ancienne usine et de promouvoir le développement d'un district artistique » (Kuo, 2008: 47). Le district 798, comparé au quartier Soho de New York, pourrait, tout comme ce dernier, constituer selon le rapport un atout important pour le rayonnement de Beijing en tant que ville culturelle et créative (Hee et al. 2008: 255). La proposition est retenue et portée à l'attention du gouvernement municipal de Beijing. En 2005, le gouvernement municipal met de l'avant un projet de « protection de la zone » en collaboration avec l'Institut de design de Beijing. Tous les bâtiments d'architecture Bauhaus seront classifiés « architecture moderne exceptionnelle » (Kuo, 2008: 51). Ainsi, les actions de la communauté artistique du district contribuent à « faire de 798 le premier héritage industriel patrimonial protégé en Chine »[12] et, ultimement, à obtenir la reconnaissance officiellement du district. En 2006, il est désigné « zone artistique 798 », et devient l'un des premiers clusters des industries culturelles créatives (ICC) du district Chao Yang. Le soutien du gouvernement conduit de la sorte *Seven Stars* à « changer d'avis », pour supporter, au moins en apparence, le développement artistique et culturel du district.

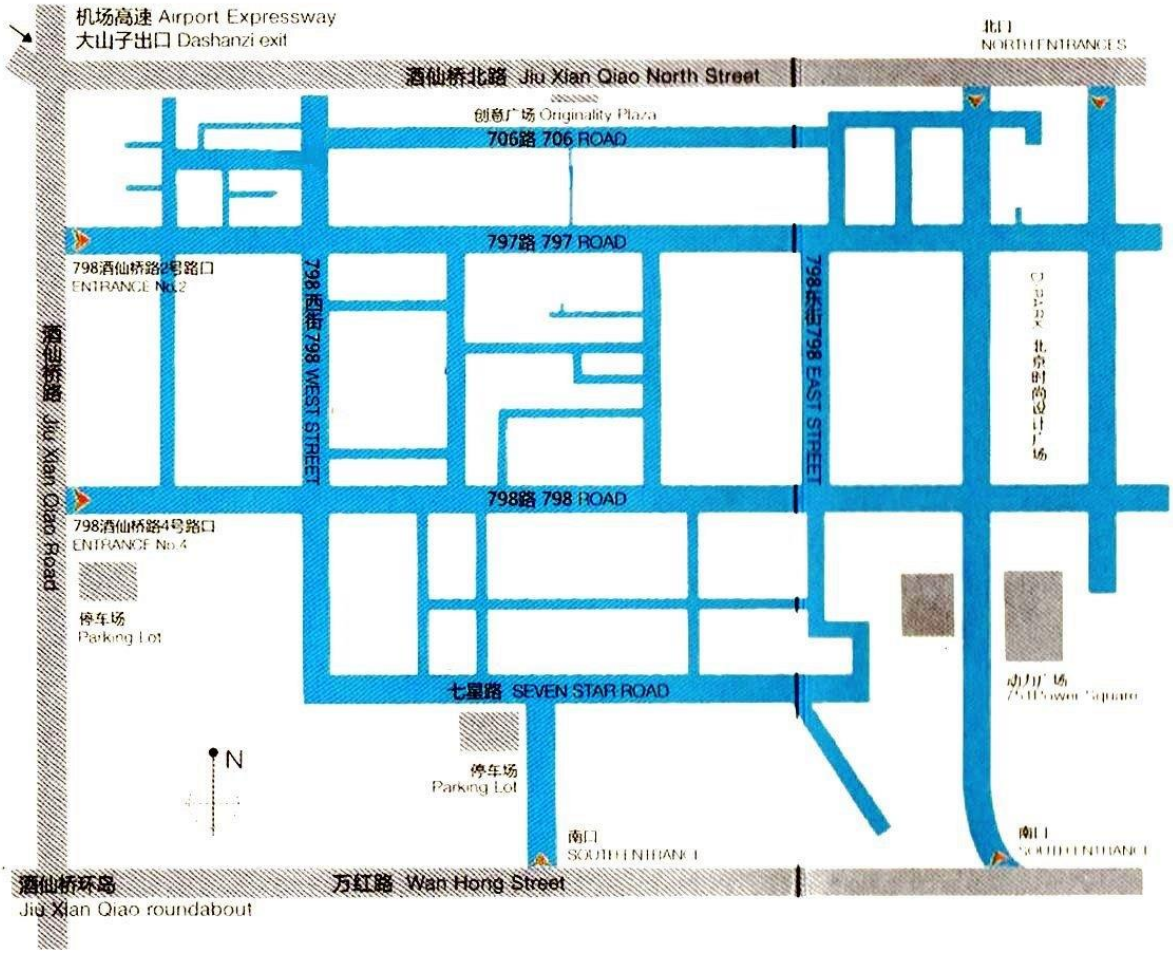
---

[11] « Le Congrès national du Peuple (CNP) est l'organe suprême de l'État chinois. Ses membres sont choisis pour un mandat de cinq ans. Le Congrès exerce un pouvoir législatif, il révise et applique la constitution. Il examine et approuve les plans de développement à l'échelle nationale ainsi que les budgets, leurs applications et leurs contrôles. »Tout sur la Chine. 2007. Le gouvernement de la République Populaire de Chine. En ligne : http://fr.radio86.com/informations-generales/le-gouvernement-de-la-republique-populaire-de-chine

[12] ThinkingHands. 2011. ThinkingHands. En linge:. http://www.thinkinghands.org/#/en/Default/AboutUs/Consultation le 5 novembre 2011

En ce sens, la préservation du district 798 est bel est bien le résultat d'un processus *bottom-up* (Tan, 2006; Currier, 2007; Hee et al. 2008). Grâce aux efforts collectifs de *Thinking Hands* et au lobby de Li Xiang Qun auprès des autorités chinoises, le gouvernement révise ses plans initiaux de destruction du district et accepte de prendre en compte les recommandations du rapport rédigé par la communauté artistique. Reste à savoir si la gestion actuelle du district peut toujours être qualifiée de la sorte (*bottom-up*). Sa reconnaissance officielle, au cours des quatre dernières années, n'aurait-il pas perverti cette dynamique de développement originelle? Il s'agit de l'une des nombreuses questions auxquelles nous aimerions pouvoir répondre dans le cadre de cette étude.

En 2007, on enregistrait environ 400 organisations culturelles au sein de 798 (Cheng et Zhu, 2008, p. 51), principalement constituées de galeries, de centres et de musées d'art contemporain. L'augmentation du prix des loyers a conduit à la disparition de la plupart des studios d'artiste. Quelques usines poursuivent par ailleurs leurs opérations : ateliers d'ouvriers et galeries d'art se côtoient au sein du district.



Carte 1 : Plan du district 798 à Beijing (sources: http://www.etripchina.com/beijing/map.htm)

Caractéristiques et développement de l'art contemporain en RPC

La naissance de l'art contemporain chinois

Dans les années 1950, Mao Zedong importe de l'Union des républiques socialistes soviétiques (URSS) le modèle du réalisme socialiste soviétique. Cette doctrine esthétique « exige des artistes une représentation véridique, historiquement concrète de la réalité dans son développement révolutionnaire. En outre, ils doivent contribuer à la transformation idéologique et à l'éducation des travailleurs dans l'esprit du socialisme » (Berger, J., D. Howard et A.

Garrigues, 2012). Sous Mao, l'art, soumis à l'hégémonie de la culture socialiste et réduite à la propagande, propose les figures héroïques d'ouvriers et de Mao sur des affiches peintes à la main. Le décès du « Grand Timonier » en 1976 marque le début de l'ouverture économique et artistique. Alors que le régime de Mao, plus particulièrement la révolution culturelle, est réévalué par les nouveaux dirigeants du pays, un espace de discussion, jusque-là improbable, semble s'ouvrir. C'est dans ce contexte de transition politique, que l'un de nos informateurs clés désigne comme un moment de « liberté provisoire » (M. Ma), que les artistes Huang Rui et Ma Desheng fondent (1979) le premier groupe d'artistes avant-gardistes d'origine chinoise, Les Étoiles (Zhang, 2011 : 109). Le groupe est principalement constitué d'artistes autodidactes, sans formation académique formelle. Il regroupe des artistes tels que Wang Keping, Huang Rui, Ma Desheng, Qu Leilei, Zhong Acheng, Yan Li, Boyun et Ai Weiwei (Lu Peng, 2007 : 44). Le choix du nom Les Étoiles, évoque ironiquement l'ambiance politique de l'ère de la révolution culturelle, au sein de laquelle les artistes de cette première avant-garde ont baigné : « À cette époque, malgré leur scintillement, l'existence des étoiles était niée, car seul un élément dans le monde était reconnu, le soleil, incarné par Mao Zedong. » (Lu Peng, 2007: 36).

Figure 4.3. : Photo de Wang Keping avec ses sculptures Idole (gauche) et Silence (droite) prise à son studio à Beijing en 1979 (source: Asia Art Archives, 1980[13])

Peu de temps après leur formation, le groupe demande l'autorisation d'organiser une exposition auprès de l'association des artistes de Beijing (un bureau gouvernemental). Sans réponse après plusieurs mois, *Les Étoiles* prennent les choses en main et organisent une exposition illégale dans les rues avoisinant le Musée d'Art national. L'expo est rapidement fermée par la police et les œuvres des artistes sont confisquées (Lu Peng, 2007 : 39). Suite à cette rebuffade, le groupe organise une marche de protestation au nom de la démocratie politique et de la liberté artistique. En 1980, le gouvernement leur accorde finalement l'autorisation officielle. Cette fois-ci, *Les Étoiles* obtiennent le droit d'exposer leurs œuvres à l'intérieur du Musée d'Art national. L'exposition attire plus de quatre-vingt mille visiteurs (Lu Peng, 2007 : 44-45), mais, ce qui la rend d'autant plus importante, c'est qu'elle symbolise la légalisation et la légitimation d'expositions d'artistes non académiques en RPC.

Selon Julia Chi Zhang, la création du groupe *Les Étoiles* marque le début de l'art moderne en Chine, qu'elle divise d'ailleurs en deux périodes : 1. « L'avant-garde pré-1989 » et 2. « L'avant-garde post-1989 ». Soulignons que l'année 1989 est l'année où a lieu le mouvement étudiant de la place Tian an men[14]. Suite à cet évènement, le Parti communiste chinois se lance dans une campagne de répression à l'échelle nationale contre les dissidents politiques, incluant les artistes de « l'avant-garde » des années 1980. (Zhang, 2011 : 124).

Selon l'auteure, les artistes de l'avant-garde pré-1989 adoptent pour la plupart le style abstrait. Ceux-ci sont inspirés par des courants du modernisme tels le futurisme, le surréalisme et le Dadaïsme. Ils tentent aussi d'utiliser différents médiums, dont des installations et des performances plutôt que de se limiter à la peinture à l'huile. Selon Zhang, ce choix stylistique reflète la volonté de rompre avec la réalité sociopolitique du pays pour se rapprocher des valeurs occidentales. Les artistes et intellectuels de cette époque ont une vision dichotomique des choses, selon laquelle le monde se partage entre- « d'un côté, le socialisme chinois (…) perçu comme « déshumanisant », « irrationnel » et « destructeur » et à l'autre extrême, la

[13] En ligne : http://www.china1980s.org/en/interview_detail.aspx?interview_id=82 Consultation le 12 novembre 2012

[14] Mouvement d'étudiants, d'intellectuels et d'ouvriers chinois à l'échelle nationale dénonçant la corruption et revendiquant des réformes politiques et démocratiques et aboutissant sur la Place Tian an men de Beijing. Face aux protestations le gouvernement instaure la loi martiale le 20 mai 1989 et fait intervenir l'armée le 4 juin 1989, date commémorative du « massacre de la Place Tian an men ».

démocratie occidentale (…) perçue comme « humaine », « rationnelle » et pleine de « vivacité » » (Zhang, 2011 : 110). En ce sens, l'occident, idéalisé, évoque la liberté, la démocratie, les droits individuels, la dignité humaine, la libération sexuelle et l'amour romantique et devient pour ces artistes une « Mecque spirituelle ». Comme le souligne Zhang, malgré l'influence importante de l'occident dans le choix stylistique de ces artistes, leur sujet reste profondément ancré dans la réalité chinoise. Par exemple Wang Guangyi, considéré comme le fondateur du mouvement artistique du Political Pop Art, revisite et mélange le Pop Art, les iconographies de la propagande maoïste et les logos des produits occidentaux pour faire une satire de la société chinoise de la révolution culturelle jusqu'à son ouverture aux marchés extérieurs.

Comme le souligne Nuridsany, les années 80 en Chine sont caractérisées par un vent d'idéalisme et d'euphorie. La conscience politique et morale est en pleine effervescence. Des centaines de groupes artistiques sont créés et nous assistons à une explosion d'expositions à travers le pays. Cette période (de 1985 à 1989) est connue sous le nom de « 85 New Wave ». En 1989, l'exposition «China Avant-Guarde » réunit au Musée National des Beaux-arts de Beijing 185 artistes venus de toutes les régions de Chine. L'art chinois s'étend jusqu'à Hong Kong et Taipei, où le groupe Les Étoiles célèbre son 10e anniversaire à la galerie Hanart TZ. Au plan international, le centre Pompidou à Paris présente trois artistes chinois, dont Huang Yong Ping. Selon Nuridsany cette tolérance apparente des autorités n'en reste pas moins une « liberté surveillée » (Nurdisany, 2004 : 11).

Comme nous l'avons mentionné en effet, le gouvernement chinois suite au mouvement étudiant de la Place Tian an men ressert son contrôle sur les dissidents politiques. Ceux-ci seront perçus comme des « bourgeois libéraux ayant succombé à la tentation du mode de vie décadent des Occidentaux ». (Zhang, 2006 : 124). En 1990, le gouvernement instaure ainsi une loi de censure interdisant toute œuvre s'inspirant du modernisme occidental, les artistes des années 1980 étant forcés de rester underground. Cette marginalisation et tension sociale conduit certains d'entre eux à s'exiler à l'étranger au début des années 90' : Huang Rui au Japon, Ai Weiwei aux Etats-Unis, Wang Ke Ping en France et Zhang Huan à New York.

Le second mouvement d'avant-garde identifié par Zhang, l'avant-garde post-1989, émerge quant à lui dans le contexte de la libéralisation des marchés. Ce mouvement se caractérise selon Zhang (2011 : 114) par une « transition saillante vers le postmodernisme ». Le style se fait plus « individualiste, détaché (d'un engagement idéologique plus large), cynique, sardonique,

sensationnel, postmoderne. » (*Ibid*) Des artistes tels Liu Jianhua, Wang Qinsong ou Hu Jiemin sont exemplaires de cette évolution. Nous assistons également à une dissolution du message subversif dissident et politique pré-1989. Les artistes s'intéressent plutôt à la « décadence matérielle, aux risques environnementaux, et à la promiscuité sexuelle » (*Ibid* : 115).

Cette période se caractérise aussi par une démystification du monde occidental. Cela s'observe à travers le travail de plusieurs artistes tels que Yan Lei dont l'un des sujets de prédilection a trait aux enjeux de pouvoir dans le milieu de l'art. Il dénonce entre autres l'hégémonie des marchands occidentaux sur les artistes chinois. L'une de ses œuvres les plus connues et controversées à cet effet est l'œuvre conceptuelle « Invitation letters », effectuée en collaboration avec l'artiste Hong Huang. Yan Lei adresse de fausses invitations à la Dokumenta de Kassel 10[15] à une dizaine d'artistes chinois qui tous tombent dans le panneau, créant scandale et mécontentement dans la communauté artistique chinoise. À travers cette œuvre, Yan Lei « critique le manque d'intermédiaires (agents) et d'autonomie des artistes chinois face à la sélection arbitraire des grandes institutions occidentales. » (Zhang, 2011 : 120)

Dans cette même veine, l'artiste Hong Lei critique à travers ses œuvres (par exemple: Loquats et Wild Birds) l'attitude « d'autoaliénation » des artistes chinois prêts à tout pour conquérir le marché occidental. En effet, nombreux sont ceux à vouloir s'ajuster aux goûts des Occidentaux. Ceci est d'ailleurs exprimé à travers un adage très connu dans le milieu de l'art contemporain chinois, « Westernized recipe to cook the Chinese dish » (Zhang, 2011 : 118). Selon les propos de Zhu Qi, l'un des critiques d'art contemporain chinois les plus connus, les goûts des Occidentaux pour l'art chinois peuvent être caractérisés par : un intérêt pour « ce qui semble politiquement engagé, à la mode, sexy, subversif, ainsi que psychopathique, tout cela mélangé avec un peu d'éléments de la tradition chinoise, et saupoudrée avec une pincée de post-modernisme » (citation de Zhu Qi dans Zhang, 2011 : 118).

