



Livre

2015

Accepted version

Open Access

This is an author manuscript post-peer-reviewing (accepted version) of the original publication. The layout of the published version may differ .

Les grands équipements culturels et leurs enjeux : étude du pôle muséal de Lausanne

Maeder, Thierry

How to cite

MAEDER, Thierry. Les grands équipements culturels et leurs enjeux : étude du pôle muséal de Lausanne. Lausanne : Observatoire universitaire de la ville et du développement durable, 2015. (Cahiers de recherche urbaines)

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:88668>

Les grands équipements culturels et leurs enjeux : étude du pôle muséal de Lausanne

Résumé

En 2011, les autorités vaudoises présentaient leur projet architectural pour la construction d'un nouveau Musée cantonal des Beaux-Arts (MCBA) en lieu et place des anciennes halles aux locomotives, en plein centre de la ville de Lausanne. Plus qu'un simple musée, c'est un véritable pôle culturel que les autorités ambitionnent de réaliser avec le regroupement sur un seul et même site de trois des principaux musées de la ville, ainsi que de nombreuses activités culturelles et de loisir.

Cette volonté d'investir massivement dans des projets culturels n'est pas l'apanage de Lausanne, on assiste en effet, depuis les années 80, à un fort intérêt des villes pour la culture et plus largement pour l'encouragement à la créativité. L'approche, dite de la "ville créative", part du principe que, l'industrie n'étant plus le moteur des économies occidentales, les pouvoirs publics doivent miser sur la culture pour attirer touristes et main-d'œuvre éduquée, postulant une compétition entre les villes mondiales pour les domaines à haute valeur-ajoutée. Cette étude, se propose de replacer le projet de pôle muséal Lausannois dans un cadre d'analyse plus large afin de s'interroger sur les enjeux de sa réalisation et les impacts que son implantation pourrait provoquer aux différentes échelles urbaines, de la ville au quartier.

La recherche est organisée en deux parties ; avec premièrement, la définition d'un cadre d'analyse théorique. Faisant office d'état de l'art, le cadrage théorique constitue également une grille de lecture pour le travail de terrain. Il explore les principaux changements qui se sont opérés dans les politiques culturelles depuis la fin du 20^{ème} siècle en se concentrant sur trois aspects.

Il est tout d'abord constaté, dans les administrations urbaines, une montée en importance de l'action culturelle consécutive aux crises de la transition postindustrielle autant qu'au mouvement de dématérialisation et de déterritorialisation du capitalisme. Ces mutations fondamentales des structures sociales et économiques des États occidentaux ont conduit à modifier les modes d'intervention du pouvoir public dans la gestion urbaine. Les administrations, plutôt que de se borner à la fourniture de services à la population, se sont de plus en plus faites les promotrices de l'investissement et de l'emploi dans les territoires. Et à ce titre, l'action culturelle a souvent été vue comme une panacée, les villes misant sur les externalités des politiques culturelle – des retombées en terme d'image, d'attractivité touristique, ou de requalification urbaine – pour appuyer leurs politiques sociales et économiques ; et s'insérant dans une logique de *branding* et de mise en concurrence interurbaine.

Parallèlement à ces modifications dans l'approche des politiques culturelles, cette étude s'intéresse à la demande de culture, et partant, à son public. Alors que, d'une part, l'on peut faire le constat d'un échec des stratégies de démocratisation de l'accès à la culture, il est intéressant de constater que non seulement la consommation de biens culturels reste l'apanage des classes les plus éduquées (si non les plus fortunées), mais encore que ces pratiques apparaissent comme socialement classantes. En d'autres termes, que la consommation d'un tel type de produit culturel plutôt qu'un autre participe de la définition de sa place dans le corps social et du sentiment

d'appartenance à une classe.

Si cette incursion par la sociologique des pratiques culturelles intéresse **cette étude c'est bien** que celles-ci déploient également des effets à l'échelle de la ville. En effet, d'une part l'installation de lieux de production et de monstration de l'art a souvent été associé à l'amorce de processus de gentrification – à savoir le remplacement progressif des populations les plus précaires d'un secteur par des habitant plus aisés, suite à l'augmentation généralisée des prix immobiliers dans ledit secteur. Par ailleurs, la construction (par des acteurs publics ou privés) d'équipements culturels s'accompagne dans bien des cas de programmes de requalification urbaine à plus vaste échelle (menés, on non, par les même acteurs). Vues d'un bon œil par les autorités urbaines, ces opérations de rénovation participent de ce que l'on pourrait appeler une "paysagification" et – ou esthétisation – de l'espace public, contribuant à la commodification d'un mode de vie urbain qui tend à s'uniformiser à l'échelle de l'ensemble des villes occidentales (apparition de cafés, d'épicerie fines, de marques de vêtement branchées, etc.).

Archétype de l'équipement culturel utilisé comme catalyseur du développement urbain, le musée est bien entendu un des sujets centraux de cette étude, aussi bien en tant qu'institution, que pour sa spatialité et sa présence architecturale. Car par la volonté politique, les musées ont subi d'importantes transformations. Pour satisfaire aux exigences en terme de fréquentation, de rentabilité et d'autonomisation de leurs structures, les musées ont dû devenir plus ouverts, plus attirants, plus visibles. Une ouverture qui passe par des changements programmatique – privilégiant les événements retentissants, les grandes expositions, etc. –, mais également par une icônisation de "l'objet musée" et de son architecture ; des mutations qui font craindre à certains auteurs la fin du muséal et de la conservation au profit d'une logique entrepreneuriale.

Enfin, ce sont les nouveaux territoires de la culture qui sont évoqués. Notamment la friche culturelle, dont l'esthétique industrielle tend à s'imposer à l'ensemble des lieux de culture, paradoxe d'une économie qui cherche à se réinventer sur les ruines encore fumantes de son passé. Et les gares, centralités de flux par excellence qui de plus en plus deviennent des centralités de vie ; et pour qui la culture représente un potentiel de valorisation et d'attractivité très intéressant.

Deuxièmement, une fois ce cadre d'analyse établi, l'étude se poursuit par un travail de terrain. Il s'agit, – par la constitution d'un large corpus, constitué de documents législatifs, communicationnels, et de planification – d'analyser, d'une part les enjeux urbanistiques, et d'autre part le discours politique d'argumentation et de légitimation du projet de pôle muséal. De cette analyse, basée sur la grille d'analyse théorique définie en première partie, sont ressortis plusieurs points qui paraissent primordiaux pour la compréhension globale du sujet.

Le pôle muséal est vu par les autorités en charges du dossier comme un atout majeur en terme d'attraction touristique et comme un catalyseurs des investissements économiques. Il ressort en effet du discours de légitimation du projet une vision très utilitariste des politiques culturelles où l'argument économique tient une bonne place face à l'argument culturel. A ce titre le pôle muséal peut être vu comme un exemple archétypal de l'utilisation des retombées d'un équipement culturel à des fins de marketing urbain ; ce gain en notoriété semble même être la principale justification du regroupement pôle, avec notamment les possibilités que cela laisse entrevoir en terme événementiel (vernissages communs, biennales, etc.). Cependant il serait largement exagéré d'évoquer un effacement de l'argument muséal, tant les problèmes de conservation de l'actuel musée des beaux-arts restent à la base de ce nouveau projet.

A l'échelle de la ville, le pôle muséal – mené de concert avec le réaménagement de la gare et de ses espaces publics – va probablement contribuer à un rééquilibrage des centralités urbaines

(historiquement situées sur les collines) en faisant de ce secteur l'une des principales polarités de l'agglomération. Un scénario connu et souhaité par les acteurs du projet, pour qui le gain en attractivité de ce secteur profitera aussi bien aux musées, qu'à la gare et à ses commerces.

Par ailleurs, la restitution au domaine public de cette parcelle ferroviaire offre des perspectives intéressantes en matière de liaisons pour les mobilités douces, qui pourraient contribuer à réduire les coupures actuelles sur les axes est-ouest et nord-sud. Cependant, la volonté des porteurs du projet de faire de ce lieu un espace public structurant et vivant est sérieusement compromis par les problèmes d'accessibilité que posent le site ; mal relié à l'espace public existant, le pôle muséal et son esplanade pourraient souffrir de leur isolement si cette question n'est pas réglée, et il sera d'autant plus difficile de maintenir cet espace animé et fréquenté, tel que le souhaitent les autorités.

Intégré à un plan plus vaste de requalification du quartier de la gare, le futur pôle muséal est perçu comme une opportunité de revalorisation qualitative des espaces urbains par le potentiel imagiel et symbolique que représente ce type d'équipements culturels. Mais paradoxalement, s'il est désigné comme un potentiel catalyseur du développement urbain, l'étude du corpus montre bien que ce rôle n'a pas été déterminant dans les décisions qui ont conduit à ce projet ; contrairement aux questions d'accessibilité et de visibilité. Quant aux risques de renchérissement du foncier – voire d'éviction – qui pourraient découler de la valorisation et de l'esthétisation de l'espace urbain, ils ne résistent pas à une analyse du contexte, les phénomènes de gentrification pouvant à bien des égards être considérés comme marginaux en Suisse.

L'étude conjointe de la littérature et du terrain permet donc de comprendre en quoi le futur pôle muséal de Lausanne s'inscrit dans une typologie d'équipements culturels et est, à ce titre, relativement emblématique de ces nouvelles attentes à l'endroit des politiques culturelles dans les villes européennes. Néanmoins, il convient de considérer la chronologie du projet et le rôle qu'ont joué les différents acteurs dans les processus de décision afin d'appréhender le faisceau de circonstances qui constituent ce projet et son contexte. Ainsi, par exemple, les arguments en terme d'attractivité et de rénovation urbaine semblent avoir été construits *a posteriori* dans le discours, pour légitimer l'importance de l'investissement mais sans en constituer le point de départ. Le nouveau MCBA ne sera donc pas un musée créé *ex-nihilo* ou une coquille vide dont la raison d'être est à chercher plutôt dans le geste architectural que l'intérêt des collections – comme cela a pu être vu dans d'autres villes. Quant à la clé de voûte de ce projet, le regroupement de trois musées sur un seul et même site, sa justification est quant à elle moins convaincante, tant il semble être poussé par des attentes en terme de rayonnement et d'attraction touristique, au détriment d'une répartition à l'échelle de la ville de ces facteurs d'urbanité que peuvent être les musées – et cela sans parler du caractère problématique de la mono-affectation de ce site.

Néanmoins, à l'heure sont écrites ces lignes, le chantier du pôle muséal – tout comme celui du MCBA qui en constitue la première étape – n'a pas commencé, et il conviendra, le temps venu, de reprendre cette analyse afin cette fois-ci de s'intéresser aux impacts réels du pôle, à son insertion dans le tissu de la ville et dans la vie quotidienne des Lausannois et des Vaudois.

Mots clefs

Ville créative ; musée ; équipement culturel ; art ; gentrification ; marketing urbain ; tourisme ; friche ; Lausanne ; Vaud ; Musée cantonal des Beaux-arts ; MUDAC ; musée de l'Elysée

Liste des abréviations

CFF	Chemins de Fer Fédéraux
CGN	Compagnie générale de navigation
COPIL	Comité de pilotage du pôle muséal
DDP	Droit distinct et permanent de superficie
EMPD	Exposé des motifs et projet de décret
GCES	Groupe cantonal d'évaluation des sites
MAMCO	Musée d'art moderne et contemporain de Genève
MCBA	Musée cantonal des Beaux-Arts
MuCEM	Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée
PAC	Plan d'affectation cantonal
SERAC	Service des affaires culturelles (service cantonal)
SIPAL	Service immeuble, patrimoine et logistique (service cantonal)
TF	Tribunal fédéral
TP	Transports publics

Introduction générale

Ville et culture ont toujours entretenu un rapport de proximité très étroit. Leurs destins sont liés. La culture crée la ville, car productrice de centralité – religieuse, spirituelle et symbolique – elle a favorisé **le regroupement et la prééminence de certains lieux du territoire. Mais l'inverse est vrai lui-aussi** en cela que la ville offre les conditions idéales pour la production culturelle et artistique ; conditions **matérielles d'une part** – historiquement, la ville est née de la production de surplus agricoles qui ont **permis à une partie de la population d'exercer des activités non-vivrières** – et conditions intellectuelles **d'autre part** – la ville concentrant **en son sein l'essentiel de la production de symboles et de savoirs.**

Il semble, durant la fin du 20^{ème} siècle, s'être opéré **une transformation dans les rapports qu'entretient la ville avec la production culturelle et ses modes de présentation au public.** Dans un contexte d'économie libéralisée et mondialisée, les villes se livrent à une concurrence rude pour "se vendre" aux investisseurs, aux touristes, aux travailleurs qualifiés à fort potentiel d'innovation – désignés par Richard Florida sous le terme de « *creative classes* » (Florida, 2004) – au point que la **culture est devenu un enjeu primordial dans la définition d'une identité et d'un cadre de vie urbain.** Ce phénomène n'est pas étranger à une vague plus générale de désindustrialisation et de modification de **l'appareil de production des économies européennes et nord-américaines** : face au déclin du secteur secondaire, la culture a été vue par de nombreuses administrations comme une planche de salut. Par **la portée symbolique et le prestige qu'ils véhiculent**, les arts, et les lieux dédiés à leur présentation – musées, salles de concert, bibliothèques, etc. – sont apparus à même de renverser complètement **l'image publique du territoire qui les accueille. De ce phénomène, l'illustration la plus parlante étant la ville de Bilbao dont le vaste programme de requalification urbaine a culminé avec la construction du célèbre musée Guggenheim. Faisant passer la ville de centre industriel sinistré à l'une des destinations les plus visitées d'Espagne.**

Mais Bilbao n'est que la pointe de l'iceberg, **les politiques culturelles semblent être devenues la pierre angulaire de la gestion urbaine, tant les projets d'équipements sont nombreux et démesurés ; et tant les objectifs poursuivis sont vastes, voire flous : attrait touristique, rayonnement de la ville,**

symbole de centralité urbaine, requalification de quartiers, redynamisation économique, patrimonialisation, etc. Il est à se demander si le musée n'est pas devenu la panacée de l'urbanisme.

Traditionnellement restreint à la sociologie – les premiers travaux de Pierre Bourdieu sur l'accès à la culture datent des années 60 –, la question du rôle de l'art et de la culture dans les processus de transformation sociale a émergé comme un thème central de la géographie et de l'urbanisme dès la fin des années 80 avec le fleurissement d'études sur les liens entre production artistique et phénomènes de gentrification. C'est en partie dans cette littérature que s'insère ce travail, mais pas uniquement. Avec pour ambition de constituer un travail monographique sur un projet d'équipement culturel, ce mémoire s'intéresse à des domaines de recherche relativement étendus allant desdits travaux sur la place du champ artistique dans les transformations sociales et morphologiques de la ville à la question de l'évolution des politiques culturelles et muséales ces dernières décennies ; avant d'évoquer la question de l'implantation et de la friche dans la spatialisation des activités culturelles, phénomène symptomatique des villes postindustrielles occidentales.

Ce passage en revue de la littérature scientifique est d'autant plus important que l'étude de cas porte, elle, sur un projet de musée – le pôle muséal lausannois, prévu sur une parcelle ferroviaire du centre-ville – qui n'a pas encore vu le jour et que, par conséquent, le recours à la théorie et la comparaison seront omniprésents lors de l'analyse du corpus choisi. Le travail de terrain permet de confronter le cadrage théorique à un projet réel d'équipement culturel, en l'occurrence le projet de reconstruction du Musée Cantonal des Beaux-Arts et le regroupement de plusieurs musées sur le site des anciennes Halles CFF, à proximité immédiate de la gare de Lausanne. Il s'agit de comprendre les enjeux sous-jacents de la construction d'un équipement culturel de cette importance et de présumer des éventuels effets qui pourrait avoir sur son contexte.

Le 8 juin 2011, les autorités vaudoises présentaient leur projet architectural pour la construction d'un pôle muséal regroupant plusieurs institutions culturelles autour du Musée cantonal des beaux-arts (MCBA), en lieu et place des anciennes halles aux locomotives, en plein centre de la ville de Lausanne. Au delà de l'intérêt purement pratique et muséographique – le MCBA, situé actuellement dans le palais de Rumine, se trouve à l'étroit et dans des locaux vétustes – de nombreuses autres ambitions sont prêtées à ce projet. Les promoteurs vantent les effets de ce nouvel équipement et de ce geste architectural sur l'image de Lausanne, sur le tourisme ou encore sur l'accès facilité à la culture. Outre le MCBA, le projet prévoit, pour un horizon plus lointain, la venue sur ce site du Musée de design et d'arts appliqués contemporain (MUDAC) ainsi que du Musée de l'Elysée (institution lausannoise de renommée internationale dans le domaine de la photographie), à quoi pourraient éventuellement s'ajouter des ateliers d'artistes, des espaces de médiation culturelle, etc. avec l'ambition de faire de ce lieu un véritable pôle culturel d'importance nationale.

Le but de cette étude est donc d'interroger les enjeux et les impacts urbanistiques et sociaux sous-jacents à la mise en place et la réalisation d'un grand équipement muséal. L'ambition étant d'établir une monographie du projet de pôle muséal lausannois axée autour de trois questions de recherche :

Quelles sont les stratégies poursuivies par les décideurs lors de la mise en place d'un projet d'équipement culturel d'importance et dans quel contexte s'insère ce musée?

De quelle conception du musée ce projet découle-t-il et comment la question du regroupement des principales activités muséales a-t-elle été abordée ?

Quels sont les impacts sur les dynamiques urbaines d'un équipement culturel placé dans l'hypercentre, à proximité immédiate de la gare?

L'étude de la littérature nous a permis de formuler des hypothèses qui nous fournissent un fil conducteur tout au long de l'analyse du terrain.

La première hypothèse présume que – au delà de l'intérêt muséographique du projet et du problème de l'obsolescence des lieux actuels d'exposition – l'un des objectifs principaux poursuivi par cette opération urbanistique est l'accroissement du rayonnement culturel de la ville de Lausanne. Elle s'inscrit dans une politique d'amélioration de l'offre culturelle et du cadre de vie urbain en s'appuyant sur des services de haute qualité.

La deuxième hypothèse de travail suppose une instrumentalisation (le terme n'est pas ici utilisé péjorativement) du projet muséal à des fins urbanistiques en l'inscrivant dans une volonté plus large de valorisation qualitative des quartiers centraux jouxtant la gare par la création d'un équipement fortement symbolique et d'espaces publics structurants. La création d'un pôle regroupant plusieurs institutions permet de renforcer la portée du projet et d'initier des synergies entre elles, mais risque de provoquer une sur-centralisation des équipements dans l'hypercentre au détriment des autres quartiers.

Enfin, la réhabilitation d'une friche ferroviaire de cette importance en équipement et espace public à proximité immédiate de la gare favorise la reliance entre les différents quartiers de la ville par la redéfinition des voies de mobilité douce. Elle favorisera l'émergence d'un pôle modal, commercial et de vie autour de la gare de Lausanne.

La culture, moteur de la régénération urbaine

Dans un contexte de mondialisation des flux et de dématérialisation du capitalisme, la culture et ses modes de consommation ont acquis un statut particulier. Ce chapitre traite cette problématique par trois angles. Une approche **par l'offre, ou comment les villes recourent à la culture et aux équipements culturels** pour soigner les maux de la ville contemporaines et améliorer leur image dans la concurrence interurbaine mondiale pour la captation des flux. Une approche par la demande, ou comment la consommation de biens culturels et artistiques sont devenus des facteurs de distinction sociale. Et enfin une approche par les effets de ces nouvelles politiques et de ces nouveaux modes de consommation sur les tissus urbain et social de la ville contemporaine.

Approche par l'offre, la culture dans les politiques urbaines

Dans les années 70, suite aux épisodes qui mirent fin à la période des trente glorieuses – en particulier la crise pétrolière de 1973 – les économies européennes et nord-américaines subirent une grave crise de désindustrialisation. Les systèmes productivistes occidentaux basés sur la production **de biens manufacturés n'étaient plus viables face à la mondialisation, à la main-d'œuvre bon marché et au coût des ressources. Par ailleurs, l'émergence d'un nouveau capitalisme théoriquement complètement déterritorialisé – car non-tributaire des ressources naturelles, des voies ferroviaires et maritimes – a contribué à rendre encore plus incertain l'avenir des économies européennes dont les territoires sont entrés en concurrence les uns avec les autres pour l'attrait des capitaux et des emplois.**

Les crises postfordistes de la fin du 20^{ème} siècle ont été à l'origine de profondes mutations sociales et urbaines dans les territoires, **fermeture d'usines, montée du chômage, etc. et les ont confronté à de nouveaux défis qui ont conduit à un changement dans les politiques de gestion urbaine :**

Dès les années 1960, les activités industrielles traditionnelles connaissent un recul rapide entraînant la disparition massive des emplois, le départ des investisseurs, la hausse du taux de chômage, de la pauvreté et une forte émigration. La difficulté pour ces régions à solutionner leurs problèmes entraîne la nécessaire intervention des pouvoirs publics qui, par des aides injectées dans l'économie régionale, vont appuyer les politiques de reconversion. (Lusso, 2010, p. 2)

Cette modification d'approche est conceptualisée par le géographe britannique David Harvey par un passage de la « ville managériale¹ » à la « ville entrepreneuriale² » (Harvey, 1989, p. 4) et se

¹. « managerial city »

². « entrepreneurial city »

caractérise par une transformation ontologique du rôle des pouvoirs publics urbains. Ceux-ci – jusqu'à là bornés à la fourniture de services à leurs administrés – commencent à adopter une posture **volontariste dans le développement économique des territoires. Afin de faire face à l'érosion de leur base économique et fiscale** (Harvey, 1989, p. 4), les villes vont se muer en promoteurs dans le but **d'attirer à elles investisseurs et emplois**. L'objectif étant, pour des territoires profondément marqués par leur passé industriel désormais révolu, de réussir la transition vers une économie basée sur les services à haute valeur-ajoutée et le tourisme. Toujours selon Harvey, face aux défis auxquels sont confrontées les villes dans ce contexte postindustriel, quatre stratégies se sont imposées à elles ; si nous ne nous étendrons pas sur ces stratégies, l'une d'elles néanmoins est très symptomatique de l'importance grandissante qu'a pris la culture dans l'action publique des villes européennes et nord-américaines. Il s'agit pour les territoires urbains d'accroître leur compétitivité en misant sur la consommation et la production d'un cadre de vie et d'ambiances urbaines attractives et ce, entre autres, par l'entremise de programmes de rénovation urbaine et le développement d'infrastructures de loisir et de culture :

Investments to attract the consumer dollar have paradoxically grown apace as a response to generalized recession. They increasingly focus on the quality of life. Gentrification, cultural innovation, and physical upgrading of the urban environment (including the turn to postmodernist styles of architecture and urban design), consumer attractions (sports stadia, convention and shopping centres, marinas, exotic eating places) and entertainment (the organization of urban spectacles on a temporary or permanent basis), have all become much more prominent facets of strategies for urban regeneration. (Harvey, 1989, p. 9)

Dans un contexte de reconfiguration spatiale et de mise en concurrence des villes, ces dernières ont, depuis quelques décennies déjà, utilisé la culture comme un levier dans leurs stratégies de **développement économique**. Si l'action culturelle des villes est toujours avant tout considérée comme un service public qu'une administration se doit de fournir à ses habitants (Lucchini, 1997, p. 2), un glissement s'est toutefois opéré, se traduisant par un **perte d'autonomie des politiques culturelles**, dont les externalités sociales et symboliques semblent avoir pris le dessus, dans le discours politique, sur le seul rôle d'aide à la création artistique locale. Glissement parfaitement illustré dès les années 80 par le déploiement, par la Commission européenne, de « *projets culturels au sein [des] programmes de développement territorial plutôt qu'au sein de la Direction culturelle* » (Saez, 2009, p. 30). Pour Bruno Lusso, si avant les années 80, la culture était considérée comme un luxe que l'on pouvait se permettre en période de croissance économique, elle est au contraire perçue depuis, comme l'un des moteurs de la croissance et du développement territorial (Lusso, 2010, p. 3).