Un autre « genre » très développé par les artistes chinois de l'avant-garde post- 1989 est celui de l'art Gaudi. Influencé par l'artiste américain Jeff Koons, il s'agit d'« une variation du Pop Art en Chine caractérisée par l'utilisation d'images populaires ou vulgaires extraites des médias de masse, afin de construire des récits à propos de la vie quotidienne en Chine avec une dose exagérée de vulgarité. Il s'agit d'une tentative de rendre ce qui est familier, absurde » (Zhang, 2011 : 121). Parmi les artistes associés à ce courant, nous retrouvons Xi Zhilong, Fang Lijun, Xu Yihui et Wang Qingsong.

[15] Documenta est une exposition d'art contemporain qui se tient tous les cinq ans à Kassel. Il s'agit de l'un des plus grands rendez-vous mondiaux de l'art contemporain.

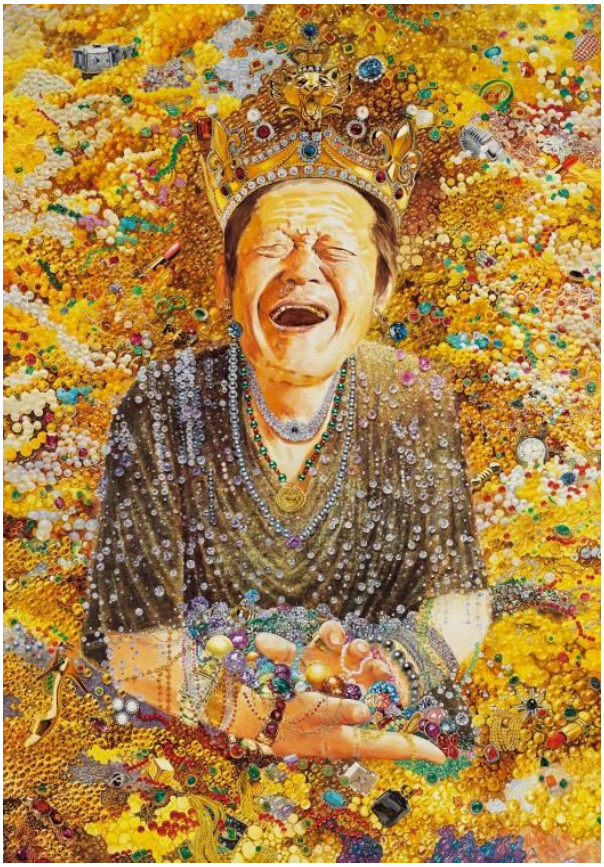


Figure 4.4. : Œuvre de Fang Lijun intitulé : *Fang Lijun 2011-2012* (source: Cultura Italia[16])

Ainsi, comme le souligne Zhang, « Chinese avant-garde has grown out of its pre-1989 naive idealization of the West and has become more sophisticated and reflexive about both the West and its own self-identity" (Zhang, 2011 : 115).

Dans son livre *L'art contemporain chinois*, Nuridsany s'intéressant à la nouvelle génération d'artistes (essentiellement nés dans les années 1970 et 1980) en fait l'éloge, à travers les œuvres de jeunes artistes tels que Kan Xuan, Liang Yue et Feng Mengbo. Ce corpus d'œuvres est constitué principalement de performances, de vidéos et de jeux vidéo. Nuridsany constate que le caractère politique et contestataire de l'art contemporain chinois de première génération est de moins en moins palpable chez cette nouvelle génération. Celle-ci, qui n'a pas vécu les évènements marquants de l'histoire chinoise (par exemple: la révolution culturelle et le mouvement étudiant de Tiananmen), semble porter beaucoup moins d'importance au contexte

[16]En ligne :
http://www.culturaitalia.it/opencms/en/contenuti/eventi/Fang_Lijun__life_and_death_intertwined.html?language=en
Consultation le 4 septembre 2012

politique pour porter davantage attention à l'ici est maintenant et à dépeindre la vie des Chinois contemporains. En d'autres mots, les jeunes artistes chinois de la génération « ME», contrairement à leurs prédécesseurs sont davantage centrés sur leur « individualité » que sur les enjeux politiques et sociaux plus larges.

Le « boom » de l'art contemporain

Selon Zhang, l'art avant-gardiste chinois a été introduit sur les marchés occidentaux dès la fin des années 1980 et au début des années 1990, d'abord par l'entremise d'artistes contemporains chinois expatriés tels que Xu Bing et Cai Guoqiang. Durant les années 1990, un nombre important d'agents américains et européens se déplaceront cependant en Chine pour cartographier le paysage de l'avant-garde chinoise. Parmi ceux-ci, Monica Demotte, critique et curatrice italienne ; Uli Sigg, ancien ambassadeur de Suisse à Beijing (1995 à 1998) et principal collectionneur d'art chinois; Howard Farber, un investisseur immobilier et collectionneur d'art ; Karen Smith, curatrice travaillant pour un collectionneur anglais; Barbara London, curatrice associée du département de film et de vidéo du Museum of Modern Art à New York (MOMA) ; Robert Bernell, propriétaire de la librairie/café Timezone 8 à 798 et le dealer Australien Brian Wallace, gérant de la galerie Red Gate à 798. (Zhang, 2011 : 127)

Par ailleurs, un nombre important d'expositions telles qu'« art for sale » (1999), « Post-Sense Sensibility » (1999), « Fuck Off » (2000) et de biennales (par exemple: La biennale de Shanghai en 2000, la triennale de Canton en 2002 et la 48e biennal de Venise) contribuent à accroître la visibilité de l'art contemporain chinois à l'étranger. Ces expositions sont souvent provocantes : par exemple des actes de cannibalisme lors de l'exposition « Fuck off » organisée par Ai Weiwei et Feng Boyi dans la galerie Eastlink à Shanghai. Elles ont aussi un grand retentissement auprès de la communauté artistique occidentale.

Selon Zhang, cette arrivée massive d'acteurs étrangers dans le milieu de l'art contemporain en Chine provoque quatre principaux effets pervers. D'abord, on observe un déséquilibre au niveau de la répartition du pouvoir dans le monde de l'art contemporain chinois. Cela engendre une certaine perte d'autonomie des artistes et devient aussi une source inquiétude pour d'autres. En effet, comme le souligne Zhang, l'arrivée des étrangers ne bénéficie qu'à une infime portion d'artistes chinois qui jouissent d'un succès phénoménal dans le monde occidental de l'art (par exemple: Yue Minjun, Chen Yifei et Zhang Xiaogang).

Un deuxième effet pervers est la création de réseaux informels d'artistes visant à en exclure d'autres pour bloquer l'accès à la visibilité internationale. L'auteur donne l'exemple d'agents et d'investigateurs étrangers se déplaçant en Chine avec un ou deux numéros d'artiste en poche. Après avoir obtenu leur entrevue avec ce premier artiste, par effet boule de neige, ceux-ci partent à la rencontre d'autres artistes « à connaître ». Cependant, ceux-ci réalisent rarement qu'il s'agit souvent de réseaux d'artistes très fermés et exclusifs.

Un troisième effet a trait à l'utilisation d'internet, comme plateforme de vente. Selon Zhang l'internet concrétise le jeu de « pouvoir asymétrique » (Zhang, 2011 : 130) du marché international de l'art, opposant sites tenus par des Occidentaux et sites gérés par les Chinois. Du côté occidental, les propriétaires et opérateurs de sites ont généralement des liens étroits avec le monde de l'art (par exemple: http://chinaavantgarde.com/ et http://www.chinese-art.com/). L'information y est très complète, transmise de façon professionnelle et régulièrement mise à jour. Les artistes y sont présentés par d'influents critiques d'art qui y tiennent des rubriques. Le design du site est également très sophistiqué. La langue d'usage est souvent l'anglais. Comme le souligne Zhang, le contenu détaillé et le style d'écriture sophistiqué indiquent que l'on cible le public des marchands, des critiques et des collectionneurs occidentaux.

De l'autre côté, on trouve plutôt une prolifération de sites d'artistes chinois moins connus et qui ne bénéficient pas du « luxe de la gestion internet » (*Ibid*). Généralement ces artistes créent leur site eux –même. L'auteur note le manque de professionnalisme tant au niveau de la forme que du contenu ainsi qu'une mise à jour irrégulière, voire même inexistante. La langue d'usage de ces sites est pourtant aussi l'anglais, ce qui montre que ces sites s'adressent eux aussi à une clientèle occidentale. L'auteure constate par ailleurs une tendance à l'extrapolation : chaque artiste tend à se décrire comme « le meilleur artiste chinois ». Selon Zhang, ces différentes caractéristiques traduisent le déséquilibre des rapports de force au sein de l'art contemporain de Chine.

Enfin, le dernier effet pervers a trait au développement de pratique « d'autoéxotisation » (*Ibid* : 131). Comme il y a encore peu d'acheteurs et de collectionneurs chinois, les artistes se sentent tenus de s'adapter aux goûts des étrangers pour l'exotisme. Plusieurs artistes tendent alors à utiliser des symboles chinois facilement identifiables, des clichés afin d'alimenter cette « fantaisie exotique ». L'art contemporain ne suscite en fait l'intérêt d'acheteurs chinois que depuis peu. Et ces derniers ont tendance également à calquer leur goût sur celui des étrangers. Comme le souligne Nurdisany, « tout comme à New York, Los Angeles, Tokyo et Londres dans

les années 1960, les nouveaux riches recyclent ce qu'ils ont gagné dans l'art contemporain pour s'offrir le vernis de respectabilité et de culture. » (Nuridsany, 2004: 9)

Malgré ces conséquences plutôt négatives dues à l'arrivée des étrangers dans le milieu de l'art contemporain chinois, c'est tout de même en grande partie grâce à eux que s'explique le succès de l'art contemporain chinois des dix dernières années sur le marché international. En effet, les principaux acheteurs d'art contemporain chinois sont des collectionneurs étrangers (par exemple: Uli Sigg et Howard Farber). En 2007 la Chine se situe déjà au 3e rang du marché mondial de l'art contemporain et domine notamment le marché des œuvres bidimensionnelles[17]. De plus, 75% des meilleures entrées aux enchères, sont le fait d'artistes chinois, avec Zhang Xiao Gang en première place. La crise économique de 2008 ne freinera que temporairement cette envolée. Selon le rapport ArtPrice de 2010-2011, la Chine parvient au premier rang du marché mondial d'art contemporain et déclasse les États-Unis au sommet depuis plus de 50 ans, il s'agit d'une incontestable « petite révolution »[18]. En ce qui concerne le classement des capitales de l'art contemporain sur le marché mondial, Beijing détient la seconde place tout de suite derrière New York. Parmi le top 5 des artistes contemporains vendu à Beijing se trouvent Chen Yifei, Wang Yidong, Liu Xiaodong, Zheng Fanzhi et Liu Chunxi. La majorité des œuvres vendues sont des peintures sur toiles.

Le milieu de l'art contemporain chinois a donc connu des mutations profondes au cours des trente dernières années. Fortement marginalisés au départ et parfois forcés à l'exil, les artistes sont dorénavant pleinement intégrés au système économique chinois. Selon Zhang (2011) et Keane (2011) il est clair que l'intervention du marché dans le milieu de l'art contemporain a contribué à augmenter le niveau de consentement et de tolérance du gouvernement envers l'avant-garde: "The artist, once marginalized has become a valuable industrial commodity, one that requires enough freedom to be "productive" and enough management to restraint the "disruptive" artistic passion (…)" (Keane, 2011 : 128-129)

La localisation dans l'espace urbain

Comme le souligne Tan (2006), les réaménagements de l'époque socialiste ont laissé inchangé l'héritage de la période impériale. La division de l'espace urbain de Beijing en est fortement

[17] Rapport annuel ArtPrice 2006-2007. Lien internet : http://imgpublic.artprice.com/pdf/fiac07fr.pdf
[18] Rapport annuel ArtPrice 2010-2011. Lien internet: http://imgpublic.artprice.com/pdf/fiac11fr.pdf

restée imprégnée. La Cité interdite, symbole du pouvoir suprême, est au centre de la ville depuis le 15e siècle. La démarcation générale par des cercles concentriques, servant à l'époque à différencier et diviser les différentes classes sociales, marque jusqu'à aujourd'hui le territoire urbain. Dans cette optique, le fait que le district 798 se situe en périphérie urbaine ne semble pas déroger de la hiérarchie urbaine traditionnelle de la ville. Considérés jusqu'à très récemment comme des marginaux, il n'est pas étonnant de constater que les artistes se regroupent et mènent leur vie en marge du centre-ville et du pouvoir. Cette situation est d'ailleurs observable depuis l'origine des villages d'artistes. Le premier à être apparu à Beijing est le village Yuanmingyuan. Au milieu des années 1980, un groupe d'artistes, incluant Fang Lijun, QI Zhilong et Ding Fang, décide de s'installer dans le village de Fuyuanmen situé en périphérie urbaine et à proximité des ruines de Yuanmingyuan (le Palais d'été de l'empereur Ming). Keane décrit leur mode de vie comme un « mode de vie de débauche », ces artistes s'enivrent et courent les jupons et les femmes et font la fête jusqu'aux petites heures du matin (Keane, 2011: 127). Leur présence devient de plus en plus encombrante pour les autorités locales. En 1995, soucieuses de l'impact de ces artistes sur le développement d'un nouveau centre de technologies de l'information (appelé Zhongguancun) dans la zone, ces autorités « persuadent », avec l'aide de la police, tous les artistes de quitter les lieux (Wang et Li, 2009: 877). Par la suite, une nouvelle communauté d'artistes voit le jour au East Village, à l'est de la périphérie la ville, mais qui ne fit pas long feu. Cette communauté se dissipa rapidement en raison des activités artistiques entreprises par les artistes du village. Celles-ci sont jugées comme trop provocatrices. Prenons l'exemple de la performance de l'artiste Zhang Huan où celui-ci s'installe dans une latrine du village recouvert de miel et d'huile de poisson avec un important volume de mouches volant autour de lui. D'autres performances impliquant la mise en scène de corps nus furent d'ailleurs condamnées par les officiers de la sécurité et les artistes accusés d'« actes pornographiques. » (Smith, 2008: 115 dans Keane, 2011: 128). Ainsi, jusqu'à présent, les communautés d'artistes ont eu tendance à s'installer en périphérie urbaine.

Répartition du pouvoir

Depuis le 28 mars 2006, le district est géré conjointement par le district Chao Yang de Beijing et par le groupe *Seven Stars* (Keane, 2011 : 130). Ceux-ci établissent au sein du district le Bureau de développement et d'administration de la Zone artistique 798 de Beijing, en charge de la

gestion des lieux. Selon l'information recueillie auprès de nos informateurs, le bureau s'occupe plus concrètement de la location des espaces, de l'aménagement des espaces publics (par exemple: les rues, les ruelles, les espaces verts, les lampadaires, etc.) et de l'organisation de certains évènements culturels, dont le festival artistique de Dashanzi. Comme nous avons pu le constater ci-dessus, la relation entre le groupe *Seven Stars* et les artistes installés dans le district a toujours été caractérisée par une certaine tension. Même si l'agence immobilière a « accepté » la transformation des lieux en un espace culturel plutôt qu'en un complexe de hautes technologies, la tension semble toujours présente. L'exemple de Hao Guang, un artiste franco-chinois et l'un des premiers artistes à s'être installé au sein du district, en témoigne de façon assez poignante. Depuis 2007, il dénonce ouvertement sur son blog la gestion « mafieuse » du district. Il critique entre autres le fait que *Seven Stars* ait réduit la durée des contrats de location, de trois ou cinq ans à un an. Selon Huang, cela est une manière de garder le contrôle sur les activités du district et de faciliter l'expulsion des locataires « indésirables » (Aujoulat, 2009). De plus, *Seven Stars* utiliserait des pratiques d'intimidation (par exemple: vandalisassions d'espaces loués) et des pots-de-vin afin de soutirer de l'argent de ses locataires ou pour les inciter à quitter le district. Dans une entrevue avec le journal *Aujourd'hui le monde*, Hao Guang affirme avoir dû débourser en 2008, 2800 yuans (environ 500 dollars CA) en argent liquide de plus que la somme légale pour des travaux dans son atelier. Par la suite, comme Hao Guang n'acceptait plus de payer plus que la somme légale, son chauffage a été coupé. En 2009, son atelier a été saccagé et pillé. Peu de temps après, son eau et son électricité ont été coupées (*Le Quotidien du Peuple*, 2009). Dans de telles conditions, en 2010, Hao Guang n'a plus d'autres choix que de quitter le district.

En ce qui concerne le district Chao Yang, celui-ci détermine le plan de développement des ICC dans lequel s'insère le district 798. Avant de nous pencher plus particulièrement sur ce district de Chao Yang, nous situerons le rôle du district au sein de la structure hiérarchique dont il représente une instance locale de gouvernance.

La structure de l'État

L'organe administratif suprême de la RPC est le Conseil d'État. Les gouvernements locaux constituent les organes administratifs de l''État à l'échelle locale. Ceux-ci sont menés par et doivent obéir au Conseil d'État: « The branches of local governments must carry out the laws

and regulations of central government, complete the tasks given by it and accept its professional guidance." (UNESCAP). Les fonctions exercées par le gouvernement central et local sont similaires. Leur différence principale tient au fait que le gouvernement central s'occupe des affaires administratives du pays de façon centralisée et prend des décisions d'ordre macro alors que les gouvernements locaux s'occupent principalement d'affaires administratives locales. Les gouvernements locaux sont divisés en quatre principaux niveaux. Dans un premier temps, il y a le niveau provincial, qui inclut les provinces, les régions autonomes et les gouvernements municipaux qui constituent aussi les plus hauts niveaux de gouvernement local. En second, nous retrouvons le niveau municipal, qui inclue entres autres les villes sous la juridiction de la province, des préfectures, des préfectures autonomes. Le troisième niveau est celui des comtés, constitués entre autres, des districts, des zones spéciales, des districts agricoles et industriels et des districts forestiers. Le dernier niveau qui correspond à l'échelon administratif le plus bas et celui des villages. Il inclut entre autres les villages autonomes et les sous-districts. La fonction principale du gouvernement local est de gérer l'économie de la région sous sa juridiction. Celui-ci peut par exemple développer des plans et stratégies économiques pour la région, organiser et coordonner la production et la mise en circulation, renforcer le cadre juridique économique et fournir l'infrastructure et les conditions et services de base pour le développement économique. Outre les fonctions économiques, le gouvernement local se doit aussi de prendre en charge d'autres aspects tels que la culture et l'éducation, le développement de la construction urbaine et rurale et la sécurité et l'ordre social.

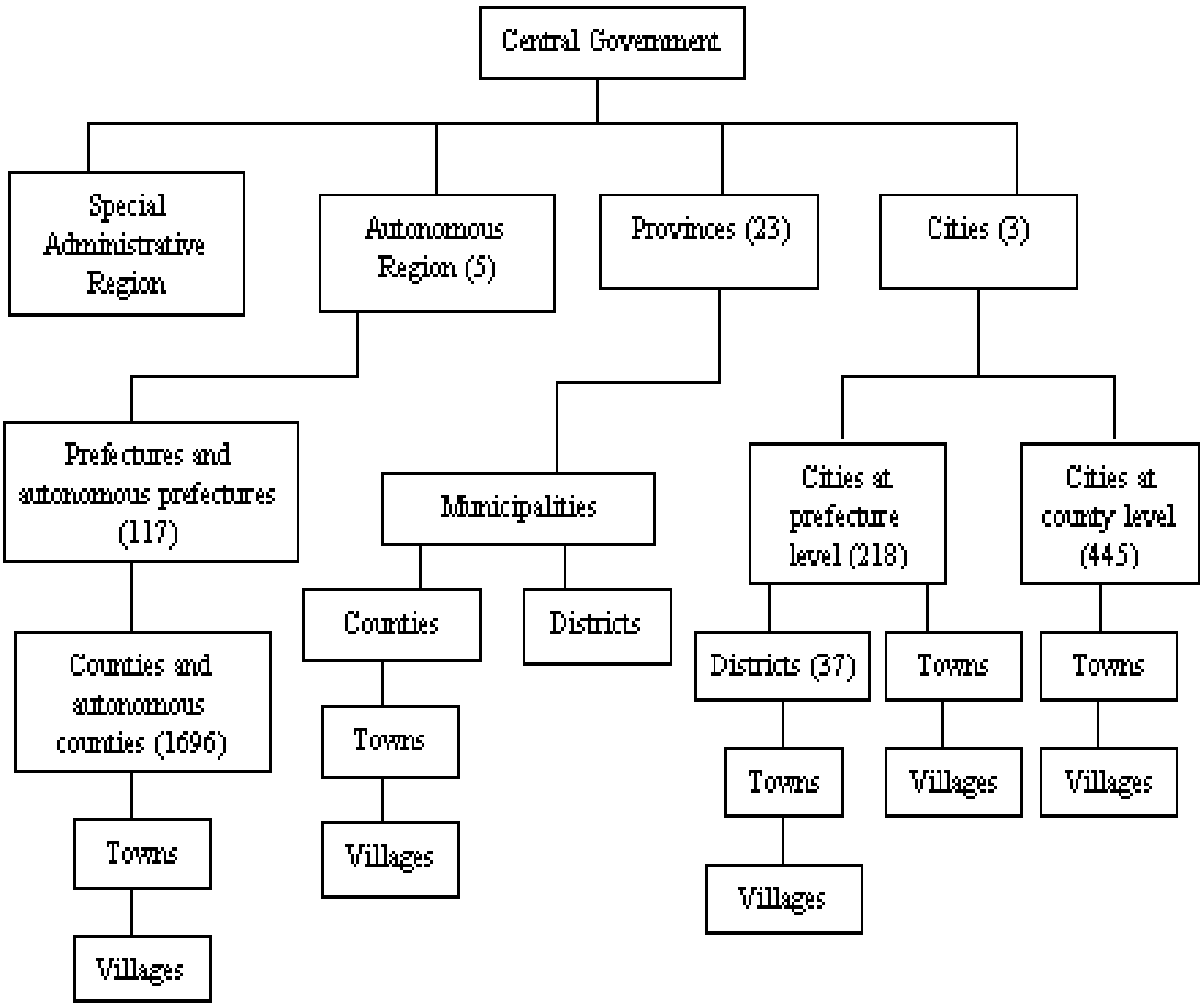


Figure 4.5. : Hiérarchie administrative de RPC (1996) (source: Nations Unies, Commission économique et sociale pour l'Asie et le Pacifique)

Les districts

Le district constitue le cœur du pouvoir local et est l'échelon local ayant la plus longue histoire. Une des fonctions principales des districts est d'assurer la gestion des zones rurales. Selon Charon :

> La spécificité du district et la difficulté de sa mission reposent avant tout sur sa position charnière - qualifiée (…) de « queue de la ville et tête de la campagne » – qui se traduit par des obligations souvent contradictoires : promouvoir le développement urbain tout en

assurant une croissance du niveau de vie des ruraux qui demeurent majoritaires. (Charon, 2011)

En 2005, les statistiques du ministère de la Sécurité publique montrent un important taux d'insatisfaction sociale. Le pouvoir central s'est vu dans l'urgence d'agir afin de prévenir des rébellions de masse. C'est dans ce contexte qu'en 2009 le pouvoir central place au cœur de la mission des districts le maintien de la stabilité sociale. Les autres missions du district ont trait essentiellement à des enjeux ruraux (par exemple : l'agriculture, les paysans, le monde rural). Le district jouit de façon générale de l'intégralité des pouvoirs hormis ceux dits régaliens (par exemple : la monnaie, la politique étrangère et la défense) : « Le district assume donc une fonction essentielle dans l'architecture étatique chinoise et dispose pour ce faire d'une administration puissante couvrant tous les secteurs des politiques publiques. » (Charon, 2011)

Le district Chao Yang

Avec sa superficie de 470.6 km carrés et une population de 2.29 millions, le district Chao Yang est le plus grand et le plus densément peuplé des districts de Beijing[19]. Celui-ci est aussi classé parmi les districts les plus prospères de la ville. Cela s'explique entre autres par la présence du Central business district (CBD) au sein du district. Construit à partir de 2002, le CBD regroupe 3000 entreprises, incluant des centaines de compagnies transnationales telles que Shell Petroleum, HP, Ford et Hitachi. Outre cette prospérité économique, ce dernier est aussi l'un des plus internationaux des districts de Beijing : plus de 60% des compagnies et 90% des organisations étrangères y sont installées[20]. Il est par ailleurs le terrain d'accueil des jeux Olympiques de Beijing de 2008. Sur le site officiel des ICC du district Chao Yang, il est décrit comme étant:

The important window of international exchange, the crucial link of the economic communication between China and the world, the developed zone of the foreign service industry, the center of modern sports and entertainment, and the base of the high-tech industry.

[19] Chao Yang district, bref aperçu du district. Lien internet : http://bci.bjchy.gov.cn/chaoyang/sketch/ Consultation le 12 janvier 2012

[20] *Ibid.*

Figure 4.6. : Le district Chao Yang de Beijing (source: chinatouristmaps.com)

Depuis 2005, le district a inscrit à son agenda le développement des ICC. En RPC, « les industries créatives sont aussi appelées les industries de l'innovation » :

> Creative industry is also called innovative industry or creative economy. This industry is based on individual's creativity, skill and attempts to create wealth and employment opportunities through intellectual property rights. It covers such sectors as advertisement, architecture, art and antiques, cartoons, film, television, music, performing art, publishing, communication technology services. (…)

Le développement des ICC vise la création d'un système d'innovation, et ce, dans le but ultime de renforcer la croissance économique locale. Dans cette optique, le gouvernement du district Chao Yang mise entre autres sur le développement d'un environnement propice à l'innovation et ce, à travers six stratégies, dont le *clustering* des industries culturelles créatives : « (…) the district has been making efforts in cultivating the cultural eco-system of the zones, improving their environmental and infrastructural conditions, and their industrial functions and service providing capacities so as to push forward the clustering of the culture industry. »

Depuis 2006, le district Chao Yang a identifié vingt clusters. Il constitue le district avec le plus grand nombre de clusters au sein de la capitale chinoise (Keane, 2009 : 111).

Le développement des ICC vise par ailleurs le renforcement du *soft-power*: "Chaoyang put forward the idea of facilitating the development of its culture industry in 2005 to continuously increase the innovative dynamic of the district and enhance the soft-power and core competitiveness vital to its development."

Le *soft Power* est défini par Joseph S. Nye comme étant, "(…) the ability to get what you want through attraction rather than coercion or payments. It arises from the attractiveness of a country's culture, political ideals, and policies. When our policies are seen as legitimate in the eyes of others, our soft power is enhanced." (2004 : x)

Ainsi, le développement des ICC en RPC participe d'une stratégie politique délibérée visant à « charmer » le reste du monde et le district 798 s'inscrit aussi dans cette optique. Comme le souligne l'employé du bureau de développement et de l'administration que nous avons interviewé, « le district 798 est la nouvelle carte d'affaires que la RPC veut présenter au reste du monde ».

Organisation horizontale et verticale des activités

Aujourd'hui, le district regroupe plus de 400 organisations (selon l'information fournie par l'employée du bureau de l'administration et du développement du district), principalement constituées de galeries, de centres et de musées d'art contemporains. La majorité des galeries sont chinoises (Anni Art, Vanessa Art Link, Linda Gallery, 3818 Cool Gallery etc.), mais quelques une, souvent de renommée internationale, sont aussi d'origine étrangère (Italie: Galleria Continua, Japon: Beijing-Tokyo Art Project, Allemagne: Alexander Och Gallery, États-

Unis: Pace, Danemark: Farschou, etc.). Si les centres et musées sont aussi principalement chinois (par exemple : Chuan Cheng Art center), le plus vaste et le plus prestigieux d'entre eux demeure étranger. Il s'agit du UCCA (Ullens Center for Contemporary Art) du nom de ses propriétaires les Ullens, un couple de milliardaires d'origine belge et passionnés d'art. On retrouve en outre une centaine de compagnies dites « créatives » œuvrant dans les secteurs du design de meubles (par exemple : ACF, B and Q, DARA), des médias (ex: China animation Corp., Century Media Group, China interactive Media group) et de la mode (par exemple : D-SATA DIVA, For, Fei Space, Jiang Ping). Enfin, une cinquantaine de boutiques de souvenirs/cafés/restaurants/bars se sont également installées sur les lieux.

Le type d'activité au sein du district n'en est pas moins relativement varié. Avec ses centaines de galeries et de centres culturels et artistiques, la diffusion est de loin la fonction principale au sein de ce cluster 798. La consommation occupe aussi une place importante, notamment avec les différentes boutiques de souvenirs, cafés et restaurants et bar qui y sont présents. Le design enfin est une autre des fonctions notables, avec la présence de quelques centaines de compagnies « créatives ». En revanche, la production artistique reste aujourd'hui très limitée. Selon l'information que nous avons obtenue durant nos entrevues, il ne resterait plus que sept studios d'artiste au sein du district.

Financement

Comme dans le cas de nombreux clusters créatifs, le financement du district se partage entre secteurs public et privé. Ce qu'il y a de particulier dans le cas de 798, c'est l'importante part d'investissements étrangers. En effet, même s'ils sont moins nombreux que les Chinois, leur part d'investissement est assez importante puisqu'il s'agit généralement d'investisseurs prestigieux, dont le capital économique est relativement important. Ceux-ci sont très diversifiés. Il peut s'agir de collectionneurs (ex : Guy et Myriam Ullens, propriétaire du Ullens Center for Contemporary Art), de galeries et de centres d'arts (par exemple : la Galleria Continua et le centre Iberia), de libraires/éditeurs (par exemple: Timezone 8) ainsi que d'entrepreneurs (Grace Hotels). Les investisseurs chinois sont également très diversifiés. On rencontre surtout des entreprises privées, petites et moyennes (par exemple : galeries, restaurants, boutiques de vêtements, cafés, etc.) ainsi que des individus (collectionneurs privés, mécènes et artistes indépendants). Le gouvernement, quant à lui, investit essentiellement dans l'aménagement et

l'entretien des espaces publics (ruelles, rues, lampadaires, etc.), et finance le bureau de développement et de l'administration ainsi que certains festivals ou évènements.

Niveau d'ouverture/malléabilité ou de fermeture/rigidité

Durant nos entrevues, l'ensemble des répondants a souligné l'importance du processus de négociations avec l'administration lorsqu'il s'agit d'établir les conditions du bail ou son renouvellement. Les discussions ne sont pas toujours fluides et peuvent parfois même être ardues et conduire à l'expulsion, comme le témoigne le cas de Hao Guang évoqué plus tôt.

Certains répondants ont par ailleurs identifié des facteurs facilitant la négociation, notamment le *guanxi*, sur lequel les répondants ont particulièrement mis l'emphase.

De nombreuses études ont été entreprises à ce sujet du *guanxi* surtout en ce qui a trait au monde des affaires (Yeung et Tung, 1996; Lovett et al. 1999). La plupart des auteurs s'accordent pour dire qu'il s'agit d'un concept similaire à celui de « réseau » utilisé en Occident, mais il ne peut s'y substituer complètement, car il s'agit tout de même d'un concept propre au contexte chinois. Dunfree et Warren définissent ce concept comme étant des « relations entre et parmi des individus, créant ainsi des obligations d'échanges de faveurs continuels » (2001 : 195). Le *guanxi* se base principalement sur des relations de sang ou des interconnections sociales (collègues d'école, de travail, voisins, etc.). Selon Lovett et al. (1999), il s'agit de « la colle qui tient la société chinoise ensemble », « il peut servir comme un signe de confiance et d'intégrité ». Ce concept est fondamental et central à la culture traditionnelle chinoise.