L'organisation en réseaux d'une constellation de « *villes globales*³ » (Sassen, 2005) pousse chaque territoire à essayer de se distinguer par des stratégies visant à renforcer son identité, il s'agit d'associer son nom à une marque, une icône et des symboles facilement identifiables dans une compétition pour l'image destinées à attirer touristes et résidents (Mathews, 2010, p. 669). Un processus que Graeme Evans désigne sous le terme de « *branding* » (Evans, 2003, p. 421), exprimant ainsi une analogie avec la manière dont les marques commerciales gèrent leur image publique. Les villes doivent donc se vendre comme des produits de consommation ; et à ce titre les investissements culturels et les musées remplissent parfaitement ce rôle. Les exemples ne manquent

³. « *global cities* »

pas, de Bilbao (Masboungi, 2001) au Bassin de la Ruhr (Lusso, 2010) en passant par les Capitales européennes de la culture (Evans, 2003 ; Morel, 2010), **l'infrastructure culturelle est devenue une signature pour la ville qui la construit, un produit d'appel dont le but, au delà de son intérêt culturel, est bien de faire "vendre" son territoire d'accueil :**

Dans une société où les émissions de télévision font vendre le Coca-Cola, où les salles de cinéma font vendre le pop-corn, les musées font désormais vendre les villes. (Olu, 2008, p. 11)

Au-delà de l'icône et de ce qu'elle peut apporter à l'image d'une ville, l'instrumentalisation de la culture par les politiques urbaines est symptomatique de ce que l'on a appelé dès les années 90 la "ville créative". A savoir, le constat d'un tournant dans l'orientation économique des régions urbaines vers des industries de pointe, s'appuyant notamment sur la recherche, l'innovation et la production de symboles – industries culturelles, mode, cinéma, musique, etc. Ce qui n'était au départ qu'un cadre d'analyse, un paradigme d'étude de la ville contemporaine, s'est peu à peu présenté comme un modèle de développement pour les villes industrielles désireuses de reconversion. Pour Christine Liefhooge, la concrétisation de ce cadre d'analyse en politique d'aménagement urbaine a « *transformé le modèle de la "ville créative" en utopie urbaine sur laquelle s'appuient à leur tour des stratégies de marketing urbain* » (Liefhooge, 2009, p. 34).

Les bénéfices attendus de la culture et des équipements culturels

Si, comme nous l'avons vu, les politiques culturelles sont devenues, pour les villes, un outil au service de leur développement économique et touristique, c'est que l'on prête à l'action culturelle, aux infrastructures et événements culturels une importante dimension symbolique, à même de changer **l'identité et le cadre de vie des territoires urbains**. C'est précisément sur ces deux effets que les villes tentent de capitaliser et ainsi de rentabiliser leurs investissements en matière culturelle. Les politiques urbaines elles-mêmes n'en font pas mystère, en inscrivant la culture dans les **stratégies de développement territorial**, à l'instar du Schéma Directeur de la Région Île-de-France (SDRIF) de 2007, qui utilise les musées de la région parisienne pour répondre aux objectifs prioritaires de « *renforcement de la notoriété internationale de Paris dans les domaines économique et culturel, [de] démocratisation de la culture et [de] régénération des aires urbaines en déclin.* » (Navarrete, 2008, p. 73)

Dans notre étude, nous identifions quatre types de "bénéfices non-culturels" : la création ou le renforcement d'une identité propre à l'entité urbaine, l'attrait de touristes, les effets sur l'économie par l'attrait de main-d'œuvre qualifiée et de capitaux et enfin les effets urbanistiques que les équipements peuvent faire rejaillir sur le tissu urbain.

Création d'une image et rayonnement urbain

Comme cela a été évoqué précédemment, les programmes de régénération urbaine incluent très souvent, comme pierre angulaire, un musée, une grande salle de spectacle ou un événement culturel **d'importance (grande exposition, festivités au titre de Capitale européenne de la culture, etc.)** afin de nourrir d'une dimension symbolique la notoriété de la ville en agissant comme un « *marqueur d'identité* » (Olu, 2008, p. 10). L'art et la culture, avec la spécificité qui leur est propre de produire du signifié – au sens de Roland Barthes – et d'agir comme des icônes, sont des instruments parfaits pour

remplir cet objectif de production d'images urbaines :

Il est couramment admis que la culture contribue à marquer chaque ville d'une spécificité, d'une identité, que beaucoup voudraient fortes. Les exigences de qualité de vie, le souci du développement local, les besoins de repères individuels et collectifs, tendraient à multiplier les types d'images urbaines appuyées sur les initiatives et les symboles culturels locaux. (Lucchini, 1997, p. 15)

Il s'agit, pour les territoires, de faire montre de leur dynamisme ; pour les anciennes villes industrielles de prouver leur capacité de résilience suite aux fermetures massives d'usines, et d'opérer un changement d'image : de villes meurtries et laissées-pour-compte celles-ci ambitionnent de devenir des phares de la postmodernité. Le musée – et d'une manière plus générale les grands équipements culturels –, comme l'écrit Joseph Moukarzel, ont dépassé leur rôle strictement culturel pour devenir des « *gages de contemporanéité et [des] promesses d'avenir* » (Moukarzel, 2011, p. 94) pour les territoires qui les construisent.

Ce phénomène de métamorphose d'une identité locale et d'amélioration d'une image publique basée, entre autres, sur la production d'équipements culturels est souvent désigné sous le terme de « *Bilbao Bounce* » ou de « *Guggenheim effect* » (Masboungi, 2001, p. 6), du nom de la ville basque et du musée qui l'a rendue célèbre. La rénovation urbaine de Bilbao est, en effet, un exemple emblématique de la manière dont l'art et la culture sont utilisés par l'action publique à des fins de revalorisation symbolique et spatiale dans un processus d'esthétisation et de théâtralisation de l'environnement urbain dont la clé de voûte fut l'édification – par l'icône de l'architecture contemporaine Frank Gehry – d'un vaste musée dont la taille ne laisse pas de doutes sur son ambition extra-locale. Une opération qui s'est soldée par un certain succès, puisque la ville – sinistrée dans les années 80 suite aux désinvestissements dans l'industrie lourde sur laquelle l'essentiel de son développement s'était appuyé au 20^{ème} siècle – est aujourd'hui l'une des plus visitées d'Espagne ; et que les importants coûts injectés ont été largement compensés par les gains économiques, touristiques et fiscaux engendrés par le programme de régénération (Masboungi, 2001, p. 98).

Les effets symboliques et identitaires de ces politiques d'investissements culturels se déploient évidemment à l'externe, en contribuant à renforcer le sens et la fierté du lieu, l'image et l'identité urbaines ainsi produites pouvant agir comme un repère spatial dans un monde de plus en plus déterritorialisé : « *even allow the urban image to provide a mental refuge in a world that capital treats as more and more place-less.* » (Harvey, 1989, p. 14).

Amélioration de l'attractivité des territoires

L'attractivité des territoires est une notion complexe qui, dans un contexte de mondialisation des économies, revêt un caractère primordial pour les territoires. L'attractivité est définie par l'OCDE comme « *la capacité d'attirer de la main d'œuvre qualifiée et des compétences comme des moyens pour favoriser le développement économique et la régénération urbaine* » (OCDE, 2005, cité dans Ingallina, 2009, p. 10). La notion d'attractivité d'un territoire ou d'une ville est, en l'occurrence, en partie dépendante de son rayonnement et de son capital symbolique – des facteurs parmi d'autres sur lesquels les équipements culturels des villes peuvent avoir un impact. Elle peut être vue plus généralement comme la propension d'un territoire à attirer à lui des flux de capitaux, de main d'œuvre ou de touristes.

Le tourisme représente un secteur important de l'économie des villes ; fortement lié à l'image qu'une ville est capable de donner d'elle-même et aux prestations de loisir qu'elle est à même d'offrir,

le tourisme fait l'objet de politiques orientées dans cette direction. La construction de musées et d'équipements culturels "rares" (à large bassin d'attraction) participe parfois d'une stratégie des administrations publiques d'insérer leurs territoires dans les circuits touristiques culturels.

Le poids de l'argument touristique a en effet tendance à prendre toujours davantage d'importance dans la légitimation politique des investissements consentis dans le domaine culturel. Dans une étude sur le sujet, la muséologue Elsa Olu constate la montée en importance du secteur touristique dans l'économie des agglomérations françaises depuis la fin du 20^{ème} siècle. Pour elle, l'augmentation du temps libre et le développement, en Europe du tourisme urbain, a conduit à une hybridation des notions de tourisme et de culture et à l'avènement d'un « *tourisme culturel* » sur lequel les villes sont tentées de s'appuyer pour répondre aux défis auxquels elles sont confrontées (Olu, 2008, p. 10). Ainsi l'argument touristique – donc économique – serait devenu prépondérant sur l'argument culturel lors des processus politiques de décision et de légitimation des équipements culturels :

L'instrumentalisation qui est aujourd'hui faite de l'argument touristique du musée et le sentiment que les musées ne sont souvent plus développés que pour répondre à des dynamiques de tourisme (fût-il culturel) et des objectifs d'économie de territoire, tendent à prouver que le musée n'est, par lui-même et pour lui-même, plus « suffisant » ; qu'il n'a plus de légitimité suffisante dans l'économie touristique, elle procède à l'instrumentalisation de l'argument touristique du musée, mais elle procède également à l'instrumentalisation de l'instrumentalisation du musée par l'économie touristique. (Olu, 2008, pp. 13–14)

Si l'instrumentalisation de la culture par l'économie du tourisme et la perte de légitimité de l'argument culturel – face aux coûts importants que représentent les infrastructures d'équipements – peuvent être déplorés en ce qu'ils risquent de conduire à ce qu'Elsa Olu appelle « *la fin du muséal* » (Olu, 2008, p. 15) – nous y reviendrons – ; force est de constater que musées et équipements de taille importante ont effectivement un impact sur le tourisme. Une étude sur la fréquentation des musées du Québec, réalisée en 2005, a ainsi montré, que les grands musées⁴ sont fréquentés essentiellement par des visiteurs non-résidents et majoritairement étrangers ; alors que dans les infrastructures de moyenne et petite taille, les visiteurs nationaux et les résidents sont largement majoritaires (Bergeron & Dumas, 2008, p. 33).

La volonté des politiques urbaines d'appuyer leurs programmes de renouvellement urbain sur le développement d'une scène culturelle et artistique repose très souvent sur l'idée que ces dernières constituent un terreau favorable au développement économique d'une manière plus large. Cette idée, largement répandue par des auteurs comme Charles Landry (2008) et Richard Florida (2004), part du principe qu'il existe une classe dite "créative", constituée d'individus très éduqués, très mobiles, au fort capital culturel et qui constitue le cœur de la nouvelle économie de l'information et de l'innovation. Selon ces auteurs, les villes, afin d'attirer cette classe – et partant, les entreprises à haute valeur ajoutée à la recherche d'une telle main-d'œuvre – ont tout intérêt à créer des conditions favorables, à même d'attirer et de retenir ces individus ; conditions qui passent, entre autres par une offre culturelle importante.

Si l'on peut déplorer la posture normative que prennent ces auteurs, le fait que l'offre culturelle constitue un critère important dans les choix résidentiels d'une certaine catégorie de la population est

⁴. plus de 50'000 visiteurs par an selon l'étude

un constat rapporté par de nombreux autres chercheurs. Ainsi, à la fin des années 80, la sociologue américaine Sharon Zukin montre comment le développement d'un grand équipement culturel – en l'occurrence le Lincoln Center for performing Arts – a contribué à changer le visage du quartier de l'Upper West Side, à New-York, en attirant à lui une population inédite, de la classe moyenne supérieure, séduite par le voisinage de cet équipement (Zukin, 1989, p. 179). Une telle dynamique qu'ont intériorisé les pouvoirs municipaux, et qui a fait des émules même à l'échelle des petites villes comme l'écrit Mariette Sibertin-Blanc :

La vitalité culturelle est envisagée par les équipes municipales comme facteur d'attractivité – d'entreprises ou de nouveaux habitants. Pourquoi aller habiter Foix [ville de l'Ariège] s'il n'y a ni commerces, ni services, ni offre culturelle [...] ? Pourquoi y installer une entreprise (Siemens par exemple) si les salariés qualifiés n'ont pas le cadre de vie auquel ils aspirent ? (Sibertin-Blanc, 2008)

La culture comme moteur du développement économique, est rendue possible, comme nous l'avons vu, par l'attrait qu'elle exerce sur une population réputée innovante – or nous savons à quel point l'innovation est devenue une ressource fondamentale des villes globales (Harvey, 1989, p. 4), dans une économie où la croissance est de plus en plus poussée par les secteurs technologiques et créatifs – mais en améliorant l'image d'une ville, le développement d'infrastructures culturelles contribue également à la rendre davantage visible et désirable aux yeux des investisseurs. David Harvey cite l'importance du capital symbolique pour l'attrait des capitaux économiques, dans un contexte où l'innovation et la capacité à créer du sens sont devenues des valeurs primordiales (Harvey, 2008 cité dans Giroud & Veschambre, 2009, p. 73).

Pour Vanessa Mathews, l'art est utilisé par les autorités urbaines et les agences de développement comme un moyen de catalyser et de "naturaliser" les investissements dans les zones urbaines à développer (Mathews, 2010, p. 672). Un rôle rendu possible par la capacité que l'art a à esthétiser, à donner du sens, et donc à rendre enviable l'environnement urbain.

A titre d'exemple, la ville de Gateshead, dans l'agglomération de Newcastle au Royaume-Uni, ancien bassin minier, a entrepris un vaste programme de réhabilitation des quais s'appuyant sur l'art public et la réalisation de deux grands équipements culturels : le Sage Centre for Music and Performing Arts, réalisé par Norman Foster ; et le BALTIC Centre for Contemporary Art, centre d'exposition prenant place dans un ancien moulin à farine désaffecté. Bien que le programme de régénération du centre ait comporté de nombreux volets, de l'aveu même des investisseurs et des responsables politiques, ce sont les grandes réalisations qui ont permis à la ville de se construire une réputation et d'attirer des fonds privés (Cameron & Coaffee, 2005, pp. 49–50). Ce lien de causalité n'est cependant pas partagé par tous les auteurs, Bruno Lusso, par exemple, attribue le succès des programmes de rénovation urbaine de Manchester et du Bassin de la Ruhr non pas aux grands équipements emblématiques qui y ont été bâtis, mais aux mesures d'accompagnement institutionnelles (facilités fiscales, mise en place de zones franches, etc.) et infrastructurelles (extension des réseaux de transport notamment) qui encadrent ces opérations ; et de conclure : « Une institution culturelle ne suffit pas à entraîner le retour des investisseurs. Pour cela, il faut qu'elle s'inscrive dans le cadre de programmes de régénération économique plus large. » (Lusso, 2010, p. 17)

Les effets sur le tissu urbain

Au delà de leur effet sur l'image et l'économie d'une ville, la culture – et ses incarnations physiques

que sont les équipements culturels – ont, bien entendu, un impact sur la perception, la structuration et la pratique de l'environnement urbain.

Les équipements culturels, nous l'avons vu, jouent un rôle très important dans la production d'espaces urbains renouvelés. La forte légitimité de leur implantation dans les programmes de régénération – conférée par l'intérêt culturel, économique et symbolique qu'ils représentent et par les attentes qu'ils suscitent en matière de valorisation et de développement de ces nouveaux quartiers – contribue souvent à faire d'eux un élément indispensable de la rénovation urbaine. Ils participent d'une logique de singularisation et distinction du paysage de la ville que l'on peut rapprocher d'une volonté de mise en scène de l'espace urbain.

La création d'équipements culturels, tout comme les programmes d'art public, par ailleurs, sont un moteur de la patrimonialisation de l'espace de la ville. Se nourrissant d'une esthétique postindustrielle depuis les années 60 et l'avènement du « *Loft Living* » (Zukin, 1989) – à savoir la réhabilitation d'anciens espaces manufacturiers en espaces de création artistique et d'exposition – les lieux culturels sont souvent installés dans des anciennes usines ou des ateliers désaffectés. Si nous reviendrons ultérieurement sur les causes de ce mariage entre arts et paysages industriels, force est de constater la multiplication des équipements culturels prenant place dans des anciens contextes industriels – le MAMCO à Genève, le Centre Wiels à Bruxelles ou la Tate Modern à Londres pour ne citer que ceux-ci – ; et qu'à l'inverse, rares sont aujourd'hui les programmes de réhabilitation urbaine qui ne prennent pas appui sur la construction d'un grand équipement culturel comme élément de structuration du tissu urbain et de valorisation symbolique du contexte – le Musée des Confluences dans le quartier éponyme de Lyon ou la Elbepharmonie dans le quartier *Hafencity* de Hambourg en sont des exemples emblématiques.

Enfin, les équipements culturels sont vus comme des producteurs de centralité aux échelles inter- et intra-urbaines. La centralité peut être vue comme une « *capacité de polarisation de l'espace [...] d'un lieu ou d'une aire qui concentre acteurs, fonctions et objets de société* » (Levy & Lussault, 2003, p. 139). L'attente des lieux de culture à structurer le territoire est issue tant de leurs caractéristiques symboliques et de prestige que de leur capacité à agir comme des attracteurs urbains. Ainsi, en étudiant les logiques de répartition des équipements culturels sur l'ensemble du territoire français, Françoise Lucchini constate que celles-ci se conforment à la théorie des lieux centraux de Christaller – à savoir que les équipements plus rares et plus importants se situent dans les plus grandes villes, selon un principe hiérarchique – menant à la conclusion que « *les équipements culturels dans leur ensemble participent donc de la centralité urbaine* » (Lucchini, 1997, p. 13). Les grands équipements culturels – ceux dont la fréquentation n'est pas quotidienne ou hebdomadaire, à l'instar des bibliothèques ou des cinémas – on en effet une dimension largement extra-urbaine et une population très large, parfois bien au delà de leur bassin de vie (Lucchini, 1997, p. 3). La culture est d'ailleurs parfois envisagée par les autorités politiques comme un moyen de rétablissement des déséquilibres territoriaux en tentant de renforcer le poids de leur ville vis-à-vis d'autres :

Pour les villes-bourgs, qui assuraient un rôle de polarisation au sein d'un espace rural, l'étalement urbain, voire les départs de population vers la métropole régionale, imposent une réévaluation de cette centralité. Pour les petites villes situées à l'inverse dans les périphéries des grandes agglomérations, l'enjeu est de ne pas être la « cité dortoir » supplémentaire, avec une fonction résidentielle unique. [...] L'offre culturelle peut être envisagée par les acteurs locaux comme un moyen de fixer une population se déplaçant déjà beaucoup dans la journée et qui donc apprécie la proximité d'une offre culturelle de qualité dans la commune de résidence – une médiathèque ou un centre culturel. (Sibertin-Blanc, 2008, p. 8)

Mais c'est avant tout de centralité symbolique dont il est question. Si les édifices culturels représentent des attracteurs relativement modestes en terme de flux, ils jouent en revanche un rôle très important dans la valorisation symbolique d'un voisinage (Giacomet, Martin Diaz, Pittet, & Filippo, 2012, p. 21).

Une logique de valorisation symbolique qui est souvent instrumentalisée lors des décisions relatives au choix de l'emplacement d'un musée, à l'instar de la ville de Naples, dont la construction d'un musée d'art contemporain (MADRe) en plein centre historique avait comme objectif sous-jacent de créer un « équipement polarisant » (Froment, 2011, p. 107) à même de redynamiser un quartier très marginalisé et majoritairement pauvre. Selon le même principe, les villes positionnent de plus en plus leurs grands équipements culturels en périphérie, à l'instar du Zentrum Paul Klee de Berne ou de la Cité du Design à Saint-Etienne (Lavadinho & Lensele, 2010, p. 117), créant des pôles de centralité secondaires dans le voisinage de leur emplacement.

Cet aspect des lieux de culture est très lié à leur rôle dans le changement de perception des territoires, par leur prééminence symbolique dans l'espace, les équipements culturels constituent des marqueurs territoriaux, utilisés comme jalons du développement urbain et comme moteur de la revalorisation symbolique des quartiers en voie de requalification.

Approche par la demande, quel public pour la culture ?

Si la culture prend plus d'importance en tant qu'outil de promotion économique et d'aménagement dans les politiques d'administration urbaine ; si des sommes importantes sont engagées pour des événements et des équipements culturels ; et enfin, si cette offre culturelle a des effets concrets sur les structures et dynamiques urbaines, c'est bien qu'elle correspond à une demande de la part des villes et de leurs habitants. L'objet de ces paragraphes est précisément d'identifier les publics, afin de comprendre en quoi sont liées offre culturelle et production de la ville.

La notion d'offre et de demande, tout d'abord, est délicate en ce qui concerne les politiques culturelles. A l'inverse des politiques sociales ou de santé, les investissements en matière culturelle n'ont pas pour vocation de répondre à un besoin impératif et défini de la population. Si l'on peut considérer que la culture est devenue aujourd'hui un service comme un autre au regard de ces modes de consommation (Lucchini, 1997), elle a ceci de particulier qu'elle est une « politique d'offre » (Bertrand, 1999 citée par Helie & Champy, 2003, p. 228), à savoir, que son public est défini *a posteriori*.