C'est donc en ce sens que le *guanxi* est un élément des négociations entre locataires et administrateurs. Dans le cas où le *guanxi* n'est pas très développé, les répondants soulignent qu'il est très difficile d'obtenir des conditions de location favorables puisqu'initialement, celles-ci sont plutôt désavantageuses. Par exemple, les beaux sont généralement annuels pouvant décourager certaines grandes galeries étrangères à venir s'installer. Même une fois bien installé au sein du district, on peut faire face à d'autres formes de « contrôle », comme nous l'ont indiqué certains de nos informateurs. Des inspecteurs en civils vérifient par exemple ce qui est diffusé par les galeries et s'assurent que les œuvres ne franchissent pas certaines limites « morales ». Selon nos répondants, les œuvres à caractère politique sont les sujets généralement les plus « sensibles ». Tout cela démontre une fermeture apparente du district artistique 798. Les conditions de location peu favorables ne peuvent être améliorées que par un bon *guanxi* auprès de l'administration. La plupart des informateurs clés que nous avons interviewés

affirment d'ailleurs entretenir un bon *guanxi* avec *Seven Stars*. Une fois bien installées dans le district, la diffusion des galeries est « contrôlée». Ceci témoignerait d'un certain manque d'ouverture et de diversité en ce qui a trait à la programmation et la nature des activités pouvant y avoir lieu.

Conclusion

À la lumière de toutes ces considérations, nous pouvons dire que le district 798 est un intéressant laboratoire ou terrain d'expérimentations politique, culturelle et sociale. De nouvelles expériences semblent s'y dérouler, et ce, sous le regard et le contrôle serré du gouvernement. En nous penchant sur la répartition actuelle du pouvoir au sein du district, force est de constater que, depuis sa reconnaissance officielle, « l'ordre » a été rétabli et la gestion du district est basée sur le modèle traditionnel de planification (*top-down*).

Néanmoins, pour la première fois, les artistes de l'avant-garde chinoise ont un espace qui leur est dédié et officiellement reconnu. Malgré le fait que presque la totalité des studios d'artiste aient disparu et que le district 798 soit principalement aujourd'hui un espace commercial, les nombreuses galeries d'art ainsi que la popularité du district comme destination touristique, permettent néanmoins aux artistes de bénéficier d'une importante visibilité autant à l'échelle nationale qu'internationale.

De façon générale, la préservation du district s'explique par des enjeux politiques et économiques plus larges. Dans sa nouvelle quête de *soft Power*, le gouvernement chinois semble avoir fait certains compromis. La préservation du district 798 témoigne d'un niveau de flexibilité et de tolérance plus important face aux artistes, tout en les surveillant de près. Le district constitue ainsi le terrain et l'expression d'une nouvelle mise en scène caractérisée par une relation plus souple entre artistes de « l'avant-garde » et le gouvernement.

Ainsi, même si l'emplacement du district dans la ville respecte la hiérarchie urbaine traditionnelle, l'intégration récente de l'art contemporain chinois sur le marché de l'art et le niveau de tolérance plus grand de la part des autorités officielles, nous poussent à imaginer et à espérer l'apparition d'un quartier artistique en plein cœur de Beijing, aux côtés de la Cité interdite.

CHAPITRE 4 : LE DISTRICT 798 À BEIJING : UN ESPACE DE « LIBERTÉ SURVEILLÉE »

De nos entrevues se dégage une vision nuancée du district artistique 798. L'attitude générale face au district regroupe autant de points positifs que de point négatifs. Les principaux atouts du district mis de l'avant par nos informateurs clés ont trait à sa commercialisation et à son aspect « public ». En tant qu'attrait touristique important de la ville de Beijing, cela garantit une certaine visibilité et viabilité aux nombreuses galeries du district. L'accessibilité au site (gratuité) et le fait d'y retrouver de nombreux espaces de rencontre, sont aussi des caractéristiques grandement appréciées par nos informateurs clés. Cela permet à des personnes de divers horizons d'y circuler librement, de s'y côtoyer et d'échanger entre eux. En revanche, ce qui est moins apprécié, est la manière dont cette commercialisation est gérée par les propriétaires du district. De plus, malgré son caractère « public », les informateurs perçoivent un important « contrôle » de la part des autorités locales au sein du district. Ces deux aspects ont, selon nos informateurs, un impact négatif sur la qualité des activités offertes (par exemple : des festivals, des expositions, des évènements culturels, etc.) et des d'organisations (par exemple : des galeries d'art et des commerces) au sein du district, et contribuent à niveler vers le bas le statut du district dans son ensemble.

Ce chapitre vise à faire la lumière sur ces diverses représentations. Nous l'avons divisé en trois sous-sections. Dans la première, nous présenterons les grandes attitudes, c'est-à-dire les points où il y a consensus chez la majorité des informateurs clés interviewés. Dans un second temps, nous exposerons quelques idées soulevées de manière individuelle. Celles-ci nous semblaient pertinentes à présenter étant donnée l'importance qui leur a été accordée par les informateurs clés qui les ont amenées. Elles ont d'ailleurs été très révélatrices dans la mesure où elles nous ont permis de découvrir l'importance symbolique que pouvait avoir un cluster culturel-créatif selon le contexte dans lequel il évolue. Finalement, dans la dernière partie de ce chapitre, nous effectuerons la synthèse de nos résultats.

Attitude générale

Un espace de consommation touristique

La commercialisation du district artistique 798 et son orientation touristique sont indéniables depuis la reconnaissance officielle des lieux. En témoigne l'ouverture de nombreux cafés, bars, boutiques, restaurants et hôtels. Ainsi, il n'est pas étonnant de constater que nos informateurs clés perçoivent, à l'unanimité, le district 798 comme étant un espace commercial principalement axé sur la consommation touristique. Selon les observations de M. Liu, la clientèle est majoritairement constituée de jeunes touristes chinois, venus de partout à travers le pays. Comme le soulignent la plupart des informateurs clés interviewés, l'activité principale au sein du district constitue la consommation de biens (par exemple : de vêtements, de souvenirs, d'objets artisanaux, etc.) et de services (par exemples : cafés, restaurants, bars, hôtels, etc.) et ce, malgré le fait que ces biens et services soient plus chers qu'ailleurs. Par ailleurs, selon nos propres observations, nombreux sont ceux-ci qui prennent des photos de manière effrénée d'œuvres d'art, mais peu semblent prendre le temps de s'arrêter pour en contempler la valeur artistique. D'ailleurs, selon M. Liu et Jane une des activités les plus prisées au sein du district constitue la prise de photos en robes de mariées (vrais mariés ou mannequins déguisés en mariés). Une petite promenade au sein du district suffit pour confirmer cette observation. Ainsi, le style industriel et les nombreuses œuvres d'art érigées un peu partout sur le site (trottoirs, devant des magasins, ruelles, etc.) et exposées au sein des galeries donnent un effet « cool » aux photos. Selon Julie, dans un tel contexte, l'art contemporain, qui constituait à l'origine l'attraction centrale du district est aujourd'hui reléguée à l'arrière-plan, comme valeur d'ambiance. :

> "(…) There's a lot of tourists now and a lot of them just come to 798 because it's 798, it's like this place to come out and visit, contemporary art is like a side attraction, it's secondary (…) Or just to see it and take pictures of themselves, or take wedding pictures because they think it's a cool space." (Julie)

Ainsi, le mélange de l'ancien (l'architecture industrielle) et du moderne (art contemporain) semble projeter une image « cool », principal attrait pour les jeunes visiteurs du district artistique 798.

La commercialisation du district, une transformation normale et souhaitable

Alors qu'il était prévisible que le district soit perçu comme un espace commercial de consommation touristique. En revanche, l'attitude générale des répondants face à cette commercialisation du district nous a plutôt surpris. Mis à part M. Liu, aucun des acteurs clés interviewés ne perçoit cette situation comme étant problématique. Ceux-ci la considèrent plutôt normale et dans une certaine mesure souhaitable.

Selon M. Ma, « (…) un quartier artistique qui est préservé ne l'est pas au nom de l'expérimentation artistique, mais plutôt pour son potentiel touristique et commercial, c'est très naturel. ». Cette vision est partagée par la plupart des informateurs clés. Selon eux, la commercialisation du district artistique 798, mais aussi des quartiers artistiques en général est inévitable étant donné le contexte économique dans lequel nous vivons actuellement. Depuis l'arrivée au pouvoir de Deng Xiao Ping, la RPC a épousé le modèle occidental de développement économique. Le capitalisme a dorénavant pénétré toutes les sphères du pays et la culture et les arts n'ont pas été épargnés. Le district artistique 798 est tout simplement le témoin de cette réalité à laquelle personne ne peut échapper. Ce dernier est d'ailleurs considéré par les informateurs interviewés comme le *Soho* de Beijing. Notons cependant que le processus de « gentrification » du district artistique 798 semble s'être déployé de manière beaucoup plus accélérée que celui de Soho. En quelques années seulement le district est passé d'une enclave bohémienne méconnue à un espace touristique et commercial hautement prisé. Les prix des loyers ont tellement augmenté qu'en peu de temps presque la totalité des studios d'artiste a disparu laissant place à des commerces et à des galeries d'art. Cette comparaison avec le quartier *Soho* de New York est généralement accompagnée d'un sentiment de fierté. M. Ma va même jusqu'à affirmer que 798 dépasse Soho en ce qui a trait à la superficie du territoire et au nombre de bâtiments reconvertis. Pour la directrice de la galerie d'art étrangère, Jane, la dimension commerciale du district est non seulement normale, il s'agit d'une condition indispensable pour que puisse s'y installer des galeries d'art. Cela permet d'attirer une « foule » et un public et d'accroître la visibilité des galeries d'art au sein du district. :

> "I think 798 became a very commercial area, but I think it was an obligatory step. I mean, if you want galleries to be here, then it must be commercial. Otherwise it would be an unknown area and only artists would be here and we wouldn't have any crowd at all. (…)

So all these critics about 798 becoming a commercial area I think they are exaggerated." (Jane)

M. Liu, l'artiste chinois émergent, est le seul à regretter la transformation des lieux en un espace commercial. Celui-ci déplore cette situation, car cela ne fait que faire grimper les prix des loyers. Dans ce cas, il sera lui aussi, comme la plupart des autres artistes, forcé de quitter le district. Ainsi, M. Liu se sent directement menacé par la manière dont le district 798 est géré ce qui explique sa réticence face à la commercialisation du district. Par ailleurs, contrairement aux autres informateurs, il considère qu'il est tout à fait possible de développer un quartier artistique autrement qu'en misant sur la consommation. Il donne notamment l'exemple d'un quartier situé dans le sud de Londres (dont il a oublié le nom), qu'il a visité durant un court séjour, et qu'il considère comme une réussite en matière de gestion d'un espace artistique. Celui-ci nous explique que le gouvernement a instauré une réglementation et des lois interdisant de grandes entreprises commerciales à s'installer dans le quartier, et ce, afin d'éviter l'augmentation de l'ensemble des loyers et le départ des artistes. Grâce à cela, le quartier a toujours son ambiance « bohémienne », peu de rénovations ont été effectuées ce qui fait que beaucoup d'édifices sont dans un état délabré, ce qui permet aux artistes d'y faire ce qu'ils veulent (par exemple: peindre sur les murs des édifices, se servir de l'environnement pour faire de l'expérimentation artistique, des performances, etc.). Pour M. Liu, ce cas est un exemple de réussite en ce qui concerne le développement de quartier culturel et idéalement, il aurait aimé que le district artistique 798 soit géré de manière similaire, ce qui n'a pas été le cas jusqu'à présent.

De rares galeries et centre d'art ayant une valeur artistique

Parmi les 400 galeries et 170 centres d'art qui composent le district 798, moins de dix ont été identifiés comme étant intéressants sur le plan artistique par les informateurs clés du district. Selon Jane, cela s'explique en partie par la « mauvaise gestion de la commercialisation ». Celle-ci critique plus particulièrement les conditions de location ainsi que les critères établis pour déterminer le choix des organisations autorisées à s'installer au sein du district. Dans un premier temps, Jane souligne que la plupart des contrats de location ne sont que d'un an. Selon notre interlocuteur, cela permet à *Seven Stars* et au gouvernement d'avoir un meilleur contrôle des activités au sein du district, mais freine inévitablement l'entrée de grandes galeries internationale de renom, ne pouvant s'assurer d'avoir une place à long terme au sein du district. Celle-ci nous donne l'exemple de l'un de ses amis, propriétaire d'une galerie d'art française très

réputée internationalement (dont elle ne veut divulguer le nom) qui aurait voulu s'installer dans 798, mais qui s'est désisté étant donné ces conditions de location peu invitantes. Ceux-ci auraient fait face à une instabilité et un risque trop important ne sachant pas ce qui allait se passer après la fin du bail soit un an après leur arrivée. Allaient-ils pouvoir obtenir un renouvellement de bail ? Sinon, qu'allaient-ils faire de leur galerie ?

Jane déplore aussi le fait que *Seven Stars* et les autorités locales aient fixé des standards très bas en ce qui a trait au type d'activités pouvant s'installer à 798. Selon elle, ils semblent avoir privilégié l'intégration de boutiques (par exemple : de vêtements, d'accessoires, de souvenirs, etc.) et d'entreprises (restaurants, bars, cafés, etc.) n'ayant aucun lien avec l'art contemporain. Cela contribuerait grandement à abaisser la qualité des espaces et produits culturels offerts à 798, et, de façon plus générale, le statut du district dans son ensemble.

Malgré cela, nos interlocuteurs ont tout de même identifié quelques galeries et centres d'art intéressants d'un point de vue artistique. Huit noms ont été cités de manière récurrente, il s'agit du centre d'art contemporain Iberia (Espagne), la galerie Continua (Italie), le centre UCCA (Belgique), la galerie Pace (États-Unis), Long March Space (Chine), Beijing Commune (Chine), Magician Space (Chine), la galerie Boers Li (sino-Allemande).

Ces galeries et centres d'art sont perçus comme intéressants pour deux raisons principales. Dans un premier temps, parce que ceux-ci osent sortir des sentiers battus, c'est-à-dire aller en dehors de ce qui « marche » sur le marché de l'art contemporain. Comme nous l'avons mentionné dans le portrait détaillé, les meilleures ventes des maisons de ventes aux enchères chinoises (par exemple : Poly International) en matière d'art contemporain sont les peintures sur toile. Il n'est donc pas étonnant que la majorité des galeries au sein du district exposent et vendent des peintures. En revanche, les quelques galeries et centres d'art identifiés ci-dessus exposent et présentent d'autres formes d'art contemporain telles que des installations et de l'art vidéo et intègrent aussi la mise scène de performances à leur programmation, et ce malgré un potentiel de vente presque nul. Ces espaces sont aussi perçus comme plus intéressants par les informateurs clés, car ils travaillent avec des artistes émergents encore peu connus dans le monde de l'art contemporain.

> « Many galleries, like Beijing Commune which is Chinese or Long March, which is also Chinese, they will challenge more, so they will show performances, videos and also things that are commercial but they give much more meaning to art. (…) In the way that, they are expressing something even if they know it's not for sale, but they want to express something." (Jane)

Comment expliquer que l'ensemble des répondants ait à peu près identifié les mêmes huit galeries et centres d'art?