Différentes études sur la fréquentation des équipements culturels –et dans notre cas en particulier des musées– permettent toutefois de mettre en exergue certains profils des visiteurs de musées. Tout d'abord, nombreuses sont les enquêtes qui constatent un relatif échec des programmes de renouvellement des publics issu de la volonté de démocratisation culturelle qui prévaut depuis la deuxième partie du 20^{ème} siècle (Coulangeon, 2011 ; Helie & Champy, 2003 ; Lusso, 2010 ; Sibertin-Blanc, 2008). Malgré ces programmes, les lieux de cultures restent l'apanage des catégories socioprofessionnelles les plus élevées, les enquêtes sur la fréquentation montrant clairement une différence entre cadres et ouvriers en matière de pratiques culturelles (Coulangeon, 2011, pp. 33–34). Et ce, même si les incitations financières et opérations de gratuité des musées semblent avoir un certain impact en particulier chez les jeunes (Eidelman & Jonchery, 2011, p. 53), il semblerait, selon le

sociologue Philippe Coulangeon, que les pratiques culturelles ne soient pas tant tributaires de contraintes pécuniaires, mais plutôt de schémas de consommation découlant de l'éducation et de la dotation en capital culturel (Coulangeon, 2011, p. 95).

La consommation culturelle –et notamment le tourisme culturel– est par ailleurs aujourd'hui très liée à un mode de vie urbain, pour des populations au niveau d'éducation élevé. Issue des classes moyennes et supérieure et dont les pratiques sont à même d'influer sur celles du reste de la population, c'est cette "élite" –désignée tantôt sous le terme de « *classe créative* » (Florida, 2004 ; Vivant, 2006), ou de « *service class* » (Navarrete, 2008, p. 71)– que de nombreuses villes tentent d'attirer, précisément par une offre culturelle et un cadre de vie à même de la séduire. Or cette population, qui constitue *a priori* l'idéal-type du visiteur de musée est également attirée par des critères de centralité, et par la proximité de l'offre culturelle que garantissent les centres urbains. L'enjeu étant donc de comprendre ce qui attire le public de la culture ainsi que le fonctionnement des mécanismes d'influence mutuelle entre pratiques spatiales de la ville et choix en matière de politiques culturelles.

La consommation artistique, l'art comme mode de distinction

Comme cela a été expliqué, les pratiques culturelles dites "savantes" (fréquentation de musée, écoute de musique classique, etc.) restent l'apanage d'une population au niveau d'éducation élevé. Mais il semblerait également qu'elles agissent comme des instruments de distinction sociale pour les membres de ces classes, comme l'affirmait déjà Pierre Bourdieu et Alain Darbel, dans une étude sur les publics de l'art datant de 1969 :

Tandis que les membres des classes cultivées se sentent rappelés à des obligations culturelles qui s'imposent à eux au titre de devoir-être constitutif de leur être social, les membres des classes populaires qui rompraient dans leur pratique avec les normes esthétiques et culturelles de leur entourage (en décorant leur intérieur de reproductions de tableau plutôt que de chromos ou en écoutant de la musique classique plutôt que des chansons) seraient rappelés à l'ordre par leur groupe prompt à apercevoir l'effort pour «se cultiver » comme une tentative pour « s'embourgeoiser » ; et de fait, la bonne volonté culturelle des classes moyennes est un effet de l'ascension sociale en même temps qu'une dimension essentielle de l'aspiration aux droits (et aux devoirs) de bourgeoisie. (Bourdieu & Darbel, 1985, p. 50)

S'il est essentiel d'aborder avec une certaine circonspection un étude datant maintenant de plus de 40 ans – tant les mutations dans le paysage culturel ont été importantes – le constat d'une culture comme pratiques socialement classantes est globalement partagé. Dans ses Métamorphoses de la distinction, le sociologue Philippe Coulangeon réactualise l'approche bourdieusienne en constatant l'importance toujours croissante des pratiques culturelles dites ostentatoires –visites de musées, concerts, etc.– au détriment de celles davantage ascétiques –la lecture notamment (Coulangeon, 2011, p. 43). Une dimension collective et rituelle, qui serait la marque de la culture comme activité socialement classante, dans la mesure où l'on nous voit la pratiquer (Coulangeon, 2011, p. 44). Les pratiques culturelles auraient donc un rôle identitaire important, agissant comme un mode de légitimation de l'appartenance à une classe, car possédant un capital culturel – si pas forcément un capital économique (Ley, 2003, p. 2536) – suffisant pour s'y identifier. Comme l'avance Sharon Zukin à propos de l'ouverture du monde de l'art au public dans les années 60 : « *newly affluent art collectors understood going to the artist's studio as a symbolic entrée into the upper class, a public or semi-*

public recognition of their elite status » (Zukin, 1989, p. 93). Un constat corroboré notamment par les travaux sur les publics de la culture, où la dimension mondaine et sociale des événements culturels et artistiques est soulignée comme un facteur important dans la motivation des usagers (Herpin, 2003, pp. 272–274).

La proximité avec le monde de l'art et de la culture est un marqueur social et un gage de prestige à mettre en lien avec la dimension fortement symbolique et valorisante de la production artistique – le propre des artistes, selon David Ley, étant de transformer de la camelote⁵ en objet de valeur (Ley, 2003, p. 2529). Cela s'applique aussi bien aux individus qu'aux entreprises, les liens forts entre art contemporain et industries du luxe (Vivant, 2008a, p. 44) ainsi que l'esthétisation de l'économie d'une manière plus générale en sont les symptômes.

La bohème, influence du milieu artistique sur les choix résidentiels

Si, comme nous l'avons évoqué, les politiques de démocratisation culturelle peinent à renouveler le public de l'art, les logiques de consommation culturelle ont passablement changé. D'une part, les pratiques revêtent de plus en plus une dimension distinctive : la fréquentation de lieux et d'événements culturels relevant pour partie d'une volonté "d'entre-soi" (pour partie, car cette lecture ne doit pas occulter les question des aspirations culturelle qui restent parmi les motivations majeures). D'autre part, une modification des représentations sociales du monde de l'art a contribué à un changement dans nos modes de consommation d'une manière plus globale.

Pour Sharon Zukin, l'amorce de ce changement est illustrée par la modification du statut social de l'artiste, celui-ci passant de « *beat* » à « *middle class* » (Zukin, 1989, p. 96). Un glissement que l'on peut expliquer d'une part par une modification du marché de l'art accordant plus d'importance aux galeries dans la vente et la promotion des artistes, leur assurant une base de revenu plus stable (Zukin, 1989, p. 89). D'autre part, par un rôle accru de l'État en matière de soutien artistique, qu'il s'agisse d'aide à la création ou de mise à disposition, par les municipalités d'ateliers et de logements bons marchés (Deutsche & Ryan, 1984, p. 101).

Mais aussi, et surtout, s'est opérés dans les sociétés occidentales de l'après-guerre une formidable montée en importance du capital culturel, qui s'illustre justement par la volonté des pouvoirs publics de démocratiser l'accès à l'éducation et à la culture, et plus tard par le poids prépondérant qu'ont pris les industries du savoir et de l'innovation dans les économies postindustrielles. Au regard de cette nouvelle donne, les artistes se sont retrouvés à l'avant-garde de la classe moyenne, compensant leur manque de capital économique par un très haut niveau de capital culturel.

Although economically impoverished, artists had very high levels of education, with 51 per cent possessing university degrees – more than three times the national workforce average. (Ley, 2003, p. 2533)

Ce rôle d'avant-garde de la classe moyenne a conféré aux artistes, et au monde de la création culturelle d'une manière plus générale, une grande capacité à modifier les systèmes de valeurs de la société. Ils constituent ce que Pierre-Michel Manger appelle les « *manipulateurs de symboles* »

⁵. « *junk* »

(Menger, 2003, p. 7). Cette idée est reprise par différents auteurs. Les artistes font office de « *pourvoyeurs de tendances*⁶ » (Forman, 2002 cité dans Ley, 2003, p. 2538) dont le style de vie se diffuse aux classes moyennes et supérieures par des intermédiaires culturels (films, magazines, séries télévisées, etc.) (Zukin, 1989, p. 62). **Le monde de l'art représente en effet un style de vie bien particulier, incarné par un hédonisme dont la rupture avec les idéaux modernistes s'est peu à peu imposée en valeur dominante** (Maeder, 2012, p. 17). Pour Ley –dans un article sur le rôle des facteurs culturels et artistiques dans les processus de gentrification– les artistes sont des pauvres volontaires, en rupture avec la société de consommation, mais dont la société de consommation ne **cesse de s'inspirer, et dont les effets spatiaux résultent en une valorisation symbolique des lieux qu'ils fréquentent** :

The related but opposing tendencies of cultural and economic imaginaries reappear; spaces colonised by commerce or the state are spaces refused by the artist. But, as scholars know, this antipathy is not mutual; the surfeit of meaning in places frequented by artists becomes a valued resource for the entrepreneur. (Ley, 2003, p. 2535)

Pour Sharon Zukin, ce nouvel hédonisme urbain, basé notamment sur la consommation artistique et **la fréquentation de lieux culturels, s'exprime par une modification en matière d'aspirations résidentielles. Suivant l'exemple des artistes des années 50 et 60, la classe moyenne éduquée s'est peu à peu approprié ce que Zukin conceptualise sous le terme de Loft Living qui –au delà de la simple réhabilitation d'espaces industriels au centre-ville– représente une nouvelle façon d'habiter** mêlant animation⁷, créativité et centralité (Zukin, 1989, pp. 60–63). **L'arrivée d'artistes et l'étoffement de l'offre culturelle dans les quartiers centraux participent donc d'une réorientation et d'une modification des représentations qui leurs sont associées, vers une image davantage « bohème »** (Vivant & Charmes, 2008, p. 30). Cette image bohème –**fortement liée à la centralité et à l'offre culturelle** traditionnellement plus importantes des quartiers centraux– devient de plus en plus **déterminante, tant la consommation culturelle a pris de l'importance dans les modes de vie de ceux qui choisissent d'habiter au centre-ville** (Vivant, 2010, p. 116) –**essentiellement, comme nous l'avons vu, des classes moyennes et supérieures très éduquées** (Navarrete, 2008, p. 71). Raison pour laquelle de nombreux auteurs font un lien direct entre l'arrivée d'artistes et d'équipements culturels et l'augmentation des prix dans le voisinage, sous l'effet de la revalorisation symbolique – accompagnée souvent d'une requalification des espaces publics– et de l'augmentation de la demande de logements de la part d'une population au fort potentiel économique (Cameron & Coaffee, 2005 ; Deutsche & Ryan, 1984 ; Ley, 2003 ; Mathews, 2010 ; Mele, 2000 ; Zukin, 1989).

Transformations sociales et spatiales des structures urbaines

Le terme de gentrification est souvent évoqué pour désigner les processus de renchérissement des **prix de l'immobilier dans les centres-villes provoqués par l'afflux de population des classes-moyennes**

⁶. « *purveyors of cool* »

⁷. « *excitement* »

dans des voisinages jusque-là populaires, voire partiellement abandonnés. Le terme est attribué à la **sociologue britannique Ruth Glass, qui dans les années 60, décrit les phénomènes d'exclusion des classes populaires de certains anciens quartiers du centre-ville londonien (Glass & University College, London, Centre for Urban Studies, 1964). En ce qu'elle décrit le retour des classes moyennes et supérieures dans les quartiers centraux des agglomérations, la gentrification peut être vue comme une « inversion du modèle traditionnel de migrations résidentielles des classes aisées vers les couronnes suburbaines et périurbaines » (Da Cunha, 2008, p. 1). Une inversion rendue possible par un profond changement dans les schémas de consommation au cours des années 60. Les aspirations résidentielles des classes moyennes américaines, très largement dominées par l'idéal-type de la maison de banlieue, vont progressivement se diversifier avec l'intérêt croissant de ces populations pour la consommation de biens culturels et patrimoniaux, consommation qui jusque-là était l'apanage des classes supérieures (Zukin, 1989, p. 58).**

Dans les différents contextes observés, le processus est souvent décrit de la même manière, à savoir un enchaînement de différents types de populations (Lehman-Frisch, 2008, p. 147). Les artistes **font office de pionniers, en quête de logements et d'espaces de travail bons marchés, ils sont moins sensibles, voire attirés, par l'esthétique et les conditions de vie plus rudes de ces quartiers.** Suivi de jeunes, étudiants ou intellectuels travaillant dans des domaines créatifs, au faible capital économique, **mais suivant les tendances et à la recherche d'un mode de vie avant-gardiste.** Enfin, ce sont des travailleurs aisés qui **investissent ces espaces dont le terrain a été préalablement "préparé".** Pour Ley, cette succession peut être décrite comme un continuum de populations définies par leurs niveaux de capitaux ; **d'une population au haut capital culturel et faible capital économique au début du processus de gentrification, à une population au faible capital culturel et haut capital économique en fin de processus (Ley, 2003, p. 2540).**

A l'origine de ce retour en ville plusieurs types de motivations peuvent être mises en avant, nous en identifions trois qui, sans constituer une liste exhaustive, sont représentative de la littérature traitant du sujet :

La première est économique, les quartiers sujets aux processus de gentrification présentant traditionnellement des valeurs immobilières **plus basses que le restes de l'agglomération, les nouvelles populations s'y installant peuvent tirer profit de ce « rent gap »** (Lehman-Frisch, 2008, p. 148), cet aspect-là étant particulièrement prégnant en début de processus, galeries et artistes nécessitant des espaces à bas coûts (Deutsche & Ryan, 1984, p. 103). Cependant, la dimension foncière concerne essentiellement les villes nord-américaines, l'abandon des *inner-cities* au profit des couronnes suburbaines étant un phénomène plus rare et beaucoup moins marqué en Europe où les centres-villes **n'ont pas connus les mêmes phénomènes de dépeuplement.**

Deuxièmement, c'est l'aspect patrimonial des quartiers en question ; souvent anciens et laissés en désuétude – là-encore particulièrement en Amérique du Nord – ces environnements bruts et industriels se sont peu à peu imposés aux classes moyennes comme une tendance en matière **d'habitat (Podmore, 1998, p. 288).** Au point de créer un véritable imaginaire de la vie urbaine, véhiculé par la presse *Lifestyle* sous forme de photos d'intérieurs rénovés et de *Brownstones*⁸ réhabilités.

⁸. Maisons urbaines traditionnelles des villes du Nord-Est des États-Unis

Troisièmement, la centralité des secteurs gentrifiés constitue un facteur d'attraction très important aussi bien pour les résidents que pour les activités qui s'y installent. Cette notion peut être subdivisée en deux : d'une part une centralité physique, qui s'apparente à « *une recherche d'ubiquité* » (Rérat, 2012, p. 6) et qui tient au fort potentiel de mobilité qu'offrent les centres-villes. Et d'autre part à une centralité qui a trait davantage au style de vie urbain. Ces citadins étant très demandeurs en terme d'équipements propres aux centres-villes (Da Cunha, 2008, p. 1) – notamment les équipements culturels et de loisir (Ley, 1986, p. 524) – ainsi que du style de vie inhérent aux environnements culturels et urbains, comme nous l'avons vu à la section précédente.

La gentrification est un phénomène complexe qui ne doit pas être réduit à un simple renchérissement des prix de l'immobilier dans les centres-villes. Une telle approche consisterait à ne s'intéresser qu'aux conséquences sans en connaître les causes. En réalité, causes et conséquences se mêlent ; elles sont à chercher d'une part dans une transformation des représentations sociales de l'espace urbain – qui valorise la centralité, la proximité et un environnement patrimonial – d'autre part dans une modification des modes de consommation, basés d'avantage sur la culture, le tourisme et le loisir ; comme le résume Sharon Zukin : « *Gentrification takes older citier into a new organization of consumption based on cultural capital* » (Zukin, 1993 cité dans Jacquot, 2010, p. 98).

Trois vagues de gentrification

La littérature évoque généralement trois phases ou vagues⁹ de gentrification. Un concept initialement proposée par Jason Hacksworth et Neil Smith (2001) et globalement repris.

Alors que la première phase – pionnière et très localisée – se caractérise par le soutien public aux villes-centres durant la récession dans années 70, ce sont principalement dans les deuxième et troisième phases qu'entrent en jeu la dimension culturelle et la commodification d'un mode de vie artistique dans les aspirations résidentielles des classes moyennes. C'est lors de la seconde phase, de la fin des années 70 au début des années 90, aux États-Unis, que la scène artistique et son mode de vie bohème et urbain ont commencé à être instrumentalisé par la promotion immobilière (Hackworth & Smith, 2001, p. 468). Un phénomène conceptualisé par Sharon Zukin sous le terme d'« *artistic mode of production* » (Zukin, 1989, p. 174), et caractérisé par une modification *top-down* de la production et de la représentation de l'espace urbain principalement par la constitution d'une nouvelle esthétique urbaine idéalisée par la transformation d'espaces industriels en *lofts* pour les classes moyennes et popularisée notamment par la presse et les médias :

Several month later, the glossy New-York magazine – the first and most widely copied chronicle of urban "lifestyle" – also focused on SoHo's artists. Although they had come to an industrial area in search of cheap space, these artists evidently knew how to live – which mainly involved combining living and working. "They set up modern kitchens, living rooms, bedrooms and bathrooms along with their studios. When night came they did not go home like everyone else in SoHo, because they were home" (Zukin, 1989, p. 62)

Nevertheless, the advertisements imply that loft living still retains several distinctive

⁹. » waves«

characteristics : open space, a relation between art and industry, a sense of history, and a fascination of the middle-class imagination with the artist's studio. (Zukin, 1989, p. 65)

La troisième phase, la plus directement liée au sujet de ce travail, est la récupération de ces processus urbains par les pouvoirs publics (Hackworth & Smith, 2001, p. 468). **Il s'agit pour Mathews d'une « gentrification positive¹⁰ » (Mathews, 2010, p. 661) et voulue par l'État ; marquée par des stratégies de réhabilitation et requalification des espaces urbains centraux. C'est dans cette phase-là que s'inscrivent les programmes d'action culturelle des villes, la construction d'infrastructures, l'organisation d'événements et les politiques d'art public, le tout convergeant vers une volonté des villes de se rendre plus attractives et plus viables :**

The emphasis in the third phase, with the more explicit public-policy engagement and link to regeneration, is on the public consumption of art, through public art and artistic events, and particularly through the creation of landmark physical infrastructure for the arts, such as galleries, museums and concert halls. (Cameron & Coaffee, 2005, p. 46)

De l'équipement à l'espace public

Au delà des approches théoriques – respectivement par la production urbaine et par la consommation culturelle – **il convient de s'intéresser au glissement qui s'opère, de l'équipement à l'espace public. En d'autres termes, comment un équipement culturel affecte l'environnement urbain, structurellement tout d'abord, puis socialement dans un deuxième temps.**

Comme il a été évoqué précédemment, la requalification de quartiers centraux est souvent **couplée à la création d'un grand équipement culturel dans ces quartiers. La dimension symbolique et de prestige de ces édifices dédiés à l'art agit comme un marqueur territorial, à même de redéfinir l'image d'un segment de ville tel la réécriture d'un palimpseste. Pour Bernard Morel, il s'agit d'un mouvement symétrique ; citant l'exemple de la requalification du port de Marseille dans le cadre du projet de Capitale européenne de la culture, pour lui :**

Il n'est pas exagéré de considérer que le projet du MuCEM (Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée) n'a retrouvé sa crédibilité qu'à partir du moment où le projet MP-2013 a été retenu. Et inversement, il n'est pas non plus exagéré de penser que le succès de MP-2013 n'est pas sans rapport avec l'existence du projet du MuCEM. (Morel, 2010, p. 4)

La création d'un grand équipement dans un quartier donne une impulsion à la réhabilitation des espaces publics urbains et du tissu bâti. Ceci tient à la logique de projet – par opposition à une logique de planification – dont participent ces politiques de développement urbain, il s'agit avant tout de définir une stratégie globale et transversale dont le musée, la bibliothèque ou la salle de spectacle ne sont que le volet le plus visible et le plus prestigieux. C'est ainsi que le musée Guggenheim de Bilbao, n'est que la pointe de l'iceberg d'un vaste projet de réhabilitation des rives de la Ria (Masbouni, 2001) ou que la rénovation et la piétonisation du port de Gènes se sont en grande partie appuyées et ont acquis leur légitimité par la construction de plusieurs bâtiments culturels le long du front de mer

¹⁰. « positive gentrification »

(Jacquot, 2010).

Ces grands projets sont vus comme une occasion de redéfinir la structure et l'organisation urbaine, d'une part pour le prétexte politique qu'ils représentent dans la mise en place de projets urbains plus vastes ; et d'autre part pour les modifications qu'ils induisent en terme d'usage de l'espace public urbain. Les musées et espaces d'exposition – en particulier, mais cela est vrai aussi pour d'autres types d'édifices – sont en effet souvent utilisés à des fins sociales ; notamment pour sécuriser et modifier la fréquentation d'un quartier. A Gènes, par exemple, l'installation d'une offre culturelle et éducative dans les années 1980-1990 dans le centre historique dégradé a contribué à la pacification de cette zone par son ouverture à un nouveau public :

Des équipements universitaires sont réalisés sur ces friches, pour maintenir une fréquentation continue, à proximité du quartier Pré perçu comme dangereux, impliquant une sécurisation des espaces par la circulation et non la fermeture. (Jacquot, 2010, p. 97)

Cette réorientation symbolique et fonctionnelle des quartiers jouxtant les grands équipements culturels agit également sur le comportement et les habitudes de consommation de l'espace urbain. Outre les effets sur les aspirations résidentielles et les éventuels processus de gentrification, les nouvelles pratiques de la ville réhabilitée peuvent se lire dans les transformations du tissu commercial de ces quartiers. Les commerces fonctionnent en effet comme des « marqueurs des processus de renouvellement urbain et constituent des lieux de cristallisation de cultures urbaines en émergence, participant à la production de nouveaux espace et nouvelles identités » (Zukin, 1995, citée par Jacquot, 2010, p. 97). Ces transformations traduisent une commodification d'un mode de vie urbain basé sur de nouvelles habitudes de consommation plus hédonistes, mêlant commerces culturels et créatifs (galerie d'art, mode, design, etc.) et plaisirs gastronomiques (cafés, épicerie fines, etc.) notamment. Elle résultent en l'émergence de centralités commerciales « branchées » (Van Criekingen & Fleury, 2006) qui renforcent encore les processus de transformation symbolique et physique des quartiers en question.