Ce consensus peut s'expliquer par le fait que ceux-ci semblent partager une vision similaire de ce qui est ou ce qui devrait être « l'art ». De façon générale, ceux-ci ne considèrent pas la maîtrise de la technique comme un élément essentiel à l'évaluation de la qualité d'une œuvre d'art. L'importance est plutôt accordée au message qui est exprimé à travers l'œuvre. Celui-ci peut par exemple témoigner de la sensibilité de l'artiste par rapport au monde qui l'entoure. Pour M. Zhang, artiste et professeur d'art, l'artiste doit avoir une réflexion critique sur la société dans laquelle il vit, car il y joue un rôle et a un impact sur elle. :

> « J'encourage toujours mes élèves à sortir du cadre universitaire et à mener une sorte d'enquête sur la société avant d'entamer le processus d'expérimentation artistique. C'est ce qu'il y a de plus important. Je leur dis : « n'oublie jamais, tu vis d'abord et avant tout dans une société, demande-toi ce que tu veux accomplir pour et au sein de cette société. Souviens-toi que si tu veux être artiste tu dois être un artiste responsable. C'est ton devoir. Sinon, une fois que les gens ont le ventre bien rempli quel est l'intérêt de venir voir ton art ? » (M. Zhang)

L'aspect expérimental de l'art est aussi valorisé par la majorité des répondants. Ceux-ci apprécient le côté imprévisible de l'expérimentation et trouvent très excitant de ne pas savoir ce que leur travail va donner.

> « Qu'est-ce que l'expérimentation ? C'est « je ne sais pas », l'expérimentation c'est « je ne sais pas ce que mon travail va donner », c'est ça ma vision de l'expérimentation. Ainsi, je mets l'emphase sur cela. » (M. Zhang)

L'accent est mis sur le processus de création artistique (par exemple : réflexion, expression d'une idée ou d'un sentiment, expérimentation, etc.) plutôt que sur le résultat (par exemple : les retombées économiques de l'œuvre). Ainsi, les acteurs partagent une vision de « l'art » qui semble s'apparenter à l'idée de « l'art pour l'art » selon laquelle l'œuvre d'art n'a d'autre fin qu'elle-même, ce qui peut expliquer pourquoi ils considèrent comme artistiquement intéressants les mêmes espaces au sein du district artistique 798.

Un espace contrôlé par le gouvernement

Pour l'ensemble des acteurs clés du district, le contrôle du gouvernement se fait ressentir beaucoup plus depuis la reconnaissance officielle du district, et ce, de manières diverses. Celui-ci peut se faire indirectement ou directement.

Selon Julie, l'organisation de divers évènements par le gouvernement au sein du district (par exemple : le 798 Art Festival) est une manière indirecte de montrer « qui a le contrôle ». Celle-ci nous décrit l'un de ces évènements et le compare aux émissions diffusées sur la chaîne de télé CCTV 3, l'une des chaînes de télévision du télédiffuseur CCTV (China Central Television), le plus important diffuseur de Chine et l'« outil principal de propagande pour le Parti communiste chinois (PCC), leurs priorités étant de mettre de l'avant les lignes directrices du Parti et de guider l'opinion publique dans le sens de ses principes. »[21] Selon Julie, le gouvernement organise ces évènements au sein du district artistique 798 pour asseoir son pouvoir et faire la propagande du PCC.

Julie nous décrit aussi la période juste avant les jeux Olympiques, qu'elle nomme le moment de l'invasion de *friendlies*[22] au sein du district.

> "(…) this is when they were not sure like how they were going to do things and it was also the run up to the Olympics so it was at that time where everything was the "fucking" friendlies, friendlies everywhere, it was like visual fatigue because everywhere you would turn you would see the "fucking" friendlies. (…) And then, I remember that big space had a show of all this like folk art like "Ming zian gong Yi Pin" (artéfacts folkloriques). And in that space they had all these tables of friendlies, beaded friendlies, handmade friendlies, like they had made the friendlies into artwork which was just really terrifying. (…) It was just a big reminder really of now, who's in control."

Comme nous l'avons mentionné dans le portrait détaillé du district, le gouvernement exerce aussi un contrôle au sein du district de manière plus directe, notamment à travers les

[21] Pour plus d'information sur le diffuseur télévisuel CCTV, l'article de Norah Twizell « CCTV, 1.2 billion viewers strong », dresse un portrait général assez complet http://www.inaglobal.fr/en/television/article/cctv-12-billion-viewers-strong

[22] "Friendlies" correspond au nom initialement donné aux mascottes officielles des Jeux olympiques de 2008 en Chine. Celui-ci a été par la suite remplacé par le mot « FuWa », voulant dire « poupées de bonne fortune », « symbolisant l'amitié et la paix, ainsi que des vœux de bonheur de la Chine à tous les enfants du monde. Le style des parures porté par les mascottes est d'influence très traditionnelle, il tire ses origines de l'art et des ornements folkloriques chinois. Les « Fuwa » sont le reflet du désir profond des Chinois de s'ouvrir au reste de monde avec amitié à travers les jeux Olympics.

contrôleurs habillés en civils, dont la mission est de repérer les œuvres à contenu « sensible » et de les faire enlever ou de les confisquer. Tous nos informateurs clés s'entendent sur le fait que le politique constitue le sujet le plus « sensible » en matière d'expression artistique en Chine. M. Zhang ajoute aussi la religion, et conseille d'ailleurs à ses élèves de ne jamais traiter de ces deux sujets.

> « (…) Lorsque j'enseigne à mes élèves à l'université, je leur dis, pour les protéger et pour qu'ils n'aient pas de problèmes, je veux qu'ils se développent sainement et qu'ils ne leur arrivent pas de malheurs, je leur dis : « dans un premier temps, ne vous attaquez pas à la politique, c'est très fatigant, ne touchez pas à ça. Deuxièmement, la religion, c'est aussi très important, ne touchez pas à cela non plus, c'est très compliqué. Finalement, en ce qui a trait à ce qui est pornographique ou non, dans ce cas, on ne peut pas dire que la nudité c'est de la porno, ni les organes génitaux, nos organes de procréation. Si c'est ça, alors n'ayons même pas d'enfants. De plus, le porno peut aussi bien être représenté par une personne habillée que nu, en ce sens, qu'est-ce que le porno? Voilà une question très compliquée à répondre. Souvent cela dépend des valeurs morales de la société dans laquelle nous nous trouvons. » (M. Zhang)

Selon Julie les frères Gao qui ont un studio et un café au sein du district artistique 798 ont beaucoup eu affaire avec ces contrôleurs. :

> "They have a studio here and a café. A lot of their artwork is sensitive, it's very humanistic, they are very interested in the human condition. I would say human rights, but they're not over human rights activists. Not like Ai Wei Wei who would just say up right "we need more human rights", they wouldn't say it like that but they say it indirectly." (Julie)

Celle-ci nous informe par ailleurs qu'un artiste (dont nous ne pouvons révéler l'identité par souci éthique) ayant une galerie au sein du district possède une pièce « cachée » à l'arrière de son studio à l'abri des contrôleurs. En ce sens, il faut savoir faire preuve de stratégie, pour diffuser des œuvres à contenu « sensible » au sein du district artistique 798. Comme le soulignent M. Ma et M. Liu, il est possible de faire et diffuser de l'art à contenu politique au sein du district et en RPC de façon générale, cela dépend de la manière que l'on aborder le sujet. Si celle-ci est trop directe, les risques de censures sont presque inévitables, mais si cela est fait de manière subtile ou indirecte, le message devient moins lisible aux yeux des contrôleurs et des autorités chinoises en général.

La position de M. Liu au sujet de l'intervention et du contrôle exercé par le gouvernement est plus catégorique que les autres. Il déplore la prise en charge du district par les autorités. Selon lui, il est aberrant de vouloir contrôler un milieu artistique. Le sujet privilégie un développement « libre et spontané ». Pour M. Liu, il est inconcevable de vouloir « forcer un développement », cela va contre nature, « ça doit se faire naturellement ». Il critique la façon de gouverner du gouvernement chinois de façon générale et le fait que celui-ci veuille tout « planifier »/ « uniformiser » ce qui fait en sorte qu' « il n'y a pas d'espace pour un développement libre et spontané » en RPC.

Un espace « public » de sociabilité et de « flânage »

Un des avantages, considéré comme le plus important pour certains de nos informateurs clés (M. Liu et Julie) et mis de l'avant par l'ensemble des acteurs clés concernant le district 798, est le fait de pouvoir y circuler « librement » et d'y retrouver des personnes de différents horizons (par exemple : l'origine culturelle, le milieu socioprofessionnel, le statut social, etc.).

Dans un premier temps, M. Ma souligne le fait qu'il s'agit de l'un des rares espaces classé comme patrimoine culturel en Chine n'exigeant aucuns frais d'entrée. Ceci permet l'accessibilité à tous. De plus, les activités au sein du district ne se limitent pas, comme dans la plupart des autres lieux d'héritage culturel, à la visite d'un espace « vide » et « sans vie ». Le district est plutôt caractérisé par un foisonnement d'activités, permettant une expérience humaine riche et diversifiée.

> « Protéger la Cité interdite, le Palais d'été, etc., ce n'est pas pertinent. Il n'y a personne qui vit à l'intérieur, personne n'y apporte sa propre expérience de vie. Seul l'empereur y a vécu et maintenant il n'y a plus personne. Il s'agit d'un lieu où il y a des restrictions et dont le but est principalement économique, on achète des billets, on rentre, on regarde et on ressort. Ici, on n'achète pas de billet, mais il y a des gens vivants, ce qui fait aussi « vivre » l'architecture au sein du district. Pour moi, cela est très important pour la Chine. » (M. Ma)

De plus, des personnes de différents horizons s'y retrouvent. Comme nous l'avons mentionné ci-dessus, selon les observations des informateurs interviewés, les visiteurs principaux sont de jeunes touristes chinois, mais nous y retrouvons aussi de nombreux touristes étrangers, de jeunes étudiants en art, des connaisseurs et professionnels du milieu des arts (d'origines chinoise et étrangère), des artistes, des entrepreneurs culturels, des passants, des résidents de

quartiers voisins, des ouvriers, etc. En plus d'offrir la possibilité à des personnes de divers horizons de se côtoyer, le district offre un environnement propice à l'échange et à la rencontre. Selon M. Ma, les nombreux cafés et restaurants qui y sont installés sont des lieux de rendez-vous privilégiés. Nombreux sont ceux qui s'y rencontrent pour des meetings d'affaires, d'autres y entreprennent des entrevues dans le cadre de projets divers (par exemple : entrevues médiatiques, professionnels ou dans le cadre de recherches scientifiques), des artistes s'y rencontrent aussi régulièrement pour échanger des idées et finalement, des citoyens lambda se retrouvent autour d'un café pour discuter de tout et de rien. De plus, étant donné que le district est constitué de nombreuses rues et ruelles, l'espace est propice au flânage. :

> Chez le flâneur, le corps en mouvement dans l'espace urbain n'est pas seulement celui des jambes, mais surtout celui des yeux et de l'esprit (dans ses composantes cognitives et émotives), attentifs à percevoir et à lire les sens plus ou moins cachés que la scène urbaine présente. En confondant les composantes ordinaires et extraordinaires de l'existence humaine, il devient l'emblème de la quotidienneté créative et de la créativité quotidienne, de l'évidence et de l'unicité qui caractérisent ensemble la modernité avancée. (Nuvolati, 2009 : 12)

Par ailleurs, comme certaines galeries et centres d'art offrent aussi la possibilité d'échanger et de faire des rencontres. M. Liu donne les exemples du Centre UCCA et la galerie Liberia. Ceux-ci organisent régulièrement des séances de discussion, ouvertes au public, permettant d'échanger avec les artistes (chinois ou étrangers) qui y sont présentés ou exposés. Cette accessibilité est très appréciée par M. Liu, il trouve cela particulièrement enrichissant de pouvoir discuter avec des artistes étrangers de leur démarche artistique.

Outre la présence d'espaces qui se prêtent à la rencontre (cafés, restaurants, centres et galeries d'art), selon M. Ma, le district artistique 789 est un lieu privilégié de rencontre aussi parce que les barrières sociales n'y sont pas aussi présentes que dans d'autres espaces publics de la ville. Ce dernier donne notamment l'exemple du Beijing Hôtel, un prestigieux hôtel (5 étoiles) de plus de cent ans, situé en plein cœur du centre-ville de Beijing, à deux pas de la Cité interdite. Des banquets et conférences réunissant souvent les plus hauts dirigeants chinois et étrangers y sont tenus. Ainsi, en tant que symbole du pouvoir chinois, il nous aurait été impossible de nous rencontrer dans cet hôtel. Selon M. Ma, l'accès nous y aurait été interdit même s'il s'agit d'un espace public. M. Ma souligne aussi le fait qu'il est, de façon générale, très difficile d'avoir accès et de rencontrer des personnes ayant un certain statut en RPC. En revanche, il est relativement facile d'entrer en contact avec les personnes d'un statut supérieur

(M. Ma se donne en exemple) sans que cela paraisse inapproprié ou étonnant au sein de 798. C'est donc en ce sens qu'il qualifie le district « d'avant-gardiste » et « d'ouvert ».

> « (…) Tu peux librement entrer en contact avec les gens. Tu peux rentrer et demander : « Est-ce que M. Ma est là ? », et me rencontrer. Je ne vais pas être étonné de ta présence ici, sinon cela serait très bizarre (rire). Cependant, si tu vas dans un bâtiment quelconque du CBD (Central Business District) et que tu cognes à la porte du patron de Motorola par exemple, sa secrétaire risque de te foutre à la porte. (…) À 798, il n'y a pas cette barrière sociale, et c'est pour cela que je dis que c'est un espace public ouvert, des personnes d'horizons différents peuvent y interagir librement. » (M. Ma)

Attitudes individuelles

Valeur symbolique ou politique ?

Pour M. Ma et M. Zhang la dimension symbolique du district artistique 798 est la dimension la plus importante du district.

Pour M. Zhang, la préservation du district 798 représente une forme de reconnaissance symbolique et de légitimation de l'art et de l'artiste contemporain par le gouvernement chinois. Il nous explique qu'avant les années 2000, il était impossible, voire impensable que puisse exister un espace voué à l'art contemporain en RPC. Les artistes contemporains étaient jusque-là fortement marginalisés et leur art était condamné par le gouvernement. Grâce à la reconnaissance officielle et l'établissement de lieux tels que le district artistique 798, ceux-ci ont aujourd'hui une place à part entière dans la société. :

> « En ce sens, je pense qu'on peut dire que la nation a vraiment fait un pas en avant. Auparavant, exposer indépendamment c'était très difficile, il fallait qu'on ait été publié dans les journaux nationaux, d'État. L'art contemporain constituait en lui-même un sujet très sensible, personne n'osait y toucher, on avait peur qu'il arrive un problème. Aussitôt que quelque chose était identifié comme de l'art contemporain, on le détruisait. Avant, on ne prenait même pas la peine de s'intéresser au sujet traité, dès que la police arrivait, elle enlevait tout. Aujourd'hui, au moins, ce n'est plus comme cela : « tu veux exposer dans la cour ? Vas-y », personne ne va te déranger. Si le district avait été détruit, alors

> les artistes n'auraient plus aucun espace. En le préservant, il reste du moins, un peu d'espace pour respirer. » (M. Zhang)

M. Ma va encore plus loin dans cette idée d'une transformation de l'attitude du gouvernement, selon lui, le district est non-seulement symbole de la reconnaissance des artistes contemporains, il est aussi symbole de la reconnaissance de l'ensemble du peuple chinois. Celui-ci nous explique que jusqu'à très récemment, les autorités chinoises ainsi que les architectes et urbanistes, valorisaient presque exclusivement la protection et la préservation de monuments anciens témoignant de l'époque impériale (par exemple : la Cité interdite, le Temple du Ciel, le Palais d'été, etc.) ainsi que des quartiers tels que le vieux Beijing construit à partir du 13e siècle. En revanche, l'architecture et le patrimoine modernes ont jusqu'à récemment été peu mis en valeur et protégés. M. Ma considère cette vision du patrimoine comme étant « fermée » et « conservatrice ». En tant qu'ancien complexe industriel de l'époque socialiste, il est non seulement un témoin du patrimoine moderne chinois, il est aussi témoin de toute une « classe sociale », celle des ouvriers, majoritaire dans la société chinoise de l'époque. Ainsi, pour M. Ma, la préservation du district permet de constituer et préserver la mémoire collective du peuple et, « pour une rare fois », de mettre ce dernier à l'avant-plan. C'est en ce sens que 798 symbolise une forme de reconnaissance et mise en valeur du peuple chinois. Il souligne par ailleurs que cela est tout de même très étonnant considérant les contextes économique et politique actuels de la RPC. Depuis l'arrivée au pouvoir de Deng Xiao Ping, le développement économique est devenu une priorité. M. Ma souligne que la RPC ressemble de plus en plus aux sociétés occidentales sur ce point. Ainsi, dans un contexte où l'économie est au premier plan, comment expliquer la préservation d'un ancien complexe industriel ? M. Ma souligne qu'avec un pouvoir très centralisé, le gouvernement chinois aurait facilement pu décider de « bulldozer » le site et en faire un projet immobilier beaucoup plus lucratif. De plus, il souligne que malgré l'ouverture économique, le contexte politique chinois n'a pas beaucoup évolué, le gouvernement est resté très conservateur. Ainsi, comment expliquer la transformation du complexe en un espace voué à l'art contemporain ? C'est en ce sens que M. Ma considère le district 798 comme un phénomène totalement étonnant et nouveau dans le contexte actuel chinois. En revanche, pour notre informatrice clé, Julie, la préservation du district artistique 798 n'a rien d'étonnant. À ses yeux, la raison d'être de 798 est très claire, il s'agit d'un important outil politique visant à « charmer » le reste du monde. :

> « (…) 798 is one of the poles of cultural creative industries in the Chao Yang district and it's actually the biggest and most economically developed districts of Beijing. I think what

> they want to do through Chao Yang district is like promote this international globalized image of Beijing and 798 is part of that plan. (…) I would say it is Beijing's biggest soft power bargaining chip. Because it's culture and art, and culture is the best ambassador for China." (Julie)

Synthèse des résultats

Comme nous l'avons mentionné ci-dessus, l'analyse du contenu de nos entrevues a permis de dégager un portrait général nuancé du district 798 à Beijing. La présente synthèse vise à mettre en lumière ces différentes nuances qui, à notre avis, peuvent être rattachées à trois dimensions principales : 1. le district en tant qu'espace commercial; 2. le district en tant qu'espace « public »; 3. la valeur symbolique du district.