L'art et la culture, enfin, participent à la redéfinition des paysages urbains. Pour Bruno Lusso, la création d'équipements culturels contribue à « améliorer la physionomie des territoires concernés » (Lusso, 2010, p. 14) par une amélioration du cadre de vie et une diversification des fonctions urbaines. Ces effets paysagers sont également mis en avant dans les politiques d'art public. Les programmes d'art dans l'espace public permettent non seulement une redéfinition de l'image urbaine par une valorisation esthétique de l'espace public (Mathews, 2010, p. 667), mais contribuent également à la création d'un sens du lieu par la définition d'une identité territoriale :

Public art is part of the process by which a city acquires a sense of definition : what kind of a city it is and what aspects of its history are to be preserved. Public art creates a community and a community point of view. (MacKie, 1989, p. 44)

En somme, par la revalorisation des espaces urbains centraux auquel elle contribue, la culture – plus précisément *via la création d'équipements culturels* – participe au regain d'intérêt dont les centres-villes sont l'objet depuis vingtaine d'années. Grâce à l'amélioration du cadre de vie, à une diversification des usages de l'espace urbain et des modes de consommation et par la création de centralités symboliques, l'équipement culturel peut être vu comme une base intéressante du projet urbain pour la réalisation de la ville durable. L'augmentation de l'offre culturelle directe, de l'offre commerciale indirecte ainsi que l'esthétisation du décor urbain peuvent concourir à la densification qualitative de la ville centre et, partant, à un maintien en ville des populations de classe moyenne

responsables de l'étalement urbain.

Risques d'isolement des quartiers culturels

Néanmoins, le rejaillissement des effets d'un équipement culturel sur son environnement urbain n'est pas automatiquement bénéfique. La littérature rapporte de nombreux cas où, implantés dans des quartiers encore populaires ou en cours de rénovation, des musées ou centres d'art se retrouvent complètement isolés de leur contexte physique et social.

Pour Elsa Vivant, il s'agit d'un aspect symptomatique des politiques actuelles de construction d'infrastructures culturelles, en ce qu'elles sont devenues une « *solution de facilité* » pour les urbanistes et architectes ; permettant tout à la fois de lancer une dynamique de rénovation dans un voisinage et de résoudre la difficile question de la préservation du patrimoine avec des objets architecturaux relativement consensuels et faciles à installer dans un cadre bâti industriel (Vivant, 2007b, p. 184). Pour Vivant, toujours, si l'équipement culturel peut effectivement participer à la redynamisation et la sécurisation d'un secteur de ville, il peut aussi, dans certains cas se retrouver en porte-à-faux avec le quartier qui l'accueille. Citant l'exemple du 104, centre culturel parisien, crée dans un ancien bâtiment des pompes funèbres, dans un secteur défavorisé du 19^{ème} arrondissement :

Le piège est grand que le 104 soit un « lieu provocateur », perçu comme un îlot d'oisiveté et de richesses (et d'investissements publics) parachuté dans un océan de pauvreté et de misère. [...] Changer l'image d'un quartier de désolation en un quartier sûr et agréable est l'objet d'un long travail de reconquête symbolique de l'espace public, qui ne se limite pas à une simple opération de communication. (Vivant, 2007b, p. 176)

Et c'est un constat similaire que fait Pascale Froment concernant le musée MADRe de Naples dont la construction dans un centre historique extrêmement pauvre, voire marginalisé, était censée en faire un moteur de la transformation des territoires urbains environnants. Il aura surtout contribué à attiser les tensions avec une population qui se sent exclue aussi bien des visées culturelles qu'urbanistiques du musée :

Il en va tout autrement du musée MADRe, devenu très rapidement un espace contesté, faisant l'objet de vives polémiques, en tant que lieu destiné à un usage essentiellement touristique et vécu trop exclusivement par un public externe à la ville ou réservé à une élite napolitaine. [...] Il s'agit davantage de la contestation d'un art institutionnalisé et d'un espace culturel conçu comme « une cathédrale dans un désert, des vernissages d'élites, des griffes étrangères, sans aucun contact avec la ville ». (Froment, 2011, pp. 109–110)

C'est aussi l'isolement physique des lieux de culture qui est mis en avant. La nature même des activités d'un musée, d'une médiathèque ou d'une salle de spectacle exige un relatif isolement dans le dispositif architectural. Résultant souvent en des façades borgnes, dont les points d'interaction avec la ville se limitent aux boutiques et aux caisses. Cet isolement volontaire des équipements culturels réduit leur ancrage dans la ville et leurs potentielles capacités à créer de l'urbanité et de la centralité, qui sont pourtant parmi les raisons mises en avant lors de leur construction. Pour Carl Grodach, cet aspect-là contribue non seulement à une mise à l'écart physique du lieu de culture vis-à-vis de la ville, mais également à un sentiment d'exclusion de la cité au sens social et politique du terme :

In addition to the fact that most activities take place inside the building, many facilities are set far back from the street and behind their parking lot, lack an exterior gathering space on the

premise, have poor signage, and generally have few windows to allow views into the building from the street. [...] This, in turn, reduces the symbolic impact of those art spaces wishing to establish a community presence not only in their neighborhood itself, but also in the larger sense of representing overlooked artists and attracting nontraditional audiences. In other words, for those art spaces responding to the exclusion of particular social groups, the building itself is sometimes a missed opportunity to make their presence known. (Grodach, 2010, p. 487)

Le succès d'un équipement culturel à agir de manière bénéfique sur son environnement – requalification des espaces publics urbains, dynamisation du commerce, attrait de visiteurs, amélioration de l'image d'un quartier, etc. – serait donc directement lié à sa capacité d'articulation avec son environnement aussi bien physique que social. Un centre culturel doit pouvoir lui-même devenir espace public, lieu d'interactions et de rencontres (Grodach, 2010, p. 475). Un constat partagé par David Navarrete, pour qui la réussite du Centre Georges Pompidou de Paris réside dans sa capacité à produire de l'espace public aussi bien autour, qu'à l'intérieur de ses murs avec une large esplanade ouverte qui se prolonge à jusque dans le bâtiment. Une réussite autant culturelle qu'urbanistique puisque le Centre Georges Pompidou a largement contribué à la redynamisation du centre de la capitale à la fin des années 70 (Navarrete, 2008, p. 74).

Déséquilibres et décalages

La réalisation d'un grand équipement culturel peut également, selon le contexte, être à l'origine de déséquilibres territoriaux et sociaux.

Les déséquilibres territoriaux sont particulièrement probants dans le cas où les infrastructures sont regroupées en un seul et même secteur. A propos de la requalification des quais de la Tyne à Gateshead, Stuart Cameron et Jon Coaffee évoquent un divorce aussi bien physique que social entre le centre, « *amphithéâtre du renouvellement urbain*¹¹ », et le reste de l'agglomération qui n'a finalement que très peu bénéficié des retombées en terme d'image et d'investissement (Cameron & Coaffee, 2005, p. 50). Bien que prévu pour profiter à l'ensemble de l'aire urbaine par effet de vases communicants, la requalification des espaces publics le long des quais et la construction de plusieurs édifices culturels emblématiques n'ont pas profité aux secteurs de ville environnants (Cameron & Coaffee, 2005, p. 54).

Cette question du déséquilibre est manifeste d'une dichotomie entre les échelles d'intervention et les objectifs des pouvoirs publics ; entre une volonté de concentration afin de développer des pôles culturels d'importance nationale ou internationale ; et la poursuite d'objectifs locaux de rééquilibrage du poids des territoires et de répartition des services au sein de l'agglomération. Une antinomie parfaitement illustrée par David Navarrete dans une étude sur les musées parisiens :

L'implantation du musée du quai Branly et, de plus en plus, celle du Centre Pompidou exacerbent la concentration, entre autres, des activités économiques, des emplois, des équipements culturels, des infrastructures, des attractions touristiques du centre-ouest de Paris. Cela montre la contradiction entre l'objectif de conforter la ville globale et celui du rééquilibrage territorial de l'agglomération qui, depuis plusieurs décennies, inquiète le gouvernement local – ville et région. Pendant que la mairie de Paris et la région de l'Île-de-France proposent de

¹¹. « *amphitheatre of urban renaissance* »

redynamiser le territoire de l'Est parisien, la politique de l'État cherche à ériger des musées-monuments à vocation internationale qui renforcent le poids de l'ouest de l'agglomération. (Navarrete, 2008, p. 76)

Cette contradiction entre les échelles d'intervention est largement reprise par les auteurs, que cela soit sous l'angle urbanistique ou culturel. Emmanuel Wallon, par exemple, rapporte une certaine inquiétude quant à ce que « **les grands gestes architecturaux l'emportent un peu partout sur un urbanisme de proximité qui se montrerait soucieux de soigner la ville plutôt que de lui greffer des prothèses** » (Wallon, 2009, p. 77). Une inquiétude que l'on peut rapprocher de la solution de facilité évoquée par Elsa Vivant (voir plus haut), où l'urbanisme se contenterait d'apporter des réponses standardisées à des contextes pourtant très différents.

Enfin, une des principales critiques adressées par les milieux culturels à l'encontre des politiques récentes de construction de grands équipements culturels est le risque d'accaparement des ressources pour des projets de grande visibilité, au détriment du soutien à la scène artistique locale. Greame Evans constate, par exemple, les effets très contrastés du Guggenheim Bilbao sur le tissu artistique de la ville et les liens très distendus entre sa programmation et l'identité régionale basque dans laquelle il peine à s'insérer – durant les trois premières années du musée, sur les 53 acquisitions du musée, seules sept proviennent d'artistes basques (Evans, 2003, p. 433). Par ailleurs les coûts importants en matière de construction et d'exploitation de ces institutions peuvent dévier des fonds publics destinés normalement à des structures moins importantes ou à l'aide à la création (Evans, 2003 ; Wallon, 2009).

Le musée

Figure emblématique de l'équipement culturel de prestige, le musée –et plus particulièrement le musée d'art– déploie ses effets bien au delà du seul champs culturel, raison pour laquelle il est devenu un élément incontournable des programmes de requalification urbaine ou de réorientation économique des villes. Ce chapitre aborde les transformations qu'a subi le musée aussi bien en tant qu'institution qu'en tant qu'objet urbain ; et comment cette évolution découle d'une vision utilitariste et d'une instrumentalisation des politiques culturelles.

Les métamorphoses du musée

Parmi les grands équipements culturels des villes, le musée semble prendre une importance toute particulière dans les politiques de requalification urbaine ; et nombreux sont les exemples où la construction d'un musée monumental constitue tantôt le point de départ, tantôt la pierre angulaire d'un programme de réhabilitation d'un quartier. Les raisons qui font du musée un élément central des politiques de développement territorial sont à lire en creux dans le développement du chapitre précédent. Sources de prestige et producteurs de symboles, le rôle premier des musées réside dans la conservation et la valorisation des patrimoines artistiques et culturels. Par son aura, le musée devient un signifiant de la ville ; et, par un glissement métonymique ville et musée se fondent. Alors qu'autrefois, Paris est devenu la tour Eiffel (Barthes, 1964 cité dans Gérardot, 2008), aujourd'hui Bilbao est le musée Guggenheim, Metz est le Centre Pompidou. Cette "icônisation" du musée dans le paysage urbain a été rendue possible par des transformations dans le rôle, le fonctionnement et les usages des musées.

Elsa Olu, nous l'avons évoqué dans le premier chapitre, considère les changements dans les pratiques touristiques comme un tournant majeur dans la définition des politiques muséales. Le basculement dans ce qu'elle désigne comme une « ère de loisir » (Olu, 2008, p. 9) a contribué à l'émergence d'un tourisme culturel toujours plus large et une volonté des villes de répondre à cette demande afin de profiter de la manne qu'elle représente. A ce titre, le musée, plus qu'une institution culturelle, est perçu comme une activité que les territoires se doivent d'offrir pour accroître leur attractivité :

On propose désormais des « villes à vivre », dans lesquelles il est possible de coordonner visites de monuments, ballades à vélo, déjeuner dans un parc, activités sportives et de plein air, visites de musées, dîner gastronomique, etc. Les territoires sont eux « à parcourir » : on s'y aventure pour l'attractivité du « produit phare » (le canyon ou le musée) et on les « pratique » alors de mille activités : sport, nature, culture. Dans cette logique, le musée ne trouve pas un nouvel usage, mais l'économie touristique trouve dans le musée un nouveau potentiel. (Olu, 2008, p. 10)

Les musées ont néanmoins dû s'adapter à cette nouvelle donne en s'ouvrant à de nouveaux publics et en modifiant leurs structures, leurs missions et leur rapport à la ville. Un processus qui commence dès les années 80, avec le discours, en Europe, sur la nécessaire démocratisation culturelle et le rôle social de l'art et de la culture, les musées développant des compétences en matière d'animation et de

médiation à même d'attirer touristes et jeunes publics (Saez, 2003, p. 220).

Massification, diversification, autonomisation

Parallèlement aux ambitions touristiques des villes, les musées – **sous l'impulsion du politique, désireux de faire d'eux des instruments des politiques économiques et sociales** – ont été enjoins à accueillir toujours davantage de visiteurs. La hausse de la fréquentation des musées étant perçue comme un gage de succès de la culture comme moteur du développement touristique la fin du 20^{ème} siècle ; à défaut de succès véritable en matière de démocratisation des pratiques culturelles comme en attestent certains auteurs (Lusso, 2010, pp. 18–19 ; Sibertin-Blanc, 2008, p. 10). **A cela s'ajoute** une autonomisation croissante des institutions culturelles – qui les pousse à trouver de nouvelles **formes de financement via la vente de billets et l'établissement de partenariats publics-privés** (Vivant, 2008a, p. 43) – ; ainsi qu'une **mise en concurrence entre les musées que l'on peut rapprocher, selon Elsa Vivant, à la concurrence qui s'est établie entre les villes ces dernières décennies, les musées « se [battant] pour augmenter leur fréquentation et renforcer leur réputation »** (Vivant, 2008a, p. 43).

Il existe donc un faisceau d'intérêts, du responsable politique, au conservateur, en passant par les commissaires d'exposition et les acteurs touristiques, qui a poussé à une métamorphose structurelle et morphologique des musées. Avec pour conséquence un effacement progressif du rôle scientifique et de conservation de ces institutions au profit d'une logique de consommation culturelle de masse :

Les institutions deviennent des vitrines de l'art et sont plus soucieuses de leurs performances en termes de chiffres d'affaires et d'attraction de visiteurs-consommateurs (touristes davantage) que de l'accomplissement de leurs fonctions primaires de pédagogie, de recherche, de conservation et de démocratisation culturelle. (Navarrete, 2008, p. 72).

Cette métamorphose des musées – **de plus en plus axés sur l'attrait du public et la diversification des sources de revenu** – se traduit notamment par une place grandissante des activités annexes – conférences, concerts, projections, mais aussi activités commerciales, restauration, achats, etc. – dans le périmètre de ces équipements culturels (Delclaux & Hinz, 2009). Une extension du commercial dans les musées qui, paradoxalement, se fait au détriment des espaces dédiés à la muséographie, comme le remarque François Bellanger : *« ainsi aux États-Unis, la croissance des espaces commerciaux dans les musées ont augmenté de près de 30 % depuis 1992, alors que celle des salles d'exposition ne progressait que de 3 % »* (Bellanger, 2001).

L'objectif étant, au delà de l'aspect financièrement intéressant pour les institutions, de proposer une gamme d'activités la plus large possible à son public. Pour Elsa Vivant, le succès des grands musées, aujourd'hui, en terme de visibilité et de fréquentation, vient justement de cette capacité à *« offrir au visiteur une expérience totale »* (Vivant, 2008a, p. 48), qui lie culture, détente, rencontre et consommation. Cette volonté de diversification de l'offre vise à mettre le divertissement et l'expérience au cœur de la visite d'un musée – un des exemples les plus aboutis étant sans doute la possibilité offerte à ses visiteurs par la *Hamburger Bahnhof* (musée d'art contemporain de la ville de Berlin) de passer une nuit au cœur de l'installation SOMA de Carsten Höller, poussant l'expérience-utilisateur jusqu'à proposer au public (moyennant finance) de faire lui-même partie de l'exposition.

Les musées contemporains visent donc davantage à devenir des centres de vie culturels, proposant un panel d'activités aussi large que possible et multipliant ainsi les raisons potentielles de s'y rendre et d'y rester. Une aspiration que l'on peut rapprocher de celle de la ville à vivre évoquée

plus haut par Elsa Olu, ou encore de celle, inverse, des lieux de consommation et des pôles de transport (gares, aéroport, etc.) d'ajouter une dimension culturelle à leur offre commerciale dans un souci de diversification des activités et de valorisation symbolique de l'espace (Giacomel et al., 2012 ; Lavadinho, 2012).

De la conservation à l'événementiel

De ces changements structurels résulte également un changement programmatique. La mise en concurrence des musées pour l'attrait du public touristique – l'intégration au parcours-type du tourisme culturel – de même que la nécessaire prise d'indépendance financière des musées – dont le mode de fonctionnement se rapproche peu à peu de celui d'entreprises privées (Vivant, 2008a, p. 46) – poussent ces institutions à s'orienter vers des programmations de plus en plus spectaculaires et de plus en plus médiatisées. Il s'agit, selon Lucie K. Morisset et Luc Noppen, d'une « économie de l'expérience » (Morisset & Noppen, 2008, p. 5), où l'on cherche à maximiser l'étonnement et l'émerveillement du visiteur. C'est ainsi que l'on assiste à une multiplication des expositions temporaires, au détriment des collections permanentes, expositions qui ont l'avantage de maintenir et de renouveler l'intérêt du public (Bergeron & Dumas, 2008, p. 29) en ajoutant une dimension événementielle à l'aspect purement muséal.

L'illustration la plus symptomatique de cette incursion de l'événementiel dans la muséographie est sans doute l'apparition d'expositions de type *blockbuster* dans les programmes de musées, des expositions-vedettes avec lesquelles les conservateurs sont non seulement sûrs de remplir leurs galeries, mais dont le gain en visibilité et en prestige pour l'institution en question se répercutera inmanquablement sur la recherche de financements privés (Bergeron & Dumas, 2008, p. 30). Il est en effet très commode pour les sponsors potentiels d'avoir son nom accolé à un événement dont le retentissement est national, voire continental. Ces expositions-vedettes ont acquis une telle importance, selon Elsa Vivant, qu'elles deviennent une source de légitimation pour les institutions qui les organisent ou les accueillent, l'assurance de s'intégrer dans un réseau de grands musées :

Préparer une exposition avec une institution très connue est certes un mode de légitimation de la qualité et de la pertinence des choix des commissaires d'exposition. Les expositions internationales les plus visitées sont le plus souvent organisées par quelques grands musées, renforçant la logique de starification des institutions culturelles (Lai, 2004). Un club de « musées-stars » se constitue, entre lesquels circulent les expositions, les œuvres et les visiteurs. (Vivant, 2008a, p. 44)

La fin du muséal ?

Au vu de ce qu'il vient d'être dit, se pose la question du discours de légitimation des musées, ou, en d'autres termes, l'argument muséal a-t-il été supplanté par l'économique et le politique ? Les modifications du cadre de réalisation des musées se traduisent-ils par une perte de l'intérêt culturel et conservatoire ?

A ces questions, la littérature consultée semble très pessimiste quant à l'avenir de la destinée culturelle des musées. A commencer par le paradoxe dans lequel sont plongés les musées contemporains : la mise en concurrence globale les forcent à un certain consensus programmatique destiné à élargir la base potentielle de leur visiteurs – en proposant de grandes expositions de portée

internationale, au détriment du soutien à la scène locale ou à des expositions plus innovantes (Vivant, 2008a, p. 44) – ; alors que leur mission statutaire et le discours politiques qui accompagne leur création restent encore souvent très liés à la préservation d'une identité et d'un patrimoine local ou national (Wolton, 2011, p. 197). Ce double mouvement, vers l'intérieur et vers l'extérieur, risque d'être à l'avenir de plus en plus périlleux à gérer pour les institutions muséales :

Pour défendre ses parts de marché, il devrait non seulement recourir à la publicité et acheter des pièces spectaculaires ou uniques, mais aussi s'adapter aux goûts et au niveau culturel du public. [...] Ils offriraient au public ce qu'il désire, renonçant ainsi à contribuer au développement culturel de la communauté. (Pinna, 2002, p. 4)

Le risque étant l'effacement de l'intérêt culturel et de conservation dans les motivations politiques lors de la construction de nouveaux musées ; un risque bien réel tant, comme nous l'avons vu, les attentes en matière d'externalités économiques sont importantes lors d'investissements conséquents dans des programmes culturels et muséaux. Ainsi, le musée ne serait plus seulement, selon Joseph Moukarzel, un produit culturel, mais aussi et surtout un « *investissement lucratif* » duquel les maîtres d'ouvrage exigeraient un retour en terme de notoriété (Moukarzel, 2011, pp. 91–93).

Le musée comme forme bâtie

La question de l'architecture des musées est révélatrice des changements dans les politiques muséales de ces dernières décennies. Les musées ont, certes, toujours été traités comme des objets de prestige occupant une place particulière dans l'environnement urbain ; ils ont longtemps été considérés comme le lieux de représentation et de célébration des identités nationales et de la puissance des Etats (Castellano, 2011, p. 41), et partant, pourvoyeurs d'images et d'imaginaires pour ceux qui les construisaient.

Pour les auteurs contemporains, le changement se situe aujourd'hui dans un basculement du contenant vers le contenu. En d'autres termes et d'une manière certes caricaturale, les promoteurs des musées, à l'heure actuelle, miseraient davantage sur l'icônicité de l'architecture que sur la qualité des collections :

Aujourd'hui, l'architecture tient lieu parfois de musée : le bâtiment serait un pis-aller de collection. L'exemple le plus connu est celui du Guggenheim Bilbao, dont l'architecture spectaculaire remplace quasiment la collection. (Vivant, 2008a, p. 47)

Cette logique consistant à la création d'images architecturales et urbaines participe totalement des bouleversements que nous avons évoqués plus haut concernant la mise en concurrence des institutions pour l'attrait du public et l'autonomisation des politiques muséales. Elle s'apparente à une stratégie de marketing : si le musée tend à devenir le « *packaging* » (Olu, 2008, p. 11) de la ville, l'architecture est sans conteste le packaging du musée, comme le constate également David Navarrete :

Peu importe les collections et les objets qu'ils exposent, le contenu peut se dissoudre au profit du contenant, le bâtiment lui-même devient objet de culte indispensable aux stratégies de marketing touristique des nouveaux musées. (Navarrete, 2008, p. 73)

L'architecture devient une « *image-slogan* » (Moukarzel, 2011, p. 94) de l'institution. Une image dont

le succès repose davantage sur un système social et hiérarchique qui classe les architectures selon la signature de leur concepteur plutôt que leurs qualités esthétiques et fonctionnelles (Sklair, 2006).

Il s'agit, pour les musées, de profiter des retombées médiatiques que l'association avec un grand nom de l'architecture leur assurera. C'est une approche similaire à la multiplication des expositions *blockbuster*, qui place les musées dans une logique événementielle où l'important réside dans l'écho médiatique produit par la nouveauté de l'inauguration. Il n'est dès lors pas étonnant que l'on fasse de plus en plus coïncider les ouvertures de musées avec des grands événements culturels et médiatiques à l'instar, par exemple, du MuCEM, inauguré conjointement à l'ouverture de la manifestation Marseille-Provence 2013. Pour Lucie K. Morisset et Luc Noppen, l'icônisation de l'architecture procède d'un changement de la temporalité des musées, de la conservation sur le temps long à l'instantané de l'événement :

La nature de ces sémiophores creux est probablement événementielle plutôt qu'objectale, leur attractivité se logeant tout entière dans l'instantané de leur création, à laquelle est apposée, avec la prétendue conciliation de la modernité et de la culture, le nom d'un Grand Créateur. (Morisset & Noppen, 2008, p. 3)

Les logiques de localisation des musées

De par son statut hautement symbolique et par le prestige qu'il véhicule, le musée est un objet créateur d'urbanité particulier. Pour Stuart Cameron et Jon Coaffee, les musées agissent comme des marqueurs physiques de l'art dans l'espace (Cameron & Coaffee, 2005, p. 46) et peuvent donc être vus comme des créateurs d'un certain type de paysage urbain basé sur la consommation culturelle. Pour d'autres auteurs, le musée devrait davantage agir comme un espace public : Luca-Basso Peressut, affirme que les musées ne sont « *plus le lieu où vont uniquement les spécialistes [...] mais celui où se rendent de simples curieux, des flâneurs qui considère le musée comme un lieu de promenade ou de rencontre* » (Peressut, 1999, p. 47). Cette idée d'ouverture du musée sur la ville et de la fonction publique de l'espace muséal est très présente dans la littérature ; à l'instar de Carl Grodach qui considère le degré de publicité d'un musée comme primordial dans sa capacité à avoir des effets sociaux et spatiaux bénéfiques pour son environnement proche – ce degré étant aussi bien dépendant du fonctionnement de l'institution que de l'agencement de ses espaces intérieurs et extérieurs (Grodach, 2010).

Au regard du rôle, revendiqué ou non, des musées à créer de l'urbanité et de polariser les centralités urbaines, la problématique de la localisation de ces équipements se pose de manière frontale aux décideurs politiques. Il s'agit d'une part de se poser la question de la localisation au sein de l'espace urbain ; et d'autre part, de s'interroger sur la place du musée vis-à-vis des autres équipements culturels (et bien souvent, de la place d'un musée vis-à-vis des autres musées).

A la première question, la réponse est la plupart du temps soit pratique soit politique. Pratique car l'on constate que de plus en plus de villes font le choix, paradoxalement, d'installer leurs grands équipements muséaux à l'extérieur des centres d'agglomération, voire franchement en périphérie de ceux-ci, à l'instar du Zentrum Paul Klee, que nous avons déjà évoqué, ou de la Fondation Beyeler en périphérie de Bâle. Pour Sonia Lavadinho et Bernard Lensele, ces choix de localisation – nouveaux concernant des équipements culturels – découlent des contraintes inhérentes aux centres-villes en matière d'aménagement : prix du foncier, taille des infrastructures inadaptées aux parcelles disponibles et patrimonialisation des centres qui rendent difficile les interventions architecturales

d'envergure (Lavadinho & Lensele, 2010, p. 116). A l'inverse, lorsque les équipements sont placés au cœur des agglomérations, il s'agit avant tout de profiter de leur capacité à produire de la centralité pour garantir la requalification d'un secteur, ce qui fait dire à Elsa Vivant que le musée « *devient le moteur d'une opération urbaine, le symbole de la transformation d'une ville et l'assurance de la réussite d'un projet* » (Vivant, 2008a, p. 47).

Quant à la question de la localisation des musées entre eux, Hans Mommas relève que certaines villes misent sur le regroupement de plusieurs institutions afin de créer des « *clusters* » culturels « *simplifiant la visite des touristes qui trouvent toutes les aménités nécessaires dans un petit périmètre* » (Mommas, 2004 cité dans Vivant, 2007a, p. 51). Si elle présente des avantages en matière de synergie entre les institutions et de rationalisation des coûts – mise en commun des **équipements techniques et d'accueil** –, la stratégie du rassemblement semble avant tout être basée sur des **considérations d'ordre économique et stratégique** – rayonnement international et touristique que peut conférer un tel pôle culturel ou **revalorisation d'un secteur de ville en devenir**. Et ce, davantage que sur les effets micro-locaux en matière d'animation et de création d'ambiances urbaines à l'échelle de quartiers déjà existants. Pour Emmanuel Wallon, « *il [s'agit] de chercher un équilibre entre l'attente du quartier et l'appétit de la métropole* » (Wallon, 2009, p. 10).

Cette idée d'inadéquation des effets urbanistiques entre les différentes échelles s'apparente à celle relative aux déséquilibres territoriaux exposée au chapitre précédent, à savoir que le regroupement de plusieurs musées en un seul lieu concentre sur un seul et même secteur de la ville des fonctions urbaines qui pourraient avoir des effets tout à fait bénéfiques à l'échelle micro-locale s'ils étaient mieux répartis.

S'il existe des avantages au regroupement physique de différentes institutions – rayonnement, tourisme, synergies et rationalisation des coûts essentiellement –, **le risque est grand qu'une telle approche fasse primer l'échelle globale et extra-urbaine** sur les enjeux locaux de la ville, échelle où le musée, en tant qu'objet urbain à la forte symbolique sociale et culturelle devrait jouer un rôle non-négligeable. Pour conclure, comme le dit David Navarrete : « *les nouveaux musées, qui ont eu un succès relatif, ont réussi avant tout parce qu'ils ont su répondre davantage aux priorités de la société locale* » (Navarrete, 2008, p. 77).

Nouveaux territoires de la culture, la friche et la gare

Avant d'aborder le terrain de cette étude, il nous paraît nécessaire de faire un rapide cadrage sur la question de la spatialisation des pratiques culturelles. Ce chapitre dresse un portrait de ces territoires émergents que sont la friche culturelle et la gare, et qui – pour le premier du moins – tendent à s'imposer comme un modèle spatial et esthétique dans la créations de nouveaux équipements de production et de monstration de l'art.

La friche culturelle

Le terme de friche est très largement utilisé dans le vocabulaire de l'urbanisme, il désigne des espaces bâtis ou non, ayant perdu leur fonction originelle – celle pour laquelle ils avaient été conçus – ; elles sont donc le marqueur des changements dans les dynamiques urbaines, des reconfigurations sociales, économiques et fonctionnelles des villes :

La friche marque la fin d'une territorialité spécifique, la disparition de relations et d'interrelations. La friche est donc un indicateur de changement, un indicateur du passage de l'ancien à l'actuel, du passé au futur par un présent de crise. (Raffestin, 1997, p. 15)

L'apparition de friches industrielles dans les villes européennes – à savoir des anciens lieux de production industrielle désinvestis de leur fonction et laissés à l'abandon – résulte des modifications économiques et urbanistiques qu'ont connu ces villes à la fin du 20^{ème} siècle. Ces ensembles industriels, souvent créés à proximité des centres – où qui ont acquis leur centralité suite à l'extension urbaine – sont devenus des friches à la suite du basculement vers une économie postfordiste qui remet en cause le système productiviste et naissent d'une « *inadaptation entre contenant et contenu* » (Chaline, 1999 cité dans Ambrosino & Andres, 2008, p. 38). L'afonctionnalité économique des friches laisse donc des espaces centraux et vides d'usages, ouverts à de nouvelles formes d'activités et d'appropriations de l'espace urbain (Ambrosino & Andres, 2008, p. 49).

Lauren Andres et les auteurs francophones ayant écrit sur le sujet désignent le réinvestissement spontané des friches industrielles comme une « *temps de veille* » (Ambrosino & Andres, 2008 ; Andres & Grésillon, 2011 ; Andres, 2006 ; Janin & Andres, 2008). Cette période, plus ou moins longue, entre l'abandon des activités industrielles et la reconversion des terrains par des acteurs institutionnels (publics ou privés) consiste à donner une nouvelle valeur d'usage à des lieux qui n'en ont plus (Ambrosino & Andres, 2008, p. 38). Elle marque d'une part une divergence entre fonctions et usages du lieu ; et d'autre part, l'émergence d'une urbanité spontanée et non-planifiée (Groth & Corijn, 2005, p. 503).

Si la question de la friche nous intéresse dans ce travail c'est que, la plupart du temps, le premier réinvestissement qui se produit est le fruit d'artistes et d'acteurs culturels divers :

Bien souvent, les premiers acteurs à avoir redécouvert et réouvert ces espaces ne sont pas les start-up ou les bureaux d'études, mais des artistes et des artisans en mal d'ateliers ou des

squatteurs en mal de logements. (Andres & Grésillon, 2011, p. 17)

Au contraire de l'industrie – qui a fuit les centres pour la périphérie –, les activités culturelles et artistiques ne nécessitent pas de grands espaces de production ; elles se nourrissent, en revanche, de centralité, de proximité et de réseaux (Vivant, 2009, p. 54). A cet égard, les friches constituent des lieux privilégiés et une opportunité rare, pour des acteurs culturels au capital économique la plupart du **temps faible, d'accéder à l'hypercentre dans un contexte de forte concurrence pour l'appropriation de l'espace urbain** (Raffin, 2012, p. 187).

Pour Patrice de La Broise et Michèle Gellereau, ce processus d'investissement d'anciens lieux de production industrielle par des activités de création (ateliers d'artiste et d'artisans) et de représentation culturelle (espaces d'exposition, salles de concert, etc.) a entraîné une modification sémantique mutuelle, aussi bien quant à la nature de ces espaces urbains, qu'aux activités qui y prennent place. Les espaces subissent, pour les auteurs, un détournement statuaire, fonctionnel et esthétique, qui conduisent à changer la lecture que l'on se fait de lieux :

Détournement statuaire, quand le patrimoine foncier de l'entreprise devient patrimoine culturel, passant de l'infrastructure économique au monument. Détournement fonctionnel, quand l'espace et l'architecture étaient d'abord pensés pour répondre aux contraintes techniques, logistiques et ergonomiques inhérentes à la production industrielle de biens ou de services. Détournement esthétique, quand le beau était initialement redevable aux options architecturales d'une époque et à la communication, déjà institutionnelle, d'une entreprise. (de La Broise & Gellereau, 2004, pp. 20–21)

En d'autres termes, le changement d'affectation spontané de ces environnements industriels leur donne un sens nouveau en modifiant la connotation ; processus qui est à la base et qui servira de levier aux stratégies de reconversion des friches par les institutions, comme nous le verrons au prochain paragraphe. Cette création non-planifiée d'espaces urbains est résumée par Patrick Bouchain en ces mots :

La ville se développe de manière très réglementée, mais pourtant elle produit de l'imprévu, de l'impensé. On assiste à un phénomène incroyable : plus on aménage, plus il y a des restes [...]. Ces restes sont souvent des parcelles usées, non remarquables. En les occupant, ils les ont révélées. (Bouchain, 2005, p. 259)

A l'inverse, la création artistique s'est également trouvée altérée par l'investissement de nouveaux espaces. De La Broise et Gellereau évoquent le rôle « *formo-créateur* » (de La Broise & Gellereau, 2004, p. 22) des friches pour la création artistique qui y prend place. La morphologie – souvent très vaste – **des friches et leur forte présence dans l'espace urbain ont inspiré de nouvelles formes de création et de médiation artistique** (de La Broise & Gellereau, 2004, p. 23). Ce constat est partagé par **Sharon Zukin pour qui l'engouement pour les lofts dans d'anciennes usines du Manhattan des années 60 a contribué à l'émergence de nouvelles formes d'art comme le *big art* ou le *happening*, que la configuration et la fréquentation de ces lieux permettaient** (Zukin, 1989, p. 80, p. 91).

En somme, les environnements industriels et leur esthétique ont largement imprégné **l'imaginaire de la culture au point de constituer un « métalangage de l'art contemporain »** (de La Broise & Gellereau, 2004, p. 21). Le contexte de la friche est fortement lié à celui de la culture et de la création. **Si le phénomène des friches ne concernait à l'origine que la scène alternative, son influence sur les représentations et les techniques artistiques fut telle que même les acteurs institutionnels ont**

adoptés l'esthétique industrielle ; et l'on ne compte plus aujourd'hui les musées d'art prenant place dans d'anciennes usines.

Du “off” à l'institution

Dans un contexte de forte concurrence pour l'accès à l'espace urbain – d'une part entre les différentes fonctions urbaines, mais également au sein du champ culturel, entre culture alternative et culture institutionnelle – les friches représentent une réserve de terrains constructibles non-négligeable. La forte pression foncière dont sont l'objet les espaces centraux des agglomérations poussent les acteurs de la production de l'urbain –propriétaires et pouvoirs publics– à optimiser l'occupation des parcelles disponibles (Ambrosino & Andres, 2008, p. 37); d'où, ces dernières décennies, un changement fondamental d'approche vis-à-vis des friches urbaines. Charles Ambrosino et Lauren Andres le désignent par une métamorphose des représentations sociales liées aux espaces en friche :

Initialement accolée à la crise et à la désindustrialisation, la vision de la friche passe de chancre à ressource. [...] La friche est devenue une ressource pour une ville qui se reconstruit sur elle-même. En cela, les valeurs alternatives véhiculées par la permissivité, caractéristique de la friche, sont contrecarrées par une réaffirmation de la valeur économique et foncière des sols. (Ambrosino & Andres, 2008, p. 41)

Par ailleurs, au delà de l'intérêt foncier indéniable des friches, celle-ci sont également vu par les administrations publiques comme une opportunité unique d'atteindre leurs objectifs en terme de durabilité. D'une part, de par leur situation souvent centrale elles constituent une occasion de densifier les centres et de construire la ville sur la ville ; d'autre part, leur investissement par des artistes, acteurs culturels et services liés (bars “alternatifs”, salles de spectacles, etc.) offre des fonctions urbaines bienvenues pour une valorisation symboliques et qualitatives des quartiers et des espaces publics adjacents – à ce titre les friches culturelles s'inscrivent pleinement dans le discours sur la ville “branchée”, attractive et agréable à vivre qui occupe actuellement les politiques urbaines (Vivant, 2008b, p. 12). Enfin, pour de La Broise et Gellereau, « la réappropriation des centres-villes par les artistes et leur public crée un nouveau regard collectif sur la ville » (de La Broise & Gellereau, 2004, p. 29), conduisant à une revalorisation positive des centres et de leurs espaces publics. Ou, comme le résume encore Boris Grésillon : « ces espaces sont créateurs de valeur foncière et de richesse parce qu'ils génèrent des effets d'entraînement et de valorisation d'un quartier » (Grésillon, 2008, p. 190).

Si les politiques et propriétaires ont d'abord rejeté l'occupation, souvent illégale, des friches par les artistes ; la prise de conscience relativement récente de leur potentiel tant en foncier –la modification de l'imaginaire de la friche opérée par le monde de l'art a conduit à une valorisation économique de ces espaces– qu'en terme urbanistique –leur rôle de vivier créatif en font des instruments primordiaux dans la promotion culturelle des villes qui souhaitent se positionner comme avant-gardistes et créatives (Andres & Grésillon, 2011, p. 24 ; Grésillon, 2008, p. 196) –, conduit de nombreuses villes à entreprendre des programmes de reconversion ou de pérennisation de leurs friches. La friche culturelle est devenu aujourd'hui un symbole de la ville créative et est abordée comme le « levier d'un nouveau développement urbain » (Andres & Grésillon, 2011, p. 23).

La littérature nous permet d'identifier différents types de modes d'action mis en place par les administrations et les propriétaires vis-à-vis des friches, qu'il s'agisse de pérenniser des dynamiques déjà en place ou de reconverter des espaces pour en optimiser l'utilisation ou la rentabilité. Nous en

présentons ici trois qui semblent représentatives.

Friches pérennisées : **prenant conscience de l'intérêt urbanistique, patrimonial et culturel de leurs friches, certaines collectivités ont fait le choix de les institutionnaliser *a posteriori* pour en assurer leur avenir. Ce fût notamment le cas à Genève de la Fonderie Kugler, ancienne usine de robinetterie squattée par des artistes avant que son statut ne soit fixé par une convention établie entre l'État et les occupants (Becerra, 2012) ; idem pour le squat Chez Robert Electron Libre à Paris que la mairie a racheté à ses propriétaires et mis aux normes pour garantir la pérennité du collectif d'artistes l'occupant (Vivant, 2008b).**

Friches reconverties : au vu du grand intérêt foncier que représentent les terrains de friches industrielles, les propriétaires ou promoteurs peuvent être tentés d'y planifier des projets de reconversion urbaine afin d'en optimiser la rente foncière, quitte à mettre en péril les activités culturelles y prenant place. L'exemple le plus emblématique étant sans doute celui du Tacheles à Berlin qui, malgré une première volonté d'institutionnalisation – avec la signature d'une convention et l'octroi d'une subvention de la ville (Grésillon, 2002, p. 191) – a dû fermer ses portes en 2012 pour que les 23'000 m² de terrain situé au cœur de Berlin puissent être mis en vente ; le site servira vraisemblablement à un projet de rénovation axé sur la commerce, l'habitat et les surfaces de bureaux (Lemaître, 2012).

Friches institutionnelles : enfin, le succès des friches culturelles et les représentations si fortement ancrées qui lient création artistique et ambiances industrielles ont poussé des collectivités et des propriétaires à créer de toute pièce des friches – le terme devient alors improprement utilisé. Il s'agit de ce que Lauren Andres et Boris Grésillon désignent par le terme « *friches-labels* », des lieux culturels qui mêlent création et représentation, dans des anciens lieux industriels afin de profiter de l'aura et de l'imaginaire de ces environnements. Le Cent Quatre, à Paris, est un exemple emblématique de ces friches-labels, à savoir une halle industrielle réhabilitée par la mairie pour y loger ateliers et lieux d'exposition ; mais dont le côté "riche" n'a pas garanti le succès, comme en témoignent les auteurs (Andres & Grésillon, 2011, p. 26).

Les friches ferroviaires

Parmi les terrains de friches des centres-villes, les friches ferroviaires représentent un potentiel particulièrement intéressant, *a fortiori* en Suisse de par la très forte densité du réseau et l'importance du chemin de fer dans la structuration du territoire. L'emplacement stratégique des friches ferroviaires – souvent au cœur des agglomérations et à proximité immédiate des gares – et l'ampleur des surfaces en question – une étude des CFF les estimait en 2004 à 2,8 million de mètres carrés disponibles (Jaccaud, Kaufmann, Lamunière, & Lufkin, 2008, p. 52) – en font des ressources non-négligeables en faveur d'un développement vers l'intérieur des villes et une alternative à l'étalement urbain.

Une étude menée en 2008 par l'EPFL, dans le cadre d'un programme national de recherche (PNR54) a permis de mettre en évidence le potentiel et les enjeux entourant la réhabilitation des friches urbaines dans le contexte suisse (Jaccaud, Lufkin, et al., 2008). Les auteurs mettent notamment en avant l'importance qu'il y a à lier développement urbain et pôles de transports publics pour la réalisation des objectifs en matière de villes durables. Cependant, pour garantir le succès des réhabilitations, il est nécessaire de procéder à la valorisation de ces lieux, par la réalisation d'espaces

publics de qualité (Jaccaud, Lufkin, et al., 2008, p. 14) **afin de les débarrasser de l'image négative dont elles sont souvent l'objet. L'importance** du lien avec les équipements publics et commerciaux est également mis en avant pour favoriser le rôle central des gare au sein des agglomérations, de même **que l'attention qui doit être portée à la mixité sociale des quartiers en question pour éviter** des effets de « *new build gentrification* » (Jaccaud, Lufkin, et al., 2008, p. 73) – à savoir le risque que les **logements créés dans ces zones ne soient destinés qu'aux classes supérieures.**

Le rapport évoque également les principaux écueils auxquels sont confrontés les projets de réhabilitation de friches ferroviaires : mauvaise image de friches en raisons des nuisances (bruit et pollution) ; problèmes de coordination entre les acteurs impliqués (propriétaires, collectivités) ; problèmes liés à la patrimonialisation ; problèmes liés aux instruments légaux inadaptés à la réaffectation des lieux (Jaccaud, Lufkin, et al., 2008, pp. 74–76).

Les friches ferroviaires sont donc une opportunité importante de densification qualitative des centres-villes **en ce qu'elles** permettent de consacrer des parcelles souvent très centrales et très bien **connectées en transports publics, à la réalisation, notamment, d'équipements et d'espaces publics.** Cependant, la complexité légale et technique de ce contexte nécessite un pilotage adéquat.

La gare, de la centralité de flux à la centralité de vie

Ne se bornant plus seulement à être de simples interfaces de transport, les gares des villes **européennes et suisses tendent à devenir de plus en plus des espaces publics centraux au cœur** des villes. De par leur temporalité étendue et par une offre de services toujours plus large elles acquièrent des fonctions et des usages jusque-là inédits :

Ces fonctions attirent désormais également des non-voyageurs qui se rendent expressément dans ces interfaces, sans forcément avoir recours à la fonction de transport. (Lavadinho, 2012, p. 95)

Les gares **cherchent de plus en plus à valoriser leurs espaces en diversifiant l'offre de services** disponibles aux visiteurs : espaces commerciaux, de services, **espaces d'échange et de rencontre** (Lavadinho, 2012, p. 99). **Il s'agit pour les opérateurs des gares d'améliorer la qualité spatiale des lieux** – avec pour corollaire, *in fine*, **d'en améliorer la rente foncière** – ; et pour les collectivités, de faire des gares **de véritables pôles de vie afin de créer des centralités denses et de qualité au cœur des villes et, à terme, d'améliorer l'attractivité des modes de transport alternatifs à l'automobile.**

A ce titre, les gares représentent un potentiel intéressant pour **l'implantation de grands** attracteurs urbains (Giacometti et al., 2012, p. 17). Les gares constituent des saillies symboliques dans **l'espace urbain, créatrices d'urbanité, elles sont appelées à jouer un rôle de plus en plus important en tant que "portes d'entrée" des villes, rôle dévolu, au cours du 20^{ème} siècle aux pénétrantes routières.** Par ailleurs la bonne desserte en transports publics de ces lieux – par définition – **permet d'optimiser** les trajets intraurbains à destination et en partance des attracteurs. Enfin les gares profitent elles aussi **de la présence de services à destination de l'ensemble de la ville** – voire à vocation extra-locale – en terme de polarisation des centralités, tout en conférant un statut et une identité à des interface qui ont souvent été vues comme des non-lieux (Augé, 1992).