Le district en tant qu'espace commercial :

La première nuance a trait à la dimension commerciale du district. Dans un premier temps, le district est considéré à l'unanimité comme un espace commercial et touristique. La clientèle, principalement constituée de jeunes Chinois, vient principalement y apprécier l'ambiance « cool » que génère l'amalgame entre l'architecture industrielle et l'art contemporain. Leurs activités au sein du district se partagent essentiellement entre séances photo et consommation (café, restaurants, bars, etc.). En ce sens, le district semble être devenu une sorte de parc de divertissement et de consommation axé sur le thème de l'art contemporain et calqué sur le « modèle » de Soho. Ainsi, depuis la reconnaissance officielle des lieux comme cluster des ICC du district Chao Yang, nous pouvons dire qu'il y a eu en quelque sorte une « disneylandisation » du district artistique 798. :

> La disneylandisation du monde, c'est la mondialisation de l'architecture du divertissement, l'évacuation du trait culturel au profit d'un signe ou d'une image rendus

> équivalents à un logo commercial. (…) Lorsque la réalité n'est pas directement transformable en argent et en bien de consommation, elle doit devenir signe ou image. (Godin, 2011 : 349)

Toutefois, cette commercialisation n'est pas considérée comme un obstacle pour le développement culturel du district. Pour nos informateurs, elle s'inscrit plutôt dans l'évolution « naturelle » des quartiers culturels. Pour certains, celle-ci est même souhaitable dans la mesure où elle permet d'accroître la visibilité des galeries qui s'y trouvent et par conséquent la viabilité du district dans son ensemble. Le principal sujet d'irritation tient surtout à la manière dont cette commercialisation est gérée. La nature des contrats proposés par les gestionnaires du district contribue par exemple à freiner l'entrée de galeries d'art internationales prestigieuses et favoriserait l'entrée de petits commerces n'ayant aucun lien avec l'art contemporain. Pour certain, cela contribuerait à abaisser le niveau du district dans son ensemble. En effet, pour la plupart de nos informateurs, la majorité des galeries d'art que l'on y retrouve ont une vocation étroitement commerciale. Celles-ci cherchent à exploiter la valeur économique des œuvres d'art qu'elles présentent. Ainsi, elles priorisent la commercialisation de l'art au détriment de sa valeur proprement artistique. Malgré cela, nos informateurs ont toutefois pu identifier quelques galeries et centres d'art au sein du district qui, même si elles ont aussi une vocation commerciale, accordent tout de même de l'importance à la valeur artistique des œuvres. Ceux-ci exposent notamment des œuvres ayant peu ou pas de potentiel de vente (par exemple : des installations et des vidéos) et laissent une chance à des artistes émergents méconnus. Contrairement à la majorité des galeries et centres d'art au sein du district, ceux-ci sont davantage en adéquation avec le principe de « l'art pour l'art », ce que nos informateurs clés valorisent énormément.

À la lumière de ces résultats nous pouvons constater qu'au sein du district artistique 798 cohabitent les arts « dans leur acception traditionnelle, plus ou moins élargie à de nouvelles pratiques (performance, vidéo d'art, art électronique, etc.) » et « la production culturelle de masse, une culture « marchandisée » et « industrialisée » : la mode, le design, les industries du loisir ou du divertissement, etc. » (Poirier et Roy-Valex, 2010: 5), deux dimensions traditionnellement conçues comme antagonistes. Pour la plupart de nos informateurs, cette cohabitation est acceptable, voire même souhaitable. Il n'en reste pas moins que pour nos informateurs clés, cela serait préférable si la proportion de galeries axées sur la mise en valeur de la qualité artistique des œuvres était plus importante qu'elle ne l'est actuellement.

Le district en tant qu'espace « public » :

La seconde nuance qui émerge des résultats concerne le district en tant qu'espace « public ». Le fait que ce dernier soit accessible (entrée gratuite) à tous est une caractéristique très appréciée de nos informateurs clés. Cela permet à des personnes de divers horizons de s'y côtoyer. Grâce aux nombreux cafés et restaurants au sein du district, ces personnes sont aussi amenées à échanger entre elles. De plus, avec ses nombreuses rues et ruelles, le district apparaît comme un lieu privilégié de flânage. Selon certains de nos informateurs, les barrières psychologiques et sociales y sont aussi moins présentes que dans d'autres lieux publics de la ville de Beijing. Ainsi, nous sommes « libres » d'y entrer, de nous y promener, d'y circuler, d'y échanger, d'y flâner, et d'y rencontrer des personnes d'un certain statut. Ce sentiment de « liberté » que l'on peut retrouver au sein du district est d'ailleurs une des dimensions les plus importantes pour nos informateurs clés.

D'un autre côté, le district n'en est pas moins perçu comme un espace contrôlé. Ce contrôle se présente sous différentes formes. Il peut se manifester de manière plus indirecte à travers certaines conditions de location (par exemple : les contrats de courte durée) ou pendant la négociation de ces contrats (par exemple : le *guanxi*), de manière plus directe, par des coupures dans des services de base (par exemple : l'électricité et le chauffage) et par la présence de contrôleurs habillés en civils. Ce contrôle est aussi perceptible lorsque le gouvernement local organise des évènements propagandistes qui ont peu à voir avec l'art contemporain. Mis à part M. Liu, nos informateurs clés ne contestent pas (du moins pas ouvertement) ce contrôle. Ainsi, il semble y avoir une sorte d'entente, de compromis tacite entre les propriétaires du site (le gouvernement local et *Seven Stars*) et les artistes/professionnels des arts. Les premiers acceptent de donner « au moins un peu d'espace pour respirer » (M. Zhang) aux seconds, tant que ces derniers contribuent à générer des revenus (fonciers, commerciaux et touristiques) et à faire du district un lieu culturel attrayant à l'échelle internationale (*soft Power*), et ce, en toute harmonie.

La valeur symbolique du district :

La troisième nuance a trait à la valeur symbolique du district. Les attitudes individuelles que nous avons soulevées ont révélé l'importance accordée par deux de nos informateurs clés (M. Ma et M. Zhang) à la valeur symbolique du district artistique 798. Pour ces deux informateurs, il

s'agit de la valeur la plus précieuse du district. Comme nous avons pu le montrer dans le portrait détaillé du district, l'art contemporain a jusqu'à récemment été marginalisé en RPC. Ainsi, en préservant le district, ce n'est pas uniquement l'espace physique qui a été officiellement reconnu, c'est aussi l'activité qui y est entreprise. Pour M. Zhang, la préservation du district représente une sorte de reconnaissance et de légitimation de l'art contemporain et de l'artiste d'avant-garde dans la société chinoise. C'est ce changement de « statut » de l'art contemporain en Chine, au regard de M. Zhang, que représente la préservation du district 798 à Beijing et qui lui confère sa valeur symbolique. Pour M. Ma, cette valeur symbolique tient aussi au fait que le district se déploie dans un ancien complexe industriel. Selon lui, le gouvernement chinois a eu tendance à ne favoriser la préservation que du patrimoine ancien habité par les classes du sommet de la hiérarchie sociale, tel des monuments construits à l'époque impériale (par exemple : les Palais Impériaux des dynasties Qing et Ming, le Palais d'été, le Temple du Ciel, etc.). Dans un tel contexte, la préservation du district 798, une construction patrimoniale moderne à l'origine principalement habitée par des ouvriers, représente selon M. Ma, une reconnaissance et une mise en valeur de la classe ouvrière, et du peuple chinois dans son ensemble.

Ainsi, pour ces deux interlocuteurs, le district 798 symbolise une forme de changement dans la société chinoise. Ce changement concerne plus particulièrement l'attitude du gouvernement. Celle-ci est caractérisée par une plus grande tolérance et une plus grande flexibilité à l'égard des artistes de l'avant-garde (M. Zhang) et à l'égard du peuple chinois dans son ensemble (M. Ma).

Toutefois, à la lumière de la stratégie politique dans laquelle s'insère le développement des clusters culturels-créatifs à Beijing, le district 798 est clairement aussi un outil d'une force douce de propagande, le *soft Power*. Comme nous l'avons mentionné ci-dessus, pour notre interlocutrice Julie, cela relève de l'évidence. Ceci nous est d'ailleurs confirmé par l'employée du bureau de l'administration et du développement du district 798 : « L'objectif principal est de créer un espace pour accueillir une communauté internationale et de créer une opportunité pour la Chine de présenter une nouvelle « carte d'affaires » au monde entier. (…) La valeur politique du lieu est donc devenue plus importante que sa valeur économique. » (Employée du bureau de l'administration et du développement du district 798)

Ainsi, le district 798 est un symbole à la fois de la « reconnaissance » et de l'instrumentalisation de l'art contemporain et du patrimoine industriel par le gouvernement. Cela peut paraître contradictoire en soi. En effet, est-ce l'art contemporain et le patrimoine industriel qui sont

reconnus, ou plutôt ce qu'ils peuvent générer (par exemple : le profit, l'image prestigieuse, l'image de la modernité, etc.)? Le gouvernement reconnaît-il la valeur artistique de l'art contemporain et la valeur patrimoniale de l'architecture industrielle ou plutôt leurs valeurs et potentiel économique et politique?

Si la nature de cette reconnaissance reste ouverte au débat, le cas du district artistique 798 à Beijing témoigne « d'une » reconnaissance de l'art contemporain et du patrimoine industriel. Grâce à cette reconnaissance, les artistes ont enfin un espace qui leur est dédié et où ils sont « libres » de créer, d'exposer leurs œuvres, d'organiser des évènements artistiques et culturels, de rencontrer d'autres professionnels du milieu, d'être interviewés par les médias ou des étudiants, d'ouvrir leur propre entreprise culturelle, de partager et d'échanger avec d'autres artistes, etc. De plus, l'ambiance « cool » qu'apporte le mélange entre art contemporain et architecture industrielle attire de nombreux touristes et autres visiteurs qui sont, quant à eux, « libres » de flâner dans les nombreuses rues et ruelles du district, de contempler les œuvres de ces artistes, de côtoyer et de discuter avec ces derniers et avec des personnes de divers horizons, incluant des personnes d'un statut social plus élevé. Cependant, comme les activités au sein du district 798 sont aussi clairement « contrôlées » et « surveillées » de près par *Seven Stars* et les autorités locales, nous avons choisi de reprendre les mots de Nuridsany et de qualifier cette « liberté », de « liberté surveillée ».

CONCLUSION

Dans le cadre de ce mémoire, nous avons tenté de lever le voile sur le phénomène des clusters culturels-créatifs en forte expansion en RPC, certains auteurs le qualifiant de « cluster boom ». Nous nous sommes plus particulièrement penchés sur le cas du district artistique 798 à Beijing. Ancien complexe industriel de l'époque socialiste, il a été transformé à la fin des années 1990 en un espace de vie et de création artistique, avant d'être officiellement reconnu en 2006 comme l'un des clusters participant à la nouvelle politique des industries culturelles créatives du gouvernement chinois.

Keane (2011) est l'un des rares chercheurs occidentaux à s'être intéressé aux « clusters créatifs » en Chine. À la suite d'une vaste étude d'une cinquantaine de clusters chinois, l'auteur conclut que ceux-ci constituent principalement des projets immobiliers, des lieux de consommation touristique ou des lieux de production de biens bas de gamme consommés par la population locale. Notre expérience personnelle du milieu de l'art contemporain en RPC, nous poussait à croire que le district 798 pouvait aussi posséder une dimension symbolique importante. Alors qu'il y a à peine vingt ans, nous devions nous cacher pour entrer en contact avec certains artistes chinois dont les œuvres étaient jugées trop « sensibles » , comment expliquer le développement soudain de clusters voués à l'art contemporain à travers les grandes villes chinoises telles que Beijing? Quel rapport les autorités chinoises entretenaient-elles actuellement avec le monde de l'art contemporain? Ces espaces étaient-ils le symbole d'une plus grande tolérance de la part des autorités chinoises face à l'expression artistique contemporaine?

Pour les chercheurs qui se sont plus spécifiquement penchés sur le cas du district artistique 798 à Beijing (Tan, 2006; Currier, 2007; Hee et al., 2008), sa trajectoire de développement de type *bottom-up* en fait d'abord le témoin d'un changement important dans la sphère politique urbaine en RPC, marquant le développement d'une forme de planification urbaine plus inclusive. Quatre ans après sa reconnaissance officielle en tant que clusters des ICC du district Chao Yang de Beijing, qu'en était-il du district artistique 798 à Beijing ? S'agit-il d'un simple espace de consommation touristique et d'un programme de développement strictement immobilier? Constate-t-on au contraire l'émergence d'un véritable espace public urbain? Est-il le symbole d'une plus grande liberté d'expression artistique en RPC?

Notre démarche s'articulait autour d'une grande question de recherche principale: quelle perception se font de ce district les acteurs les plus directement impliqués au sein du district artistique 798 en matière de création artistique contemporaine?

Afin de répondre à cette question, nous avons déployé deux volets méthodologiques. Le premier consistait à dresser un portrait détaillé du cluster à l'étude à partir de la grille de lecture proposée par Mommaas (2004). Cela nous a permis de mettre en lumière l'organisation horizontale (cluster unisectoriel ou multisectoriel?) et verticale (cluster monofonctionnel ou multifonctionnel?) des activités du cluster, son mode organisationnel (centralisé ou diffus?), son régime de financement (public ou privé?), le niveau d'ouverture/de malléabilité ou de fermeture/rigidité du programme spatial et culturel, le contexte historique et la trajectoire de développement du cluster (*top-down* ou *bottom-up*?) et sa localisation spatiale dans l'espace urbain. Étant donné que le district 798 à Beijing est un cluster axé sur la diffusion de l'art contemporain, il nous a semblé incontournable d'ajouter à cette grille une huitième dimension concernant les caractéristiques et le développement particulier de l'art contemporain en RPC. Grâce à cet exercice nous avons pu saisir une partie de la complexité du cluster culturel-créatif à l'étude et ainsi divulguer une interprétation plus fine des résultats obtenus dans le second volet méthodologique. Ce dernier volet consistait en l'analyse du contenu d'entrevues semi-dirigées auprès d'informateurs clés. Cela a permis de mettre en lumière leurs perceptions actuelles du district 798 et d'en dégager une représentation globale.