La culture dans les gares

La question de l'implantation de services et d'équipements culturels dans les gares et interfaces de transport se pose de manière de plus en plus insistante au vu de la multiplication des services proposés par ces lieux. Dans ce cas, la culture peut être vue comme une interface symbolique entre **le proche, l'identitaire, et des lieux dédiés à l'hypermobilité et dévolus à la relation avec le lointain.** Ainsi, de nombreux aéroports ont fait **le choix d'intégrer directement à leur offre de services des espaces dédiés à la présentation du patrimoine culturel de la ville – à l'instar de l'aéroport de Schiphol-Amsterdam qui abrite en son sein une annexe du Rijksmuseum ou de l'aéroport Paris-Charles de Gaulle qui a créé un Espaces Musées destiné à accueillir des expositions conçues par les différents musées de la ville.**

S'il existe peu d'exemples concrets d'équipements culturels directement reliés à des gares, la littérature souligne l'importance pour les opérateurs que de telles infrastructures pourraient représenter en terme de valorisation symbolique et identitaire des lieux. Une étude publiée dans la revue *Urbia* sur l'implantation d'installation à forte fréquentation dans les gares du CEVA à Genève évoque notamment les retombées en terme d'image et de qualification des espaces avoisinants que constitue la construction d'un équipement culturel sur une gare (en l'occurrence la construction de la Nouvelle Comédie sur le site de la gare des Eaux-vives, à Genève) (Giacomel et al., 2012, p. 21). Des retombées particulièrement utiles lorsque le périmètre de la gare est l'objet d'un programme de requalification urbaine, pour toutes les raisons inhérentes à l'imaginaire de l'art et de la culture que nous avons explicitées dans les chapitres précédents. Les auteurs émettent toutefois un bémol en précisant que les attracteurs de type culturel ne présentent pas d'intérêts majeurs en terme de flux de passagers :

Les sites culturels (musées, cinémas, théâtres, etc.) sont quant à eux souvent implantés dans des centralités déjà existantes afin de capter un bassin maximal de potentiels usagers. Ces sites sont caractérisés par une bonne desserte en TP. Ces installations génèrent néanmoins des flux de visiteurs relativement faibles (entre 100 et 600 visiteurs par jour, en moyenne). [...] Une localisation de ce genre d'installation à directe proximité d'une gare RER en milieu urbain dense paraît, du point de vue des flux, constituer un gaspillage pour la collectivité par rapport aux opportunités présentes sur ce site. (Giacomel et al., 2012, p. 21)

Une citation qui est toutefois à nuancer tant elle ne se base que sur une analyse des flux générés. Les effets des équipements sur l'espace public et sur la requalification de l'image et du tissu urbain peuvent être tout à fait bénéfiques sur la valorisation d'un pôle de transport en hub de vie, bien qu'il existe pas, à notre connaissance, d'exemple de gares intégrant un musée de l'ampleur du Musée cantonal des Beaux-Arts.

Méthodologie de l'étude de cas

L'étude de cas se base principalement sur la grille d'analyse donnée par l'étude de la littérature présentée dans la première partie de ce travail. Il s'agit de récolter un corpus d'informations suffisant afin de confirmer ou d'infirmer les hypothèses de travail par rapport aux connaissances théoriques de la question. La collecte de données repose sur deux types de source, l'entretien semi-directif et l'analyse de sources écrites (documents légaux, de planification et de communication).

Par ce biais, nous tâchons de déterminer quel rôle les acteurs institutionnels ont joué dans les prises de décisions, les enjeux, pour eux, de la réalisation du pôle muséal, les intentions qui ont **poussé à l'implanter en plein centre-ville sur une friche ferroviaire, à choisir cette forme architecturale plutôt qu'une autre, à favoriser un regroupement des institutions muséales. Ce travail d'analyse des stratégies nous permet de ressortir les attentes projetées sur ce projet – intérêts culturels, touristiques, urbanistique, visibilité sur la scène nationale et internationale –, de mettre en exergue les objectifs transversaux – qui n'ont pas uniquement trait à l'augmentation des surfaces d'exposition, mais aussi à la rénovation de ce quartier central – afin de les confronter à la littérature sur la question de la ville créative et à la grille d'analyse que le cadre théorique nous a permis d'établir. Les entretiens ont avant tout un rôle de contrôle vis-à-vis de l'analyse de la documentation écrite permettant de clarifier ou d'approfondir des éléments abordés par les différents documents étudiés au préalable.**

La principale limite méthodologique de ce travail réside dans sa dimension projectuelle, le musée n'en étant à l'heure actuelle qu'au stade de projet, les seuls documents disponibles sont de nature anticipative. L'étude de cas ne peut, par conséquent, pas porter sur les impacts effectifs de la construction d'un équipement culturel, mais plutôt sur les enjeux investis par les acteurs de ce projet et d'extrapoler des effets à l'aune de la connaissance littéraire, d'où l'importance que prend, dans ce travail, le cadrage théorique.

Entretiens semi-directifs

Une série d'entretiens semi-directifs a été menée avec certains acteurs du projet de pôle muséal. Les personnes interrogées ont été choisies selon leur implication dans la mise en place du projet et selon **la partie qu'ils représentent. L'annexe 3 montre la typologie à la base du choix** : les personnes sont classées en fonction du niveau auquel elles sont intervenues dans le projet (choix du site, choix architectural, conduite du projet et processus de décision politique) ; **ainsi que l'institution qu'elles** représentaient lors de cette intervention (Ville de Lausanne, État de Vaud, CFF ou institutions culturelles impliquées).

Les discussions s'appuient sur des grilles d'entretien qui servent de guide. Celles-ci sont établies selon la personne interrogée et sa place dans le processus, elles permettent de diriger la discussion vers les thèmes à aborder, mais restent un outils très souple et adaptable à la situation (Kaufmann, 2011, p. 44). En effet, au vu de la nature très diverses des intervenants – le but étant de couvrir un large champ des acteurs et des étapes du processus – **il n'a pas été question d'établir un grille d'entretien fixe et commune aux différents intervenants** ; au contraire, les thèmes abordés et les questions d'orientation sont choisis en fonction du rôle de l'intervenant dans le processus de prise de décision.

Déroulement des entretiens

Pour ce travail cinq entretiens étaient prévus avec les personnes suivantes :

Daniel Litzistorf, chargé du dossier “Pôle Muséal” à la ville de Lausanne

Olivier Français, Conseiller municipal, membre du Comité de pilotage

Michèle Tranda-Pittion, urbaniste, membre du **Groupe cantonal d'évaluation des sites**

Pascal Broulis, Conseiller d'État, Président du Comité de pilotage

Chantal Prod'hom, directrice du MUDAC

Le premier entretien, avec M. Daniel Litzistorf, s'est déroulé au printemps 2013, au début de la phase de prospection de ce travail. Il a permis un premier balayage des problématiques soulevées par le pôle muséal et a donné des pistes d'exploration. Il est à noter que l'entretien était à l'origine prévu avec M. Patrice Bulliard, alors chef du service de l'urbanisme de la ville de Lausanne et membre du concours d'architecture, celui-ci ayant dû annuler au dernier moment, c'est M. Daniel Litzistorf, chargé du dossier à la municipalité qui l'a remplacé.

L'entretien de M. Français a eu lieu au printemps 2014, chronologiquement après l'analyse approfondie des documents écrits, permettant ainsi une clarification et un contrôle des informations recueillies. Les entretiens supplémentaires – M. Broulis, Mme Prod'hom et Mme Tranda-Pittion – n'ont malheureusement pas pu être réalisés pour les raisons explicitées au paragraphe 4.1.5.

Documentation écrite

La deuxième partie du corpus est constituée de documents écrits liés au projet de pôle muséal. Il **s'agit d'une part de documents officiels (législatifs, techniques, de planification, rapport de concours, etc.) et d'autre part de documents communicationnels édités par la municipalité et le canton. Un total de 35 documents, concernant le pôle muséal lui-même, les projets voisins ou le projet de Bellerive ont été consultés (l'annexe 4 montre la répartition de ces documents). La méthode s'apparente à l'analyse de contenu, des lectures attentives et répétées permettant de faire ressortir les thèmes et problématiques soulevés par lesdits documents.**

Tout comme les entretiens semi-directifs, les documents officiels et communicationnels reflètent la position des différents acteurs qui les ont produits et permet de cerner les enjeux relatifs au projet. Les documents de planification servent, eux, à la compréhension du projet, notamment ; mais également à l'analyse des enjeux urbanistiques, de reliance et d'insertion dans l'espace urbain.

Revue de presse

En parallèle à la constitution du corpus destiné à l'analyse, un passage en revue des articles de presse traitant du sujet du nouveau MCBA a été réalisé. Il s'agit avant tout d'obtenir un panorama chronologique des différentes étapes ayant conduit au projet de pôle muséal – depuis les premières discussions jusqu'à aujourd'hui, en passant par le projet avorté de Bellerive. Cette revue de presse, augmentée de la lecture des documents législatifs officiels, a permis la rédaction d'une chronique du projet, présentée au chapitre suivant.

Analyse du corpus

Les différents documents réunis sont regroupés pour une première lecture simple. Cette première **approche avec le sujet de l'étude de cas a permis de prendre connaissance du projet de pôle muséal**, sa chronologie, ses contextes spatial et temporel ; **de comprendre l'implication des acteurs et de cerner** une première partie des enjeux urbains.

Par la suite, **une seconde lecture, ou plutôt une série de lectures, ont constitué l'étude du corpus en tant que tel. Il s'agit, cette fois-ci, d'effectuer une analyse transversale et thématique** (Blanchet & Gotman, 2010, p. 93) selon les sujets abordés par le cadrage théorique et les questions **de recherche. Des documents lus, plusieurs thèmes constituant les fils rouges de l'analyse ont été extraits :**

- Attrait touristique et rayonnement
- Création de centralité
- Reliance du site, le musée comme espace public
- Regroupement d'équipements culturels**
- Insertion du projet dans les dynamiques urbaines

Pour chacun de ces thèmes, l'information des documents a été extraite et triée selon une approche similaire à la démarche SWOT –force, faiblesse, opportunité, menace– afin d'obtenir un **panorama** des enjeux selon chaque thème retenu. Puis, dans un deuxième temps est effectué une comparaison **du corpus aux connaissances théoriques de la question afin d'établir une typologie des enjeux et impacts urbanistiques** du pôle muséal sur son contexte urbain et régional.

Limites et difficultés rencontrées

La première difficulté rencontrée fût celle du tri de l'information. En effet, le nombre de documents produits pour ce projet est très important, mais une grande partie des ces documents se recourent et se paraphrasent mutuellement. D'où la nécessité d'un travail de mise en exergue de l'information afin de **comprendre sur quels points est mis l'accent et par quels acteurs du projet.**

Par ailleurs, aussi bien pour la documentation écrite **que pour l'information recueillie lors des entretiens**, il fût nécessaire de différencier le traitement des données publiques reflétant la communication des intervenants, et les données non-publiques, informant des stratégies poursuivies, mais ne pouvant pas être exploitées telles quelles ou citées, pour des raisons de confidentialité.

Quant aux entretiens, la première difficulté a été celle de la disponibilité des participants. Les **personnes choisies l'ayant été pour leur haut niveau hiérarchique dans le processus décisionnel**, il n'est pas forcément aisé pour elles de consacrer une heure de leur temps à un entretien. D'où les **difficultés rencontrées avec M. Bulliard, qui a dû se faire remplacer par l'un de ses adjoints.**

La prudence du pilotage politique

D'importantes difficultés ont été rencontrées dans la mise en place des entretiens, qui ont conduit à certaines modifications de la méthodologie. En effet, ce projet de pôle muséal est, dans le paysage politique vaudois, un sujet sensible. Le projet est contesté et **des recours contre le Plan d'affectation cantonal (PAC)** sont actuellement pendants devant le Tribunal Fédéral (TF). Le caractère hautement

politisé du dossier et la possibilité – maintenant écartée – **d'un référendum ont incité les responsables politiques et administratifs à une grande prudence, de peur que leurs propos puissent, d'une manière ou d'une autre, être instrumentalisés.** Suite à différentes prises de contact avec les intervenants choisis, le Comité exécutif du pôle muséal, par la voix de son président M. Bernard Decrauzat, a fait part de sa réticence à ce que les acteurs du projets donnent des entretiens différenciés et a souhaité que ceux-ci soient remplacé par une réponse écrite et commune à une liste de questions transmises par mail. Le questionnaire fût envoyé le 6 juin 2014 à M. Pascal Broulis, les réponses, préparées par M. Bernard Decrauzat et M. Daniel Abimi – collaborateur de M. Pascal Broulis et membre du comité exécutif –, sont parvenues le 10 juillet ; le questionnaire et les réponses sont intégrées à ce travail en **tant qu'annexe.**

Cette réticence du pilotage politique et exécutif informe sur les enjeux politiques du projet de pôle muséal – **en particulier après l'échec du précédent projet de musée au Parc de Bellerive** – mais plus généralement sur les tensions inhérentes à la plupart des grands projets urbains. Cette impossibilité de réaliser des entretiens supplémentaires a nécessité un changement dans la méthodologie, celle-ci devant se baser essentiellement sur la documentation écrite et les plans **d'aménagement.**

Présentation du terrain

Les processus ayant conduit au projet actuel de pôle muséal s'étalent sur le temps long, la question du déménagement du Musée cantonal des beaux-arts étant lancinante depuis le début des années 90. Une vue d'ensemble de ces processus est nécessaire pour comprendre l'implication des différents acteurs et les enjeux entourant le choix du site de la gare de Lausanne pour la réalisation de ce pôle. Une chronologie des principales étapes est proposée ici :

1991

Première décision du Grand Conseil de relocaliser le MCBA hors du Palais de Rumine, faute de place **et en raison des conditions d'exposition ne répondant plus aux standards. Deux crédits d'étude sont votés, l'un pour étudier les potentiels de relocalisation du MCBA, l'autre pour explorer les différentes pistes possibles pour l'avenir du Palais de Rumine. Ce projet a par la suite été abandonné pour des raisons financières.**

1998

Mise en place d'une commission pour examiner les différents scénarios possibles pour l'avenir du musée.

2000

Parmi les 17 sites étudiés, la commission recommande la parcelle de Bellerive à Lausanne (joutant les chantiers naval de la CGN) pour la construction du nouveau MCBA ; les critères retenus étaient :

Le potentiel de **création d'une image forte, contribuant au rayonnement culturel du canton**

L'accessibilité du site en transport public (TP) et le potentiel de stationnement à proximité

La faisabilité financière

La possibilité de réaliser le projet à moyen terme

Le conseil **d'État suit les recommandations de la commission et choisi Bellerive pour accueillir le futur musée (la parcelle appartient à la Ville de Lausanne et doit faire l'objet d'un droit distinct et permanent de superficie (DDP) pour la réalisation du musée).**

2002

Le Grand-Conseil vote un **exposé des motifs et projet de décret (EMPD) pour le 1er crédit d'étude (financement du concours d'architecture).**

2005

Le concours d'architecture désigne le bureau zurichois Berrel & Wüssler – Kräutler lauréat parmi 249 concurrents.

2007

Mars, présentation du plan d'affectation cantonal (PAC) pour le site de Bellerive.

Octobre, approbation, par le Grand-Conseil du PAC.

2008

Mai, le Grand-Conseil vote l'EMPD pour le 2e crédit d'étude (financement de l'élaboration et de la mise à l'enquête du projet de construction).

Mai, un référendum est lancé contre l'EMPD.

30 Novembre, le référendum est accepté, enterrant définitivement le projet de construction du MCBA à Bellerive.

2009

Une étude menée par l'Institut des hautes études en administration publique (IDHEAP) montre que le rejet du projet de Bellerive était avant tout motivé par le site proposé, et qu'une grande partie de la population reste attachée à l'idée d'un nouveau musée.

Un comité d'expert – le groupe cantonal d'évaluation des sites (GCES) – est mis en place pour désigner un nouveau site pour le MCBA, les communes vaudoises sont incitées à faire des propositions. A l'issue de la consultation, le groupe de travail recommande le site de la Riponne pour y construire un nouveau bâtiment, le site des halles est évoqué en second lieu. Le Conseil d'État choisi celui des halles aux locomotives, à proximité immédiate de la gare de Lausanne ; le terrain est alors propriété des CFF.

2010

Juin, Le Grand Conseil vote un EMPD pour un crédit d'étude de 13,87 millions de francs destinés aux études préliminaires ainsi qu'au concours d'architecture de la première étape du projet – le MCBA lui-même –, il prévoit que la ville de Lausanne acquière les terrains et les cède au canton par un DDP.

Le programme du concours d'architecture est établi et comprend également un concours d'idée en vue du regroupement de deux autres musées sur le site : le Musée de design et d'arts appliqués contemporains (MUDAC) – musée municipal – ainsi que le musée de l'Elysée, spécialisé dans la photographie – musée cantonal.

2011

Juin, le Conseil d'État présente le lauréat du concours, le bureau catalan Estudio Barozzi Veiga.

2012

Janvier, le Conseil Municipal de la Ville de Lausanne approuve le préavis relatif à l'échange foncier des terrains avec les CFF : les CFF cèdent les terrains des Halles aux locomotives contre des parcelles attenantes à la halte de Malley, en mains de la ville. Une subvention de CHF 5 millions est également accordée pour la réalisation du musée.

Août, un PAC pour le site des Halles –prévoyant la mise de l'intégralité du site en zone d'installations publiques– est mis à l'enquête publique, plusieurs oppositions sont déposées ; la plupart des oppositions sont levées par le département, ceux qui font recours sont déboutés par la Cour de droit administratif et public fin 2013. Les opposants déboutés ont annoncé faire recours au

Tribunal fédéral.

2014

Mars, le Grand Conseil vote le crédit d'ouvrage pour le musée (CHF 30,6 millions), le crédit d'étude pour la deuxième étape – à savoir les concours des deux autres musées – (CHF 12.9 millions), le crédit d'étude pour l'avenir de Rumine (CHF 400'000) et une loi pour la création d'une fondation publique pour le MCBA.

La première phase de chantier a été mise à l'enquête publique entre le 20 mai et le 19 juin, là encore un certain nombre d'oppositions sont déposées à la commune de Lausanne, qui devra prendre position d'ici la fin de l'année.

Le projet et son contexte

Suite au référendum sur la construction d'un nouveau MCBA à Bellerive, le Conseil d'État vaudois a lancé une consultation cantonale afin de désigner un nouvel emplacement pour le musée. Un rapport réalisé par l'IDHEAP en 2009, montre en effet que malgré le refus du projet de Bellerive, la population vaudoise reste très attachée à la volonté de créer un nouveau musée cantonal, l'opposition à Bellerive étant motivée avant tout par des questions de situation et d'architecture (Pasquier, Ladner, Fivat, Fiechter, & Institut GfS Berne, 2009).

Le groupe cantonal d'évaluation des sites – composé d'experts, de responsables politiques et d'acteurs culturels – a étudié onze propositions sur sept communes, selon la méthode d'aide à la prise de décisions Albatros¹². Le groupe a ensuite fait trois recommandations (par ordre de préférence) au Conseil d'État : la construction d'un nouvel édifice sur la place de la Riponne, les Halles aux locomotives de Lausanne et la gare d'Yverdon-les-Bains.

Le Conseil d'État a choisi de ne pas suivre la première recommandation du GCES (dont le travail n'était que consultatif) et a finalement choisi le site des Halles CFF de Lausanne ; avançant d'une part l'engouement que ce site est à même de produire, et d'autre part sa situation, sur un nœud ferroviaire, qui constitue une opportunité en terme d'attrait de visiteurs (Groupe cantonal d'évaluation des sites, 2009) ; par ailleurs le Conseil d'État estime :

[...] que le site des Halles CFF aux locomotives était mieux à même de fédérer toute la population vaudoise y compris celles et ceux qui espéraient voir le futur Musée cantonal des Beaux-Arts construit ailleurs dans le canton. (Grand Conseil du canton de Vaud, 2014, p. 2)

Le site du pôle muséal

Le site choisi est constitué de trois parcelles en zone ferroviaire à l'Ouest de la gare de Lausanne (parcelles n° 5770, 5080 et 5819). Le terrain est aujourd'hui essentiellement occupé par les halles de maintenance des chemins de fer fédéraux. Celles-ci, construites en 1911, connurent deux extensions afin d'augmenter leur capacité, en 1963 et 1969 (Etat de Vaud, 2010f, p. 3). En outre, se trouvent un poste directeur devant être maintenu en l'état sur le site, ainsi qu'un poste de secours qui, en cas de démolition, doit être relogé dans le périmètre. Enfin, deux villas individuelles, sur la parcelle 5819,

¹². Méthode d'aide à la décision pour les projets de constructions publiques selon des critères de développement durables (Merz, Florentzou, & Gay, 2005)

peuvent être démolies pour les besoins du programme. Les halles de 1911, ainsi que la plateforme rotative sont classées, depuis 1999, en note 2 au recensement architectural du canton de Vaud, à savoir « **bâtiments d'importance régionale** » (Patrimoine du canton de Vaud, n.d.). Le mur de **soutènement entre les halles et les immeubles de l'avenue Ruchonnet est percé d'arcades** indiquées comme « **méritant d'être conservées et réhabilitées** » (Etat de Vaud, 2010d).

Actuellement propriétés des CFF, les terrains **font l'objet d'un convention d'échange entre la** régie fédérale et la municipalité lausannoise : **les 25'000 m² nécessaires à la création du pôle muséal** seront échangés contre des terrains en main de la ville situés à proximité de la halte de Malley ainsi **qu'une soulte compensant la différence de valeurs des lots** (Municipalité de Lausanne, 2011). **La ville de Lausanne, à son tour mettra gratuitement le terrain à disposition du canton sous la forme d'un droit** distinct et permanent de superficie pour une durée de 100 ans, sur le modèle de la convention qui était initialement prévue pour les terrains de Bellerive.

La ville de Lausanne, qui a proposé et défendu le site auprès du GCES met en avant les qualités de localisation du périmètre dans le dossier de candidature pour le choix du nouveau site. En **particularité l'avantage que retirerait le musée de sa très grande proximité avec la gare, tant sur le plan de l'implantation de l'institution dans le réseau ferroviaire suisse et européen qu'à l'échelle de l'agglomération**, de la proximité du pôle intermodal que constitue la gare de Lausanne. Cette synergie avec la gare est également exprimée en terme de dynamiques urbaines créées, avec la possibilité **d'étendre vers l'est l'espace public de la place de la gare.**

L'échange des terrains entre les CFF et la ville de Lausanne ne sera effectif qu'une fois les étapes politiques passées, à savoir l'adoption définitive du Plan d'aménagement cantonal, le crédit d'ouvrage voté et le permis de construire délivré.

S'il n'était, jusqu'à présent, question que de la construction du MCBA, c'est suite à la désignation du site choisi que les responsables politiques du projet déciderent de faire du lieu un « quartier des arts » (Etat de Vaud, 2010e, p. 42) en lui adjoignant deux autres musées, **l'Elysée et la MUDAC. Le premier concours d'architecture, lancé en 2010, prévoyait donc non seulement le programme du MCBA, mais également un concours d'idées pour l'implantation des deux autres institutions culturelles ainsi que des activités culturelles et commerciales annexes (ateliers, salles de spectacle, cafés, boutiques, etc.).**

Le projet architectural

Le projet architectural choisi à l'issue du concours est la proposition du bureau barcelonais *Estudio Barozzi Veiga*. Il prévoit la démolition des halles historiques (à l'exception du pignon de la nef centrale au sud et d'une partie de la façade à l'est) et la construction d'un volume le long des voies de chemin de fer, afin de dégager un grand espace public entre le musée et les arcades. La proposition pour le concours d'idées consiste en deux volumes distincts à l'ouest de la place, ceinturant l'espace public de bâtiments, tout en permettant la mobilité est-ouest et ménageant des accès vers l'avenue Ruchonnet et le Chemin de Villard.

Le projet lauréat **est l'un des seuls projets retenus au deuxième tour du concours à proposer la destruction des halles.** Toutefois, compte tenu de la forte densité du secteur de la gare, le jury a préféré privilégier la proposition de libérer un grand espace public devant le musée (Etat de Vaud, 2011b, p. 5). **Par ailleurs le jury estime antinomique les objectifs du maître d'ouvrage, et qu'entre la conservation du patrimoine industriel et la création d'une image forte pour le nouveau musée, la seconde primait sur la première** (Etat de Vaud, 2011a, p. 15).

Les projets voisins

Le pôle muséal n'est pas le seul projet à prendre place dans le secteur de la gare de Lausanne. Sans être directement liés entre eux, les projets présentés ici participent d'une dynamique visant à revitaliser le secteur de la gare et à en renforcer sa centralité.

Léman 2030. Le programme Léman 2030 est un vaste projet des CFF visant à adapter les infrastructures à la prévision de doublement des mouvements de voyageurs entre Genève et **Lausanne d'ici 2030**. Pour Lausanne, le programme Léman 2030 se traduit essentiellement par **l'allongement des quais à 420 mètres et la réfection de la gare. Il est prévu que les quais soient allongés à l'est, environ jusqu'à hauteur du poste de commande, que deux nouveaux passages inférieurs soit réalisés – dont un au niveau du pôle muséal –, ainsi que le quadruplement des surfaces commerciales de la gare** (Léman 2030, 2013, p. 4).

Ancien centre de tri postal (Mobimo). Le terrain de l'ancien centre de tri postal (parcelle n° 7554) se situe dans le triangle formé par les voies ferrées, l'Avenue de la Gare et l'Avenue d'Ouchy. La parcelle est actuellement en mains de la société lucernoise Mobimo AG – **l'un des principaux acteurs du marché immobilier suisse, notamment impliqué dans la réhabilitation des friches industrielles de Züri-west (Rérat, Piguët, Söderström, & Besson, 2008, p. 313).** Il est prévu une **rénovation et un changement d'affectation de l'immeuble, pour y implanter commerces et activités.** Le projet se fait en partenariat avec les CFF, propriétaires de la parcelle adjacente (n° 5986).

Pôle-gare. Afin de coordonner les différents projets prévus dans un secteur relativement restreint, **plusieurs études d'urbanisme ont été lancées par les principaux acteurs (ville de Lausanne, Etat de Vaud, CFF)** afin de définir les potentiels de relocalisation des immeubles détruits par **l'extension des voies ; d'étudier les interfaces entre la gare, le pôle muséal, l'immeuble Mobimo et l'espace public ; d'étudier l'implantation de la future gare du M3 (Ouchy-Blécherette), assurer la qualité et la continuité des espaces publics ; etc.** Par ailleurs, le réaménagement des espaces publics jouxtant la gare (place de la gare, Av. Ruchonnet, Av. William-Fraisie) est prévu à moyen et long terme (2015-2030) (GEA Vallotton et Chanard SA, Transitec Ingénieurs-Conseils SA, & Wüest & Partner SA, 2011, p. 72).

Gouvernance et acteurs du projet de pôle muséal

La conduite stratégique du projet de pôle muséal et les décisions quant à ses grandes orientations sont assurées par un comité de pilotage (COPIL) au sein duquel sont représentés des membres des exécutifs de la ville et du canton, ainsi que des représentants des CFF.

Les tâches opérationnelles sont confiées au comité exécutif et à trois groupes de travail sectoriels chargés respectivement de la planification et du suivi technique, de la coordination entre les institutions culturelles du pôle, et de la recherche de fonds et de la promotion du projet.

Enfin, un groupe de concertation est prévu **afin de servir de plateforme d'échange entre le comité de pilotage et la société civile**, il est composé de représentants des milieux politique, culturel,

économique et associatif.

L'annexe 2 montre la composition du COPIL et des différents groupes de travail.

L'État de Vaud

L'État de Vaud est le principal promoteur du nouveau MCBA et plus généralement du projet de pôle muséal. Le MCBA est un musée sous gestion cantonale et le canton est le principal contributeur du projet –environ 45 millions pour le MCBA, dont 13,87 consacrés aux études et au concours **d'architecture de la première étape.** Par ailleurs, le musée de l'Elysée, dont il est prévu le déménagement au sein du pôle muséal, est également un musée cantonal.

En tant que projet cantonal, l'affectation du site est régie par un PAC, voté par le Grand conseil (l'affectation du sol est en règle générale du ressort des communes dans le canton de Vaud).

L'État de Vaud se verra confier les terrains (en possession de la Ville de Lausanne) via un droit de superficie d'une durée de 100 ans, et aura le rôle de maître d'ouvrage pour la réalisation des différents chantiers.

L'État de Vaud est représenté au sein du COPIL par M. Pascal Broulis et Mme Anne-Catherine Lyon, conseillers d'État ; ainsi que Mme Brigitte Waridel, cheffe du Service des affaires culturelles (SERAC) et M. Philippe Pont, chef du Service immeubles, patrimoine et logistique (SIPAL) en qualité de membres invités.

La Ville de Lausanne

La Ville de Lausanne est un partenaire privilégié du projet de pôle muséal. **Elle s'est beaucoup impliquée dans la procédure de choix du site, et plus particulièrement pour le site des halles CFF, point qui a été souligné par le Conseil d'État lors de la désignation du site choisi (Groupe cantonal d'évaluation des sites, 2009).**

La Ville deviendra également propriétaire des terrains sur lesquels sera construit l'intégralité du pôle muséal suite à un échange avec des terrains situés à Malley. Elle contribue à hauteur d'une subvention de 5 millions à la réalisation de la première étape (construction du MCBA).

Par ailleurs, le MUDAC, prévu à terme sur le site du pôle muséal est un musée sous gestion municipale.

Enfin, la Ville est impliquée dans les réflexions sur le développement du Pôle Gare, conjointement avec le canton et les CFF.

La ville est représentée au COPIL par M. Daniel Brélaz, syndic ainsi que Mme Florence Germond et M. Olivier Français, conseillers municipaux.

Les CFF

Les CFF ont joué un rôle en amont dans les prises de décisions relatives au pôle muséal, en soutenant la **"candidature" de la ville de Lausanne lors du choix du site et en s'engageant à mettre rapidement les terrains disposition (Municipalité de Lausanne, 2009, p. 8).** Il est a noté que les CFF, avant même la désignation des halles pour la construction du MCBA, prévoyait un déplacement de **leurs activités d'entretien des locomotives ;** à long terme, ces activités seront relocalisées sur le site de Sébeillon (Municipalité de Lausanne, 2011, p. 14).

Les CFF sont par ailleurs très impliqués dans le quartier, où ils possèdent un nombre important **de terrains. Outre le projet d'extension des quais de la gare, CFF Immobilier prévoit un développement des surfaces commerciales et est partie prenante au projet de l'ancien centre de tri**

postal.

Les CFF sont représentés au COPIL par M. Yves Perriraz, CFF Immobilier ; M. François Gatabin¹³, chef du trafic régional et M. Laurent Staffelbach, responsable du projet Léman 2030.

Les institutions culturelles

Les institutions culturelles concernées par le pôle muséal sont :

Le Musée cantonal des Beaux-Arts

Le Musée de l'Elysée

Le MUDAC

La Fondation Toms Pauli

La Fondation Félix Vallotton

Les Institutions culturelles ne sont pas directement représentées au COPIL, en revanche, les directeurs respectifs des trois musées – M. **Bernard Fibicher**, M. **Stourdzé** et Mme **Chantal Prod'hom** – sont membres du groupe de travail Pôle muséal pour la coordination du regroupement.

Les mécènes privés

Les mécènes privés sont amenés à jouer un rôle important dans la construction puis dans l'**exploitation** du MCBA et du pôle muséal. Une fondation de droit privé (*Fondation de soutien à la Plateforme du pôle muséal*) a été créée pour afin de récolter des fonds privés pour la construction du **pôle, l'objectif étant de réunir 34 millions sur les 83,5 millions** que coûtera la première étape (Etat de Vaud, 2013, p. 28). Par ailleurs, la fondation de droit public créée pour la gestion du MCBA (*Fondation de droit public pour le Musée cantonal des Beaux-Arts*) aura, entre autres missions, la tâche de rechercher **de financements privés pour l'organisation d'expositions et d'événements exceptionnels** (Etat de Vaud, 2013, p. 11) – les coûts de fonctionnement courant devant être entièrement couverts par la subvention cantonale.

Les mécènes privés ne sont pas représentés dans le COPIL ou dans les groupes de travail pour la mise en place du pôle muséal. Les mécènes ne devraient, *a priori*, pas siéger au conseil de la **fondation de gestion du musée, mais cette possibilité est réservée à l'appréciation du Conseil d'État** (Grand Conseil du canton de Vaud, 2014, p. 9).

¹³. M. François Gatabin a quitté son poste aux CFF en septembre 2014

Analyse

La grille de lecture mise en place par le cadrage théorique de cette étude permet de faire ressortir un **certain nombre de points qui nous semble primordiaux pour l'étude de ce projet** : les enjeux en terme de tourisme et de rayonnement de la ville ; **l'impact escompté de ce projet sur les centralités urbaines ; et sur le réseau d'espaces publics** ; les questions relative aux regroupement des musée et à la **constitution d'un pôle culturel** ; **l'insertion du projet** dans les dynamiques en cours à Lausanne. Le présent chapitre explore ces thèmes émergeant par l'analyse du corpus de documents retenus et se termine par une nécessaire nuance sur le poids, malgré tout important, de l'argument culturel dans ce projet particulier.

Tourisme et rayonnement

Dans l'argumentaire de légitimation mis en avant par les promoteurs du projet, les effets escomptés sur l'image de la ville et du canton tiennent une bonne place. Cette idée de "retour sur investissement" du musée pour le canton semble très importante dans la justification du projet ; là encore, au-delà des arguments purement culturels – à savoir la nécessité pour le MCBA et les deux autres institutions d'obtenir des locaux correspondant aux standards de leur activité – la réalisation de ce grand projet semble devoir puiser sa légitimité dans les externalités qu'il est réputé pouvoir apporter. A tel point que l'État en a fait l'un des buts de la fondation de droit public chargé de la gestion du MCBA :

[La Fondation] s'emploie à développer la notoriété du MCBA sur la scène culturelle communale, cantonale et internationale et à contribuer ainsi à l'attrait du Canton de Vaud comme lieu de culture, de formation, de recherche et de destination touristique. (Etat de Vaud, 2014)

La qualité d'un musée semble ici se mesurer en fonction de sa renommée et de ce qu'il est capable de faire rayonner le territoire qui l'a construit.

Plusieurs fois d'ailleurs, l'intention est manifestée de faire de ce projet un symbole de la ville, une « *carte de visite* » (Etat de Vaud, 2010b) de Lausanne et du canton de Vaud. Cette volonté des promoteurs du pôle muséal est très proche du constat évoqué dans le cadre théorique de l'équipement culturel utilisé comme marqueur identitaire d'un lieu ou d'un territoire. Constat renforcé par l'intention exprimée par le Conseil d'État dans le projet de décret pour l'étude de la première étape, selon qui « *Le futur musée doit devenir un symbole de fierté et d'identification pour la population vaudoise* » (Etat de Vaud, 2010a, p. 23).

Enfin, la position du pôle muséal sur le site de la gare de Lausanne n'est pas anodine au regard du rôle symbolique qu'il est appelé à jouer ; lieu de connexion principal de la ville aux échelles nationales et internationales, la gare fait office de porte d'entrée de Lausanne, et l'opportunité de construire un bâtiment si emblématique le long d'un des plus importants axes ferroviaires du pays – et ainsi de le rendre visible de tous les voyageurs – a bien été comprise par le Conseil d'État lors du choix du site. Cet argument était d'ailleurs fortement mis en avant par la municipalité dans de la présentation des halles CFF au GCES, les décrivant comme une « *façade sur la Suisse [et sur] l'Europe* » (Municipalité de Lausanne, 2008, p. 6).

Le musée comme atout touristique majeur

Comme cela a été expliqué dans le cadrage théorique, les grands équipements culturels sont réputés avoir un effet non-négligeable sur les flux touristiques qu'une ville est à même d'attirer. Pour les promoteurs du pôle muséal, celui-ci est présenté, de par l'ampleur et l'étendue thématique de ses collections, comme un site unique en Suisse ; et par conséquent, il bénéficiera de cette unicité par un potentiel d'attraction touristique renforcé (Etat de Vaud, 2010a, p. 2 ; GEA Vallotton et Chanard SA, 2012b, p. 4 ; Municipalité de Lausanne, 2011, p. 4). Ainsi, au même titre que l'intérêt culturel que représentent les nouveaux bâtiments en matière de mise en valeur des collections, l'attrait touristique que pourrait procurer le pôle à la ville et au canton est cité parmi les considérants principaux dans l'argumentaire des autorités pour la réalisation du projet. Cet argument-là émerge dès les réflexions sur l'implantation du MCBA, le site des halles étant présenté comme extrêmement accessible pour les visiteurs extérieurs à Lausanne.

Il est à noter que si les conditions d'exposition se trouveront grandement améliorées par la réalisation de ces nouveaux édifices, l'offre culturelle sera, elle, fondamentalement la même, dans la mesure où les institutions majeures qui prendront place sur le pôle muséal existent déjà à l'heure actuelle. L'argumentaire de l'attractivité touristique se base donc essentiellement sur les gains en notoriété impulsés par la réalisation du pôle et d'un processus de monumentalisation de "l'objet musée" tel que décrit dans ce travail.

Si l'argument touristique semble tenir une grande place dans les discours de légitimation du projet, il est intéressant de constater que cette idée est bien antérieure au projet du pôle muséal, et même à celui de Bellerive. En 1993 déjà, Pierre Schwitzguebel, alors directeur de l'office du tourisme de Lausanne, mettait en avant l'importance de l'offre culturelle pour l'attrait touristique de la ville ; en marge de l'ouverture du Musée Olympique et des premières discussions sur le déménagement du MCBA (Schwitzguebel, 1993).

Notons encore l'importance accordée à la possibilité pour les institutions en question de pouvoir accueillir et organiser en leurs murs de grandes expositions d'envergure internationale ; et d'intégrer finalement ce réseau informel d'institutions européennes – évoqué plus haut – capables de recevoir ce genre d'événements (GEA Vallotton et Chanard SA, 2012b, p. 6).

Le musée comme moteur économique

Enfin, si le musée est appelé à contribuer au rayonnement et à la promotion d'une certaine image du canton, ce sont également des retombées plus directes qui sont espérées.

Dans un message au conseil communal en vu de l'octroi d'une subvention au projet – pour rappel, par la mise à disposition des terrains et une participation de CHF 5 millions – la municipalité Lausannoise avance, entre autres, l'avantage que représente la construction d'un musée en terme de promotion économique :

Oltre le rayonnement culturel, il renforcerait incontestablement l'attractivité de la ville et de l'ensemble de la région notamment dans le cadre de la promotion économique de la capitale. Nombreuses sont en effet les entreprises internationales à retenir, comme critère pour leur implantation, des villes qui offrent une large palette d'activités culturelles accessibles aisément. (Municipalité de Lausanne, 2011, p. 5)

Cet exemple est particulièrement probant, puisqu'il illustre parfaitement le mécanisme vu

précédemment de la culture comme catalyseur de l'investissement, et de l'importance que revêtent les aménités culturelles dans la capacité d'une ville à attirer et développer une économie à haute valeur ajoutée. L'idée qu'une offre culturelle importante favorise la venue de capitaux et de main-d'œuvre qualifiée est, par ailleurs, partagée par le pilotage exécutif du projet :

Enfin, un nouveau mcb-a de haute réputation représentera une forte valeur ajoutée à l'offre culturelle qui joue un rôle important auprès des entreprises dans leurs recherches d'implantation ou dans l'engagement de leurs cadres étrangers. (Abimi & Decrauzat, 2014)

Cette notion d'atout en terme de promotion économique est ensuite reprise par les autorités cantonales, comme l'un des arguments majeurs du projet – au même titre que l'argument culturel – dans les documents à destination du législatif, lors du vote du crédit de réalisation (Etat de Vaud, 2013, p. 8).

L'attrait de populations qualifiées dans un contexte de dualisation des centres

Si les équipements culturels peuvent agir comme catalyseur de l'économie, c'est d'une part pour les raisons évoquées au premier chapitre du présent travail, mais cela tient également du contexte et du rôle particulier des villes en Suisse. Les études réalisées sur la question apportent un éclairage intéressant sur la structure sociodémographique de centres urbains. Les communes-centres des grandes agglomérations sont avant tout marquées par une forte dualisation de leur population. En d'autres termes, les espaces centraux de villes suisses sont aussi bien occupés par des personnes à haut revenu que par des populations non-qualifiées, voire précaires :

On notera l'importance relative, dans les espaces centraux, des individus sans emploi, des étrangers et des travailleurs non qualifiés, mais aussi la surreprésentation des "professions libérales" et des personnes ayant une "formation universitaire" dans le centre. (Da Cunha, 2008, p. 4)

En outre, l'analyse des soldes migratoires des communes-centres tend à conforter et à consolider cet état de fait. Les principales catégories migrant vers les centres-villes (d'après le recensement de 2000) sont les jeunes, les ménages non-familiaux, les étrangers et les personnes sans emploi, alors qu'à l'inverse, les personnes quittant principalement les centres-villes sont les couples avec enfants et les retraités. Ce constat nous permet d'écarter l'hypothèse, dans les villes suisses d'une gentrification au sens anglo-saxon du terme dans la mesure où l'arrivée de personnes à haut capital ne semble pas se faire par l'éviction des populations précaires des centres-villes. Une hypothèse partagée par une étude menée en 2008 par Patrick Rérat, pour qui :

Il ne semble pas y avoir d'effet d'éviction direct à l'échelle des villes. [...] En d'autres termes, lorsqu'une ville est attractive pour les CSP+ (ou qu'elle le devient), un phénomène similaire est observé pour les autres catégories. (Rérat, Söderström, Besson, & Piquet, 2008, p. 48)

Ainsi, si les villes tendent à être plus attractives – raison explicative de la stabilisation, puis l'augmentation, ces dernières années de leur population – c'est le cas essentiellement auprès de deux profils de personnes : les étrangers (qualifiés ou non) et les jeunes adultes (Da Cunha, 2008, p. 7). Bien que quelque peu schématique, cette conclusion illustre bien le rôle qu'ont pris les communes-centres dans le contexte suisse : faisant office de porte d'entrée du pays, les villes cristallisent

l'immigration.

En Suisse, les motivations sont essentiellement liées à la qualité de vie qu'offrent les centres-villes. D'une part une certaine vision de la mobilité – basée essentiellement sur les transports publics et les modes doux, marche et vélo – ; ainsi que, d'autre part, l'offre culturelle et de loisirs propre aux communes-centres (Rérat, 2012, p. 14). Raison pour laquelle l'amélioration de l'offre culturelle des villes peut être perçue comme un atout dans l'attrait des populations les plus qualifiées.

Centralité

Historiquement, la ville de Lausanne s'est construite sur trois collines que séparent deux rivières : le Flon et la Louve. Entourée de murailles jusqu'à l'acte de médiation de 1803, la ville devient alors chef-lieu et entame un période de forte croissance démographique et urbaine (Morand, Perneger, & Rampini, 1989). La topographie particulière de la ville la tient tout d'abord à l'écart du développement ferroviaire car décrétée « hors de portée du chemin de fer » (Rickli, 1978) ; et la gare, à son ouverture en, 1856, a été repoussée à l'extérieur de la ville en raison des contraintes de pente et des possibilités d'extension du réseau

La connexion au réseau ferroviaire naissant va stimuler le développement urbain de la ville, notamment en direction d'Ouchy avec l'arrivée des premiers touristes. Mais, malgré l'urbanisation progressive des pentes, jusqu'au lac, et la construction de la "ficelle" entre Ouchy et le centre-ville, les centralités restent aux sommets des coteaux : à la cité tout d'abord où sont concentrés les édifices publics et le marché de la Riponne, et plus tard à Saint-François qui s'impose, au tournant du 20^{ème} siècle, comme le centre économique principal de la ville (Rickli, 1978). Et si, avec la création du métro M2, la gare a largement gagné en accessibilité, les centralités fonctionnelles de la ville continuent de se concentrer autour de Saint-François et du Flon.

Une nouvelle centralité autour de la gare

Cet état de fait, à savoir le relatif isolement de la gare de Lausanne par rapport aux centralités historiques et fonctionnelles de la ville, est évoqué par les promoteurs du projet de pôle muséal (GEA Vallotton et Chanard SA, 2012b, p. 9). Pour la municipalité, le futur développement de la gare – ainsi que les projets liés à ce périmètre, tel le M3 – va contribuer non-seulement à reconnecter le quartier aux centralités existantes, mais également à faire de ce secteur une des polarités principales de l'agglomération. La gare va, en effet, subir ces prochaines années un important programme de développement de son offre. Le projet *Léman 2030* prévoit durant la prochaine décennie, un doublement des voyageurs transitant par la gare de Lausanne (Français, 2014). Pour répondre à cette demande, les CFF vont non seulement augmenter la capacité de la gare en terme de flux, mais envisagent également son développement sur le plan des services par l'augmentation des surfaces commerciales (GEA Vallotton et Chanard SA et al., 2011, p. 55).