À la lumière de nos résultats, il est certes indéniable que le district artistique 798 à Beijing constitue un projet immobilier ainsi qu'un espace de consommation touristique comme le prétend Keane (2011). Depuis sa reconnaissance officielle, les prix des loyers ont tellement augmenté que la plupart des studios d'artistes ont disparu pour ne laisser place qu'à des galeries d'art. Connu et valorisé comme le *Soho* de Beijing, le district attire aujourd'hui des milliers de jeunes touristes chinois venus de l'ensemble de la République populaire de Chine. Ceux-ci apprécient particulièrement l'ambiance « cool » que génère le mélange du contemporain (art contemporain) et de l'ancien (architecture industrielle) : ils s'y prennent en photo et consomment des biens et « produits dérivés » (par exemple, des produits marqués du logo 798) et des services (café, restaurants, bars, etc.). En ce sens, le district est devenu une sorte de « Disneyland » de l'art contemporain. Alors qu'à l'origine, l'art contemporain y était l'élément central du district, ce dernier est dorénavant relayé en arrière-plan comme valeur d'ambiance, ou valeur distinctive.

Néanmoins, cette commercialisation permet de garantir aux nombreuses galeries d'art la visibilité nécessaire à leur survie. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle ce virage commercial est jugé souhaitable pour nos informateurs clés. De plus, malgré le caractère principalement commercial de la plupart des galeries, quelques-unes n'en cherchent pas moins à mettre en valeur la qualité proprement « artistique » des œuvres. Ainsi, il s'agit aussi d'un lieu où l'on peut entrer en contact et apprécier ces formes d'« arts ». Par ailleurs, le district est aussi considéré comme un espace de sociabilité et de « flânage ». Les nombreux cafés et restaurants qui s'y trouvent favorisent la rencontre et l'échange entre personnes de divers horizons, les nombreuses rues et ruelles qui le composent favorisant la déambulation sans but déterminé. De la sorte, les touristes et visiteurs ont la possibilité de se familiariser avec un type d'art encore récemment marginalisé en RPC.

En effet, alors qu'il y a une dizaine d'années l'artiste d'« avant-garde » y était marginalisé, voire même réprimé par le gouvernement, il a désormais un espace dédié où faire valoir son art. C'est en ce sens qu'aux yeux de certains de nos informateurs le district 798 dispose d'une indéniable valeur symbolique et politique. Cette valeur symbolique est en effet empreinte d'une dimension politique : puisque c'est dans leur rapport au pouvoir que la situation des artistes s'est le plus dramatiquement transformée. L'intégration du *soft power* dans l'agenda politique chinois semble en effet amener le gouvernement à adopter une attitude de tolérance et de flexibilité à l'égard des artistes de « l'avant-garde ». La question reste cependant à savoir jusqu'où ce dernier est prêt à aller sur cette voie?

Nos résultats nous permettent aussi de réfuter la thèse selon laquelle le district 798 serait un exemple de planification urbaine plus inclusive. L'histoire et l'état actuel du cluster semblent au contraire relever davantage d'une tension constitutive entre un processus initial de développement spontané par le bas (*bottom-up*), auquel sont néanmoins associés plusieurs entrepreneurs culturels étranges, et un processus actuel de retour à l'ordre par le haut (*top-down*).

Comme nous l'avons montré, le district 798 à Beijing est à l'heure actuelle un espace de « liberté surveillée ». Le contrôle exercé par la compagnie immobilière *Seven Stars* et les autorités locales est incontournable. Certaines dispositions, telles que le fait d'entretenir un bon *guanxi* avec ces derniers, facilitent notamment le processus de négociation des contrats de location. Il est cependant plus difficile d'esquiver le contrôle des patrouilleurs déguisés en civil. Keane (2011) critique d'ailleurs ces formes de contrôle exercé par le gouvernement sur les différents clusters de la République. Selon lui, ces contrôles freinent la possibilité de prise de risque et

d'expérimentation, ingrédients essentiels dans le processus d'innovation et de créativité. De ce fait, ils ne peuvent être qualifiés de « créatifs ». Au contraire, Chris Bilton considérera que les « limites et contraintes sont nécessaires au le processus créatif. » (2006: 6.) Selon cet auteur, la créativité ne se produit pas en effet dans un espace de liberté absolue ni dans un espace systématiquement contrôlé, mais plutôt à la limite des deux (« entre le chaos et l'ordre »). Afin que puissent émerger la créativité et le changement, il faut avoir la « possibilité de challenger les normes organisationnelles sans les ignorer complètement.» (Bilton, 2006: 130). À ce titre d'espace de « liberté surveillée », le district 798 ne pourrait-il donc pas être qualifié tout de même de « créatif » ?

Quoi qu'il en soit, cette étude exploratoire du district 798 nous a permis de constater que, dans le contexte actuel de la RPC, le dispositif urbain que représente le cluster culturel-créatif peut s'avérer bien plus qu'un simple projet économique de développement immobilier ou de consommation touristique, comme le suggèrait Keane (2011). En entreprenant une vaste étude d'une cinquantaine de cas de clusters culturels-créatifs en Chine, Keane semble être passé à côté de certaines subtilités en ce qui concerne le district 798 à Beijing et peut-être d'autres clusters. Grâce à cette étude, nous avons pu mettre en lumière l'importance symbolique que peut avoir un cluster culturel-créatif. Dans ce cas, cette dimension n'a pu être appréhendée qu'à travers une mise en lumière du contexte (historique, politique, économique, etc.) local et des spécificités de l'activité autour de laquelle le district est axé (l'art contemporain chinois). Ainsi, comme le suggérait Kong (2009) suite à l'étude du cluster culturel-créatif *Telok Kurau* à Singapour, le type d'activité au sein d'un cluster peut influer de manière significative sur les autres dimensions qui le constitue. Le fait que l'activité du district artistique 798 à Beijing soit axée autour de l'art contemporain, confère au district une signification non négligeable. Ceci nous pousse à nous questionner sur les autres clusters culturels-créatifs d'art contemporain en RPC. Ceux-ci revêtent-ils également une telle dimension symbolique? Le cas échéant, quelle en est la nature?

Par l'étude de ce district 798, nous souhaitons avoir démontré la pertinence de s'intéresser à la dimension qualitative de certains dispositifs de développement urbain. L'étude d'un seul cas de cluster ne permet évidemment pas de généraliser nos résultats à l'ensemble des clusters culturels-créatifs de la RPC ou d'ailleurs. Une étude comparative étendue à l'ensemble de la Chine serait nécessairement plus concluante. Il serait tout aussi intéressant d'effectuer une étude comparative sur différents territoires, à Hong Kong ou d'autres pays asiatiques notamment, comme aussi ailleurs en Occident. De façon générale, compte tenu de l'ambiguïté

qui caractérise le concept de clusters culturels-créatifs, dont la portée est simultanément économique et symbolique, le développement de recherches empiriques à ce sujet s'impose, et ce, particulièrement dans un contexte où ce dispositif de développement urbain se répand actuellement à l'échelle mondiale.

ANNEXE : QUESTIONS GÉNÉRALES

a. **Parcours académique et professionnel:**

- Quelle est votre formation académique?
- Quel est votre parcours professionnel?

b. **Fonctions actuelles:**

- Quels postes ou fonctions occupez-vous maintenant?
- Quelles sont vos tâches principales?

c. **Réseaux :**

- Qui sont ou ont été vos principaux partenaires?
- Qui sont ou ont été vos principaux clients?

BIBLIOGRAPHIE

Ambrosino, Charles. 2011. « Planification territoriale et clusters culturels : mythes et réalités ». Dans *Enjeux de la planification territoriale en Europe*, sous la dir. de M. Zepf et L. Andres, p. 185-203. Coll. « Espace en société, logique territoriale ». Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes.

Ambrosino, Charles. 2008. « Le cluster culturel un artefact pour mieux comprendre la ville contemporaine : l'exemple du quartier Berriat à Grenoble ». Dans *Pérennité urbaine, ou la ville par-delà ses métamorphoses* (volume 1), sous la dir. de P. Philifert, A. Le Blanc et C. Vallat, p. 59-71. Paris: L' Harmattan.

Ansart, P. et A. Akoun. 1999. *Dictionnaire de sociologie*. Paris: Éditions du Seuil et Le Robert, 587 p.

ArtPrice. 2008-2009. *Rapport annuel Artprice : le marché de l'art contemporain 2008/2009*. Lyon : Artprice, 79 p. En ligne: http://imgpublic.artprice.com/pdf/fiac09fr.pdf Consultation le 12 janvier 2011.

ArtPrice. 2010-2011. *Rapport annuel Artprice : le marché de l'art contemporain 2010/2011*, Lyon : Artprice, 71 p. En ligne : http://imgpublic.artprice.com/pdf/fiac11fr.pdf Consultation le 13 septembre 2012.

Asheim, Bjorn, Lars Coenen et Jan Vang. 2006. « Face-to-face, buzz, and knowledge bases: socio-spatial implications for learning, innovation and innovation policy ». *Environment and Planning C*: *Government and Policy*, no 5, p. 655-670.

Audretsch David B. et Maryann P. Feldman. 1996. « R&D spillovers and the geography of innovation and production ». *The American Economic Review*, vol. 86, no 3, p. 630- 640.

Aujoulat, Julie. 2009. « Un artiste franco-chinois s'élève contre la gestion mafieuse du quartier des galeries de Pékin ». *Aujourd'hui la Chine*, 05 février, 2009. En ligne : http://chine.aujourdhuilemonde.com/un-artiste-franco-chinois-seleve-contre-la-gestion-mafieuse-du-quartier-des-galeries-de-pekin Consultation le 10 novembre 2012.

Bagwell, Susan. 2008. « Creative clusters and city growth ». *Creative Industries Journal*, vol. 1, no 1, p. 31-46.

Beaud, Jean-Pierre. 2009. « L'échantillonnage ». Dans *Recherche sociale: de la problématique à la collecte des données*, 5e éd., sous la direction de Benoît Gauthier, p. 251 -283, Québec : Presses de l'Université du Québec.

Becattini, Giacomo. 1992. « The marshallian industrial district as a socio-economic notion ». Dans *Industrial Districts and Inter-firm Co-operation in Italy*, sous la dir. de Pyke, F., G. Becattini, et W. Sengenberger, p. 37-51. Genève: International Institute for Labour Studies.

Bellandi, M. 1989. « The industrial district in Marshall ». Dans *Small Firms and Industrial Districts in Italy*, sous la dir. d'E. Goodman et J. Bamford, p. 136–152. Londres: Routledge.

Benko, Georges et Alain Lipietz (dir.) 1992. *Les régions qui gagnent. Districts et réseaux : les nouveaux paradigmes de la géographie économique*. Paris: PUF (Coll. « Économie et liberté »), 424 p.

Berger, J., D. Howard et A. Garrigues. 2012. « Réalisme socialiste », Dans *Encyclopédie Universalis*, 6 p. En ligne : http://www.universalis.fr/encyclopedie/realisme-socialiste/ Consultation le 5 mars 2011.

Bertrand, Yves. 1991. *Culture organisationnelle*. Coll. Communication Organisationnelle. Québec: Presses de l'Université du Québec, 211 p.

Bilton, Chris. 2007. *Management and Creativity: from Creative Industries to Creative Management*. Malden MA: Blackwell, 190 p.

Breschi, Stephano et Franco Malerba. 2005. *Clusters, Network and Innovation*. New York: Oxford University Press, 499 p.

Brusco, Sebastiano. 1986. « Small firms and industrial districts: the experience of Italy ». Dans *New Firms and Regional Development in Europe*, sous la dir. de D. Keeble et E. Warner, p. 184-202. Londres: Croom Helm.

Cairncross, Frances. 1997. *The Death of Distance: How the Communications Revolution will Change our Lives*. Boston: Havard Buisness School Press, 303 p.

Castells, Manuel. 1989. *The Informational City: Information Technology, Economic Restructuring and the Urban Regional Process.* Oxford: Blackwell, 402 p.

Camagni, Roberto. 2005. « Attractivité et compétitivité : un binôme à repenser ». *Territoires 2030*, no 1, p. 11-15.

Caves, Richard E. 2000. *Creative Industries: Contracts Between Art and Commerce. Cambridge,* MA: Harvard University Press, 454 p.

Champagne de Labriolle, Caroline. 2008. « Une analyse marshalienne des districts industriels italiens », Lyon : Université de Lyon 1, 8 p.

Charon, Paul. 2011. « Anatomie de l'État local en Chine, structuration et distribution du pouvoir», *SinoPolis*, septembre 2011. En ligne: http://sinopolis.hypotheses.org/290 Consultation le 20 septembre 2012.

Cheng, Lei et Qi Zhu (dir.). 2008. *Beijing 798 Now: Changing Arts, Architecture and Society in China*. Beijing: Timezone 8, 197 p.

Chiba, Shigeo, Lu Peng, Michael Sullivan, Li Xianting, Ah Cheng, Geremie R. Barme, Huang Rui et Sylvia Fok. 2007. *Huang Rui: the Stars Time, 1977-1984.* China: Thinking Hands et Guangyi contemporary art archive, 342 p.

Cinti, Tommaso. 2008. « Cultural clusters and districts: the state of the art ». Dans *Creative Cities, Cultural Clusters and Local Economic Development*, sous la dir. de P. Cooke et L. Lazzeretti, p. 70-92. Cheltenham, Northampton: Edward Elgar Publishing.

Commission européenne. 2008. « The Concept of Clusters and Cluster Policies and their Role for Competitiveness and Innovation: Main Statistical Results and Lesson learned », Europe INNOVA/Pro INNO paper, no 9, 77 p.

Cooke, Philip et Lazzaretti Luciana (dir.) 2007. *Creative Cities, Cultural Clusters and Local Economic Development.* Cheltenham: Edward Elgar Publishing, 235 p.

Cooke, Philip 2001. « Regional innovation systems: clusters, and knowledge economy ». *Industrial and Corporate Change*, vol. 10, no 4, p. 945- 974.

Cortright, Joseph. 2006. *Making Sense of Clusters: Regional Competitiveness and Economic Development.* Washington DC: The Brookings Institution Metropolitan Policy Program, 58 p.

Cropley, Arthur J. 1999. « Definitions of Creativity ». Dans *Encyclopedia of Creativity*, vol. 1, Steven R. Pritzker, p. 511-524. Londres: Academic Press.

Currier, Jennifer. 2008. « Art and power in the new China: an exploration of Beijing's 798 District and its implications for Contemporary Urbanism », *Town Planning Review*, vol. 79, no 2-3, p. 237- 265.

Currier, Jennifer. 2006. « Welders, Crêpes and Chinese Contemporary Art: The Creation and Consequences of Beijing's 798 Art District ». Mémoire de maîtrise, Londres, University College London, Département de géographie, 55 p.

DCMS/CITF. 1998. *Creative Industries - Mapping Document*. Londres: Creative Industries Task Force (CITF), Department of Culture, Media and Sports (DCMS).

DCMS. 2006. *Creative Industries Statistical Estimates Bulletin*. Londres: Department for Culture, Media and Sport (DCMS).

DCMS/CITF. 2001. *Creative Industries - Mapping Document*. Londres: Creative Industries Task Force (CITF), Department of Culture, Media and Sports (DCMS).

De Propris, Lisa et Laura Hypponen. 2008. « Creative clusters and governance: the dominance of the Hollywood film cluster ». Dans *Creative Cities, Cultural Cluster and Local Economic Development*, sous la dir. de P. Cooke, p. 258-286. Cheltenham, Northampton: Edward Elgar Publishing.

Dunfee, Thomas W. et Daniel E. Warren. 2001. « Is guanxi ethical? A normative analysis of doing business in China ». *Journal of Business Ethics*, vol. 32, no 3, p. 191-204.

Enrigt, Michael J. 1998. « Regional clusters and firm strategy ». Dans *The Dynamic Firm: The Role of Technology, Strategy, Organization, and Regions*, sous la dir. de A. D. Chandler Jr, Ö. Sölvell et P. Hagström, p. 315-342. Oxford: Oxford University Press.

Enright, Michael J. 2003. « Regional clusters, what we know and what we should know ». Dans *Innovation Clusters and Interregional Competition*, sous la dir. de Johannes B., Dirk D. et Rudiger, S. Berlin: Springer-Verlag, 407 p.

Evans, Graeme. 2009a. « Creative cities, creative spaces and urban policy». *Urban Studies*, vol. 46, no 5-6, p. 1003–1040.

Evans, Graeme. 2009b. « From cultural quarters to creative clusters- creative spaces in the new city economy ». Dans *The Sustainability and Development of Cultural Quarters: International Perspectives*, sous la dir. de M. Legner. Stockholm: Institute of Urban History, p. 32 -59. En ligne : http://www.citiesinstitute.org/londonmet/fms/MRSite/Research/cities/079-cultural_quarters_and_urban_regeneration-090722-evans.pdf. Consultation le 10 novembre 2011.

Feldman, Maryann P. 1994. *The Geography of Innovation, Economics of Science, Technology and Innovation*. Dordrecht, Boston, London: Kluwer Academic Publishers, 155 p.

Flew, Terry. 2002. « Beyond adhocery: defining creative industries ». Dans *Cultural Sites, Cultural Theory, Cultural Policy : actes du colloque de la seconde conférence sur la recherche en matière de politique culturelle* (Wellington, janvier 2002). Wellington, New Zealand: Queensland University of Technology, 30 p.

Florida, Richard. 2002. *The Rise of the Creative Class: And How it's Transformation Work*, Leisure, *Community and Everyday Life*. New York: Basic Books, 436 p.

Forest, Joëlle et Abdelillah Hamdouch. 2009. « Les clusters à l'ère de la mondialisation: fondements et perspectives de recherche ». *Revue d'Économie Industrielle*, no. 128, 4e trimestre, p. 9-20. En ligne : http://rei.revues.org/4064. Consultation le 13 novembre 2011.

Fu, Xiadong et Hanlu Xu. 2009. « The Origine of Explosive Development of Creative Industries in China », China: Institut of Urban and Regional Economics, 16 p.

Fujita, Masahisa, Paul R. Krugman et Anthony J. Venables. 2001. *The Spatial Economies: Cities, Regions and international Trade*. Cambridge, MA: MIT Press, 381 p.

Gauthier, Benoît. 2009. *Recherche sociale : de la problématique à la collecte de données.* Québec: Presses de l'Université du Québec, 767 p.

Godin, Christian. 2011. « La disneylandisation du monde » *Cités*, vol. 3, no 47-78, p. 346-349.

Grabher, Gerno. 2004. « Learning in projects, remembering in networks? Communality, sociality, and connectivity in project ecologies ». *European Urban and Regional Studies*, vol. 11, no 2, p. 103-123.

Gray, John. 1998. *False Dawn: The delusions of Global Capitalism*. Londres: Granta Books, 234 p.

Greffe, Xavier. 2003. « Reconvertir autrement: la contribution des friches industrielles ». Dans *Reconversion économique et développement territorial*, sous la direction de J.-M. Fontaine, J.-L. Klein et B. Lévesque. Sainte-Foy: Presses universitaires du Québec, p. 241-266.

Hee, Limin, Thomas Shroepfer, Nanxi Xu et Ze Li. 2008. « From post-industrial landscape to creative precincts: emergent spaces in Chinese cities ». *International Development Planning Review* (IDPR), vol. 30, no 3, p. 249-266.

Held, James R. 1996. « Clusters and economic development tool: beyond the pitfalls ». *Economic Development Quarterly*, vol. 10, no 3, p. 249-261.

Hou, Laurent. 2010. « Les défis de l'urbanisation grandissante de la Chine ». *China Institute : Politique intérieure*, mai 2010, 17 p. En ligne : http://www.china-institute.org/articles/Les_defis_de_lurbanisation_grandissante_de_la_Chine.pdf.

Huang, Rui (Ed.). 2008. *Beijing 798-Reflection on a Factory.* Cheng Du: Sichuan Fine Arts Publishing House, 195 p.

Hutton, Thomas A. 2004. « The new economy of the inner city ». *Cities*, vol. 21, no 2, p. 89-108.

Keane, Michael. 2007. *Created in China, The Great New Leap Forward.* New York: Routlegde, 192 p.

Keane, Michael. 2009a. « Great adaptations: China's creative clusters and the new social contract ». *Continuum: Journal of Media and Cultural Studies*, vol. 13, no 2, p. 221-230.

Keane, Michael. 2009b. « The capital complex: Beijing's new creative clusters », *Creative Economies, Creative Cities: Asian-European Perspectives,* vol. 98, no 2, p.77- 95.

Keane, Michael. 2011. *China's New Creative Clusters: Governance, Human Capital and Investment*. Londres et New York: Routledge, 204 p.

Knox, Paul L. 1996. « Globalisation and urban change ». *Urban Geography*, vol. 17, p. 115-117

Kong, Lily. 2009. « Beyond network and relations: towards rethinking creative clusters theory ». Dans *Creative Economies, Creative Cities: Asian-European Perspectives*, sous la dir. de L. Kong. et J. O' Connor, Coll. « GeoJournal Library ». Dordrecht, Heidelberg, London, New York: Springer, p. 61-75.

Kong, Lily et Justin O'Connor. 2009. *Creative Economies, Creative Cities: Asian-European Perspectives*. Dordrecht, Heidelberg, London, New York: Springer, 234 p.

Krugman, Paul. 1991. *Geography and Trade*. Cambridge, MA: MIT Press, 142 p.

Krugman, Paul. 1997. *Development, Geography and Economic Theory*, Cambridge: MIT Press, 117 p.

Landry, Charles. 2000. *The Creative City: Toolkit of Urban Innovators*. London: Earthscan Library, 300 p.

Largier, Arnaud, Sylvie Lartige, Odile Soulard et Christine Tarquis. 2008. « Clusters mondiaux : regard croisé sur la théorie et la réalité des clusters. Identification et cartographie des principaux clusters internationaux », Institut d'aménagement et d'urbanisme de la région d'île de France, Paris, 181 p.

Leducq, Divya et Bruno Lusso. 2011. « Le cluster innovant : conceptualisation et application territoriale ». *Revue Européenne de Géographie*, no 521, 50 p. En Ligne: http://cybergeo.revues.org/23513 Consulté le 08 septembre 2012.

Lee, Gregory B. 2009. « Destruction de la mémoire, invention de la tradition dans le paysage *urbain* chinois ». Dans *Espace de l'esthétique, esthétiques de l'espace. Regards croisés entre l'Occident et l'Extrême-Orient* : actes du colloque international (Lyon : 5-7 mars, 2009), sous la dir. de J.-J. Wunenburger, p. 1-11. Lyon : Presses de l'Université de Lyon (Jean Moulin).

Létourneau, Jocelyne. 2006. *Le Coffre à outils du chercheur débutant: guide d'initiation au travail intellectuel*, 2e éd., Montréal: Boréal, 259 p.

Lloyd, Richard. 2002. « Neo-Bohemia: Art and Neighborhood redevelopment in Chicago ». *Journal of Urban Affairs*, vol. 24, no 5, p. 517-532.

Lloyd, Richard. 2006. *Neo-Bohemia: Art and Commerce in the Post-industrial City*, New York: Routledge, 295 p.

Luyat, Marion. 2009. *La perception*. Paris: Dunod, 128 p.

Merleau-Ponty, M. 1996. *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*. Paris: Verdier, 103 p.

Marshall, Alfred.1890. *Principles of Economics: An Introductory Volume*, Londres: Macmillen, 754 p.

Marshall, Alfred. 1890. *Principes d'économie politique: Livre VI.* [Principles of Economics : Book VI]. Trad. de l'anglais par, F. Sauvaire-Jourdan et F. Savinien-Vouyssy, Coll. « Les classiques des sciences sociales », Chicoutimi : Université du Québec à Chicoutimi, 201 p.

Martin, Ron et Peter Sunley. 2003. « Deconstructing clusters: chaotic concept or policy panacea? ». *Journal of Economic Geography*, vol. 1, no 3, p. 5-35.

Mommaas, Hans. 2004. « Cultural clusters and post-industrial city: towards the remapping of urban cultural policy. *Urban Studies*, vol. 41, no 3, p. 332-507.

Mommaas, Hans. 2009. « Spaces of culture and economy: mapping the cultural-creative cluster landscape ». Dans *Creative Economy, Creative Cities: Asian-European Perspectives*, sous la dir. de L. Kong et J. O'Connor, p. 45-59. Coll. GeoJournal Library. Dordrecht, Heidelberg, London, New York : Springer.

Nations Unies, Commission économique et sociale pour l'Asie et le Pacifique. *Rapport du Pays : Chine*. En ligne: http://www.unescap.org/huset/lgstudy/country/china/china.html Consultation le 20 septembre 2012.

Nuridsany, Michel. 2004. *L'art contemporain chinois.* Paris: Flammarion. 264 p.

Nuvolati, Giampaolo. 2009. « Le flâneur dans l'espace urbain ». *Géographie et Cultures*, no 70, p. 7-20.

Nye, Joseph. 2004. *Soft Power: The Means to Success in the World Politics*. New York: PublicAffairesBooks, 193 p.

O'Brien, Richard. 1992. *Global Financial Integration: the End of Geography?* Londres: Pinter for Royal Institute of International Affairs, 120 p.

O'Connor, Justin. 2004. "A special kind of city knowledge: innovative clusters, tacit knowledge and the "creative city"». *Media International Australia*, no 112, p. 131-149.

O' Connor, Justin et Derek Wynne. 1998. « Consumption and post-modern city ». *Urban Studies*, vol. 35, no 5-6, p. 841-864.

Poirier, Christian et Myrtille Roy-Valex. 2010. « L'économie créative : bilan scientifique et analyse des indicateurs de la créativité ». Rapport de recherche présenté à Patrimoine canadien - Groupe de recherche sur les politiques/Politique, gestion stratégique et secrétariat francophone. Montréal : Institut national de la recherche scientifique, Centre - Urbanisation Culture Société, 135 p.

Porter, Michael. 2008. *On Competition*. Boston: Harvard Business school publishing, 544 p.

Porter, Michael. 2000. « Location, competition and economic development: local cluster and global economy ». *Economic Development Quarterly*, vol. 14, no 1, p. 15-34.

Porter, Michael. 1998. « Clusters and the new economics of competition ». *Harvard Business Review*, nov.-déc., p. 77 -90.

Porter, Michael. 1990. *The Competitive Advantage of Nations*. New York: The Free Press, 798 p.

Porter, Michael et Scott Stern. 2001. « Innovation: location matters ». *MIT Sloan Management Review*, p. 28-36.

Pratt, Andy. 2000. « New media, the new economy and new spaces ». *Geoforum,* vol. 31, no 4, p. 425-436.

Pratt, Andy. 2004. « Creative Clusters: towards the Governance of the Creative Industries Production System? ». *Media International Australia*, vol. 112, p. 50-66

Roy, Simon N. 2009. « L'étude de cas ». Dans *Recherche sociale : de la problématique à la collecte des données*, 5e éd., sous la dir. de Benoît Gauthier, p. 199- 225, Québec : Presses de l'Université du Québec.

Roy Valex, Myrtille. 2010. « Ville attractive, ville créative: la plus-value de la culture au regard des « créatifs » du jeu vidéo de Montréal ». Thèse de doctorat, Montréal, Institut national de la recherche scientifique, 427 p.

Santaga, Walter. 2002. « Cultural district, property rights and sustainable economic growth ». *International Journal of Urban and Regional Research*, vol. 26, no 1, p. 9-23.

Savoie-Zajc, Lorraine. 2003. «L'entrevue semi-dirigée». Dans *Recherche sociale : de la problématique à la collecte de données*, sous la dir. de B. Gauthier, p. 293-316. Sainte-Foy: Presses de l'Université du Québec.

Saxenian, AnnaLee. 1994. *Regional Advantage: Culture and Competition in Silicon Valley and Route 128*. Boston: Harvard University Press, 226 p.

Schumpeter, Joseph A. 1934. *The Theory of Economic Development*. Oxford: Oxford University Press, 255 p.

Scott, Allen. 2000. *The Cultural economy of the Cities: Essays on the Geography of Image-Producing Industries*. London: Sage, 256 p.

Scott, Allen. 1997. « The cultural economy of cities ». *International Journal of Urban and Regional Research*, vol. 21, no 2, p. 323 -339.

Scott, Allen et Frederic Leriche. 2005. « Les ressorts géographiques de l'économie culturelle: du Local au Mondial ». *L'Espace Geographique*, vol. 3, p. 207-222.

Steiner, Michael. 1998. *Clusters and Regional Specialization: on Geography*, *Technology and Networks*. London: Pion.

Storper, Michael. 1997. *The Regional World: Territorial Development in a Global Economy*. New York: The Guilford Press, 338 p.

Storper, Michael et Anthony J. Venables. 2004. « Buzz: face-to-face contact and the urban economy ». *Journal of Economic Geography*, vol. 4, p. 351-370.

Tan, Laura. 2005. « Revolutionary Space in Globalization: Beijing's Dashanzi Arts District ». Dans *Hybrid Entity: Conférence du 18-20 mars 2005*, Toronto : York University and

Ryerson University, 121 p. En ligne: http://www.yorku.ca/topia/docs/conference/Tan.pdf. Consultation le 10 janvier 2011.

Vitale, Élodie. 1989. *Le Bauhaus du Weimar, 1919-1925*. Liège: Pierre Mardaga, 318 p.

Wang, Jun et Li Shaojun. 2009. « The Rhetoric and Reality of Cultur-led Urban Regeneration- A Comparison of Beijing and Shanghai, China ». Dans *The New Urban Question-Urbanism beyond Neo-Liberalism: 4ième conference du Forum international sur l'urbanisme (IFoU)* (Amsterdam/Delft University, 26-28 novembre), p. 875 – 888.

Wynne, Dereck et Justin O' Connor. 1998. « Consumption and postmodern city ». *Urban Studies*, vol. 35, no 5-6, p. 841-864.

Zhang, Julia C. 2006. « The meaning of style: postmodernism, demystification, and dissonance in post-tiananmen Chinese avant-garde art ». Dans *Myth, Meaning and Performance: Toward a New Cultural Sociology of the Arts*, sous la dir. de R. Eyerman and L. McCormick. Boulder and London: Paradigm Books, p. 51-80.

Zukin, Sharon. 1989. *Loft Living: Culture and Capital in Urban Change*. Baltimore: John's Hopkins University Press, 232 p.

Zukin, Sharon. 1995. *The Cultures of Cities*. Oxford: Blackwell, 322 p.

2009. « Le quartier artistique 798: conflit entre un artiste et l'agence immobilière du quartier ». *Le Quotidien du Peuple*, 3 mars, 2009. En linge : http://french.peopledaily.com.cn/Culture/6604555.html Consultation le 3 février 2010.

Sources Internet

World Intellectual Property Organization (WIPO). 2012. World Intellectual Property Organization (WIPO): Creative Clusters. En ligne: http://www.wipo.int/ip-development/en/creative_industry/creative_clusters.html Consultation le 10 janvier 2012.

Bureau de l'administration et du développement du district artistique 798 de Beijing. 2010. Beijing 798 Art Zone. En ligne: www.798art.org. Consultation le 5 novembre 2010.

ThinkingHands. 2011. ThinkingHands. En linge: http://www.thinkinghands.org/enindex.aspx. Consultation le 5 novembre 2011.

Bureau des affaires étrangères du district Chao de Beijing. 2006. Chao Yang International. En ligne: http://bci.bjchy.gov.cn/. Consultation le 10 décembre 2011.

Cultural and Creative Industries of Chao Yang district. 2009. Cultural and Creative Industries of Chao Yang district. En ligne: http://t.icymm.com/En/default.aspx. Consultation le 10 décembre 2011.

Monitor Group. 2012. En ligne: http://www.monitor.com/AboutUs/WhoWeAre/tabid/99/L/en-US/Default.aspx Consultation le 5 juillet 2012

Foundation Strategy Group. 2012. En ligne: http://www.fsg.org/AboutUs/Overview.aspx Consultation le 5 juillet 2012