Pour Olivier Français, il existe une volonté claire de la municipalité de renforcer la centralité de ce secteur qui s'exprime au travers des différents projets prenant place dans les environs directs de la gare (Français, 2014). Projets auxquels s'ajoute la construction du futur M3 – dont le terminus est envisagé à la gare – et qui vont sans doute contribuer à un rééquilibrage des polarités à l'échelle de la ville, notamment vis-à-vis du Flon, qui fait aujourd'hui office de principale plateforme multimodale et

commerciale à Lausanne.

Ce rééquilibrage du poids de la gare dans la structure urbaine de la ville participe, par ailleurs, de la constitution de l'agglomération Lausanne-Morges, dont la ville de Lausanne constitue le noyau principal. A ce titre la gare de Lausanne est appelée à faire office de nœud fondamental dans la structuration des transports publics, le développement de ce secteur s'inscrit donc également dans un processus de construction régionale.

Les musées comme créateur de centralité

Pour le Pôle muséal, le développement de l'offre en transports publics est très important. Dans la mesure où l'éloignement et la difficulté d'accès au site ont été parmi les principales raisons du refus de Bellerive, l'opportunité de placer le nouveau musée sur un nœud ferroviaire a joué un rôle primordial dans le choix du site (Litzistorf, 2013). Il s'agit d'une part de « *sédentariser une partie de [la] population qui utilise les transports publics* » (Français, 2014). Et d'autre part de favoriser la venue d'un public extérieur en profitant du nombre important des usagers actuels et futurs de la gare (Litzistorf, 2013).

Dans ce contexte de renforcement du rôle de la gare comme centralité urbaine, le pôle muséal est vu par les différents acteurs du projet comme un atout qualitatif pour le développement du secteur. L'intérêt de diversifier les services offerts aux usagers des interfaces de transport – notamment par une offre culturelle – a été évoqué plus haut dans ce travail. Et c'est de cette même conception qu'a émergé l'idée d'implanter le nouveau musée dans les halles CFF (Français, 2014). Il s'agit, aussi bien pour les CFF que pour la ville de Lausanne de requalifier le quartier, afin que d'une centralité de flux, il puisse également devenir « *un lieu de destination grâce à l'attractivité des enseignes commerciales et à l'offre culturelle qui y sont projetées* » (GEA Vallotton et Chanard SA, 2012b, p. 12). Un processus de fixation des flux et de revalorisation qualitative de l'ensemble du secteur auquel les futurs musées sont censés participer. (GEA Vallotton et Chanard SA, 2012b, p. 9).

Cette volonté de créer un pôle non seulement en terme de modalité de transports, mais en lui adjoignant des activités annexes participe de ce qui a été vu dans la première partie de ce travail ; à savoir d'une part une opportunité d'amélioration de la rente foncière rendue possible par la création d'espaces publics de qualité (GEA Vallotton et Chanard SA et al., 2011, p. 93), et d'autre part, par une augmentation de l'offre (activités de loisir, commerces et culture), une opportunité pour la collectivité de renforcer l'attractivité des pôle multimodaux et ainsi de favoriser la part modale des transports publics au sein de l'agglomération. Deux aspects expliquent sans doute en partie la forte implication tant des acteurs publics, que des CFF pour l'implantation du MCBA, puis du pôle muséal en ce lieu.

Reliance et espaces publics

A l'heure actuelle, le secteur de la gare présente de nombreuses coupures sur le plan des mobilités douces. Une coupure nord-sud, tout d'abord, induite par les rails, qui coupe la ville de part en part entre les quartiers adjacents à la Cité et les secteurs dits "sous-gare". A ce niveau, la gare joue un rôle « *d'agrafe urbaine* » (Cachot, 2013, p. 54) par la présence des deux passages inférieurs, ainsi que des deux avenues, William-Fraisse et D'Ouchy qui constituent parmi les rares points de passage entre le nord et le sud des voies de chemin de fer (Figure 5).

Sur l'axe est-ouest, ce secteur est marqué par une forte discontinuité des parcours aux abords de la gare, en raison d'une part de la topographie du lieu, ainsi que des activités liées de près ou de

loin à l'exploitation ferroviaire. Ainsi, à l'est, le cheminement est rendu impossible par la présence de l'ancien bâtiment de tri postal – qui s'étend jusqu'en surplomb des voies ferrées –, forçant à emprunter l'Avenue de la Gare. Tandis qu'à l'ouest, c'est précisément le site des halles aux locomotives, fermé au public qui redirige les parcours vers l'Avenue de Ruchonnet. Ainsi, sur son côté nord, la gare se trouve comme enclavée au fond d'une cuvette (Figure 6).

La situation de la gare est donc paradoxale, jouant le rôle de principale couture à une césure urbaine dont elle est à l'origine. L'un des objectifs du projet pôle gare de la ville de Lausanne consiste précisément à améliorer les liaisons douces sur l'axe est-ouest (Municipalité de Lausanne, 2012, p. 6). Tandis que le projet d'extension de la gare prévoit la requalification des passages inférieurs existant, et la création d'un troisième passage inférieur à l'ouest de la gare.

Le musée comme espace public de liaison

En amont du projet, la problématique de l'intérêt stratégique du site en terme de reliance à l'échelle de la ville a émergé dès la procédure de choix du site. Le dossier de candidature des halles CFF cite le lieu comme une opportunité de raccorder des connexions de mobilité douce lacunaires dans le quartier :

Les nouvelles connexions urbaines reliant le futur projet et la gare, au quartier du chemin de Villard, à l'avenue W.Fraisse et à l'avenue Ruchonnet offrent un excellent potentiel de mise en œuvre de quelques continuités manquantes sur le plan des cheminements piétonniers et cyclables dans le sens Est-Ouest. L'aménagement d'une liaison continue entre le Belvédère à l'Ouest et la gare à l'Est, permettra d'améliorer les liaisons piétons/vélos et de mettre en relation le site avec les quartiers de l'Ouest lausannois. L'ensemble de ces nouvelles liaisons et connexions viendra intensifier la future place du futur Musée. (Municipalité de Lausanne, 2009, p. 9)

Une occasion également soulignée par M. Français, qui se félicite que le site puisse être affecté à des activités à caractère public et qui insiste sur la nécessité que représente la liaison du site en direction du Belvédère, tant pour garantir les accès aux musées que pour la « balade urbaine » (Français, 2014) d'une manière plus générale. Il est à noter qu'un quatrième passage inférieur était initialement prévu entre l'Avenue Ruchonnet et le quartier de Sous-gare, mais que celui-ci a dû être abandonné pour garantir le maintien des habitations riveraines (Cour de droit administratif et public du canton de Vaud, 2013).

La construction du pôle muséal sur ce site constitue donc une opportunité majeure d'ouvrir en tant qu'espace public un lieu stratégique au cœur de la ville de Lausanne. Ainsi, avant même d'évoquer le programme culture, le rapport justificatif du PAC décrit le pôle muséal comme « un projet cantonal majeur reliant l'Est et l'Ouest de la Ville de Lausanne, le haut et le bas » (GEA Vallotton et Chanard SA, 2012b, p. 1) ; et le PAC, lui même, mentionne de manière impérative les liaisons de mobilité douce vers l'ouest et le nord du site (GEA Vallotton et Chanard SA, 2012a, 2012c).

Dans ce cas, c'est davantage le caractère public du projet qui est primordial quant à l'utilisation de ce site comme plateforme de liaison entre les différentes parties de la ville. L'affectation de cette parcelle en équipement public –et *a fortiori* avec ce projet architectural dont la création d'une esplanade publique a été considérée comme l'un de ses principaux atouts (Etat de Vaud, 2011a, p. 22) – répond tout à fait aux efforts de mise en réseaux des espaces publics et de priorisation des modes doux entrepris par la municipalité de Lausanne (Municipalité de Lausanne, n.d.-a, n.d.-b).

Par ailleurs, si la réaffectation de la parcelle est **une opportunité d'extension des réseaux de mobilité douce**, pour les acteurs du projet, le pôle muséal devrait également profiter de ce rôle de **lieu de passage du site**. Comme il a été évoqué en première partie de cette étude, la **capacité d'un équipement culturel à produire de l'urbanité dépend en grande partie de son ouverture sur l'espace public**, voire de sa capacité à être lui-même un espace public. A ce titre le pôle muséal pourrait profiter de sa proximité immédiate avec un axe structurant de mobilité douce pour intensifier ses **relations avec l'espace urbain**. Cette possibilité est évoquée par le conseil d'État notamment en terme d'**animation du site et du souhait qu'il agisse comme espace de rencontre** (GEA Vallotton et Chanard SA, 2012b; Grand Conseil du canton de Vaud, 2014, p. 6).

Le problème de l'enclavement du site

Malgré la volonté de faire de la plateforme muséale un espace public structurant en ville de Lausanne et un lieu de passage important, l'enclavement du site représente l'une des ses principales faiblesses. Si le site est présenté comme très bien raccordé à l'échelle cantonale et nationale (GEA Vallotton et Chanard SA et al., 2011, p. 36 ; Municipalité de Lausanne, 2009, p. 3), le manque de liaisons de qualité avec les espaces publics environnant est largement évoqué, et bénéficie par conséquent une **accessibilité, comparativement moins bonne à l'échelle locale**. Le site du futur pôle muséal n'est en effet actuellement connecté au réseau viaire de la ville qu'en deux points : à l'est par un mince passage débouchant sur un giratoire, et au nord par un décrochement de l'Avenue Louis-Ruchonnet. Le plan d'affectation cantonal prévoit la création de nouvelles connexions avec l'est et le nord. Néanmoins, la première phase, mise à l'enquête publique, n'inclut pas de passage vers l'est, en direction de l'Avenue du Belvédère (Barozzi & Estudio Barozzi Veiga SLP, 2014), dont le potentiel de connectivité pour les mobilités douces constitue pourtant l'un des principaux atouts urbanistiques du projet. D'ici la deuxième phase, ou si pour une raison ou une autre ce passage ne peut être réalisé, le **risque d'enclavement physique du site pourrait porter préjudice à l'animation du lieu et ce, a fortiori** au vu de la mono-affectation du périmètre qui, comme nous le verrons, risque de provoquer un effet de désertion une fois les musées fermés. La problématique est d'autant plus importante que le site prévu pour le musée souffre également d'un isolement visuel et ne dispose que de très peu de percées depuis l'espace public adjacent.

Le pilotage du projet est conscient de ce problème, raison pour laquelle un rééquilibrage de la mixité fonctionnelle est tout de même prévu par l'adjonction, sur le site du pôle, d'activités annexes – restaurants, commerces, événements – censés **garantir l'animation de la plateforme** (GEA Vallotton et Chanard SA, 2012b, p. 18 ; Municipalité de Lausanne, 2011, p. 5).

L'**isolement physique du site représente un risque important pour le futur pôle dans sa capacité à créer de l'urbanité**. Comme évoqué, le succès d'un équipement culturel réside en grande partie dans sa capacité d'articulation avec son environnement, et sa propension à agir comme un espace public. Dans le cas du pôle muséal, si son emplacement est idéal pour en faire un espace public majeur de l'**hypercentre lausannois**, le **risque d'isolement physique et partant, de repli, est bien réel si le problème du désenclavement du lieu n'est pas résolu lors de la deuxième phase de l'aménagement du site et, à plus long terme, du réaménagement de la Place de la Gare**.

Le regroupement d'équipements culturels

Comme cela a été expliqué, le projet de pôle muséal prévoit le regroupement, sur un site unique, de trois des plus importants musées de la ville de Lausanne. Le projet est divisé en deux phases. La première comprend la construction du MCBA, de l'esplanade en front de celui-ci, ainsi que le désenclavement vers l'est et le nord. La deuxième phase a été lancée au printemps 2014 par l'organisation d'un concours d'architecture pour la réalisation de deux bâtiments destinés à accueillir le MUDAC et le musée de l'Elysée, et l'aménagement d'un jardin public surplombant le site, en contrebas du Chemin de Villard.

L'idée du regroupement de plusieurs musées a émergé entre 2009 et 2010, en parallèle de l'organisation du concours d'architecture de la première étape. Elle est issue uniquement de la volonté politique et n'émane pas d'une demande des institutions culturelles ou de la société civile (Français, 2014 ; Litzistorf, 2013). La possibilité de ce regroupement, évoquée à l'origine par la municipalité a ensuite été avalisée par le COPIL et le maître d'ouvrage du projet avant que son principe ne soit fixé dans le programme du premier concours d'architecture qui prévoyait également un concours d'idées pour l'implantation, sur le site, de deux musées supplémentaires.

Les raisons du regroupement

Plusieurs raisons sont invoquées par l'État et la municipalité pour justifier le regroupement en un pôle unique. Tout d'abord les bâtiments de l'Elysée comme du MUDAC sont considérés par ces deux institutions comme trop petits et ne répondant plus aux standards d'expositions modernes, un état de fait qui risque de les exclure des réseaux internationaux de prêt et d'organisation d'expositions (Etat de Vaud, 2013, p. 33). Or, l'Elysée et la maison Gaudard, qui abrite le MUDAC, sont classés respectivement en notes 1 (importance nationale) et 2 (importance régionale) au recensement architectural vaudois ; réduisant passablement les possibilités d'extensions.

Si l'intérêt programmatique et muséographique du regroupement sont mis en avant, les effets de synergie et de rayonnement occupent une place très importante dans l'argumentaire des autorités pour justifier le déplacement sur un site unique. Il s'agit premièrement de pouvoir réduire les coûts par la mise en commun de certains équipements qui, dans le cas d'une reconstruction sur des sites distincts, auraient pu faire doublon, –sont évoqués les commerces annexes, les salles de conférences, ateliers de restaurations et installations techniques (Etat de Vaud, 2010a, p. 2).

Deuxièmement, et surtout, ce sont les gains en terme d'image et de fréquentation qui sont évoqués pour justifier le regroupement. Le fait qu'un pôle de cette importance soit unique en Suisse est plusieurs fois avancé pour arguer du gain qu'il pourrait en retirer en terme de notoriété et d'attractivité. Un regroupement de musées en un pôle est vu comme un atout individuel pour les musées qui gagneraient chacun en visibilité et pourraient profiter de la proximité des uns et des autres pour attirer, par émulation, de nouveaux publics dans leurs murs. Le Museumsquartier de Vienne et la Museuminsel de Berlin sont cités en exemple de ce que les musées peuvent gagner d'un pôle culturel en visibilité et en fréquentation. Enfin, c'est l'expérience et la commodité pour le visiteur qui est évoquée (Etat de Vaud, 2013, p. 39) et les opportunités accrues sur le plan événementiel, comme la possibilité de faire des vernissages communs ou des grandes expositions régulières (biennales, triennales) (Municipalité de Lausanne, 2011, p. 4), avec les gains de notoriété et de rayonnement que cela implique pour la ville et les institutions concernées.

Un risque de sur-centralisation culturelle ?

Si le regroupement de plusieurs musées en un seul lieu présente des avantages sur le plan de la **notoriété et de l'attrait touristique, ceux-ci participent de cette logique d'icônisation de l'équipement** culturel comme objet urbain et architectural qui a été évoquée plus tôt dans ce travail ; la visibilité des musées en question étant malheureusement souvent plus induite par la monumentalité de leur forme **et l'événementiel de leur inauguration que pour leur travail de conservation**. *A fortiori*, une logique de création de pôle culturel peut avoir des effets pervers sur le tissu urbain.

Premièrement, les musées et les équipements culturels d'une manière plus large, sont, la plupart du temps, réputés avoir un effet positif sur leur environnement urbain, en terme d'animation de la vie urbaine, de revalorisation symbolique et identitaire d'un quartier. Il peut être donc considéré comme dommageable pour une ville de ne pas profiter de ces atouts à une échelle plus large, en regroupant en un seul lieu des équipements publics aussi bénéfiques, au lieu de les répartir. Cette conception du musée **comme catalyseur de l'urbanité à l'échelle micro-locale a d'ailleurs été évoquée, dans le contexte du pôle muséal lausannois, par l'urbaniste Vittorio Magnago Lampugnani dans un entretien donné au journal *Le Temps* en 2010 :**

Si les musées constituent des lieux de regroupement bien utiles à la revitalisation du tissu urbain, est-il bien raisonnable de gaspiller leur potentiel social en les rassemblant en un seul lieu? Lorsque je pars à la découverte d'une ville, je ne cherche pas à visiter tous ses musées à la fois! L'inefficacité et les limites de la conception de la ville, considérée comme une grande machine, ont été démontrées depuis longtemps. (Coen, 2010)

Si la municipalité soutien bien évidemment le regroupement, le risque d'une « *déstructuration de la balade urbaine* » est néanmoins évoqué (Français, 2014) et à l'heure actuelle, la question de la réaffectation des bâtiments de l'Elysée et du MUDAC –notamment du caractère public de ces réaffectations– n'est pas encore tranchée. Par ailleurs le bâtiment accueillant actuellement le MUDAC a récemment fait l'objet d'une importante rénovation et la Municipalité souligne qu'elle n'a, à l'heure actuelle, pas les moyens financiers pour lancer la construction d'un nouvel édifice (Municipalité de Lausanne, 2011, p. 5).

Le second risque majeur inhérent à un regroupement est celui de la mono-affectation et, par conséquent, d'une certaine "ghettoïsation" du quartier. Les secteurs à affectation unique sont connus pour poser des problèmes (Jacobs, 2012, p. 235) Un quartier muséal risque, par exemple, de perdre toute animation et de se retrouver complètement déserté en deçà et au delà des heures d'ouverture des institutions et par conséquent perdre tout son intérêt en terme de création d'ambiance urbaine de qualité. Sans évoquer directement cette problématique, les auteurs du projet sont conscients de ces risques, raison pour laquelle l'importance de « *l'émergence d'une vie artistique* » (Etat de Vaud, 2013, p. 10) est évoquée comme l'un des principaux enjeux du pôle muséal. Il est nécessaire d'adjoindre aux seuls musées des activités annexes à même de faire vivre le site et de favoriser son rôle souhaité d'espace public ; ce que prévoit le PAC, avec la réaffectation des arcades –sous le mur de soutènement au nord du site– afin d'y accueillir commerces et ateliers (Litzistorf, 2013).

Le pôle dans les dynamiques urbaines

Comme cela a été évoqué, il n'est pas rare que les projets de rénovation urbaine soient couplés à la

réalisation de grands équipements culturels agissant comme éléments structurants et centralisateurs **pour ces quartiers en devenir**. Il semble qu'une idée semblable sous-tende la construction du pôle muséal en ce lieu. Ainsi, le musée est, à de nombreuses reprises, présenté comme prenant place dans un quartier **appelé à subir d'importantes transformations** – dont la plupart ont été présentées dans ce travail – **et qu'il constitue dès lors une opportunité d'accompagner ces transformations par une revalorisation qualitative des espaces publics** (Etat de Vaud, 2010c, p. 8 ; GEA Vallotton et Chanard SA, 2012b, p. 18).

Le pôle muséal est donc en quelque sorte instrumentalisé – au sens premier du terme et sans connotation négative – **pour les externalités dont il pourrait faire bénéficier le quartier**. D'une part pour le capital symbolique que représente un équipement public destiné à la représentation artistique, et la **création d'une image urbaine positive qui pourrait profiter à la requalification de ce secteur** (Etat de Vaud, 2010c, p. 6).

D'autre part, le pôle muséal pourrait agir, pour les porteurs du projet, comme un catalyseur de développement urbain du quartier de la gare. Cette idée apparaît dès les prémices de la mise en place du projet de pôle muséal, puisqu'elle est évoquée telle quelle par la commission chargée d'étudier les crédits d'étude de la première phase, en 2010 :

Ce projet de réaménagement d'une future friche industrielle s'inscrit dans un vaste projet d'agglomération ; il a un effet de « catalyseur » pour les projets cantonaux, la ville de Lausanne et les CFF, pour une stratégie globale des transports publics, pour l'agrandissement de la gare de Lausanne (les CFF vont injecter entre CHF 600 et 800 mio), pour la ré-urbanisation de l'ensemble des couloirs CFF qui transitent dans toute l'agglomération et finalement pour le développement d'une centralité. (Grand Conseil du canton de Vaud, 2010)

Par ailleurs, le programme du concours d'architecture propose, lui, de faire de ce projet le *« moteur d'une importante reconversion urbaine »* (Etat de Vaud, 2010e, p. 5).

Ainsi, le rôle des équipements culturels comme créateur d'urbanité est mis en avant dans le cas du pôle muséal lausannois de la même manière que dans les cas évoqués dans la partie théorique de ce travail. Les musées y sont réputés contribuer à l'animation d'un secteur (Grand Conseil du canton de Vaud, 2014, p. 3) ; par les mouvements qu'ils induisent, les espaces publics qu'ils dégagent, les liens physiques et visuels qu'ils ménagent, ces grands équipements publics participent d'un mouvement de valorisation du quartier. Et ce, d'autant plus qu'il s'agit de la réhabilitation d'un site industriel et donc d'un morceau de ville et d'espace public gagnés sur le domaine privé.

Cette vision est corroborée par la municipalité, pour qui le pôle muséal s'inscrit dans un projet global de revitalisation du quartier, autour de l'agrandissement de la gare (Français, 2014). Néanmoins, selon Olivier Français, le site des halles CFF n'a pas été choisi dans le but d'y réaliser une opération de requalification urbaine. Si le quartier profitera du pôle muséal en terme d'externalités, c'est avant tout la bonne desserte en transport public dont bénéficie, par définition, le secteur de la gare, qui a motivé la décision du Conseil d'État. Ce dernier souhaitant que le futur musée se situe au centre ville et bénéficie d'une bonne reliance en transports collectifs (Litzistorf, 2013) – suivant ainsi les conclusions de l'étude de l'IDHEAP, pour qui le refus de Bellerive était en grande partie motivée par le site choisi (Pasquier et al., 2009).

En somme, si les effets bénéfiques du pôle muséal sur les dynamiques urbaines sont largement mis en avant dans le discours de légitimation du projet, il semble qu'il s'agisse d'avantage d'un concours de circonstances ayant placé les musées au cœur d'un grand projet de transformation urbaine, plutôt que d'une stratégie des autorités de faire de ce pôle la figure de proue de la rénovation

du secteur de la gare ; il conviendrait ici de parler de légitimation *a posteriori* de l'équipement culturel comme moteur de développement. Cette idée est reprise par Olivier Français, pour qui le choix des Halles CFF a été fait selon des critères intrinsèques – accessibilité, visibilité du site, etc. – **mais n'était pas lié aux autres projets de développement prévu dans le secteur, en d'autres termes, le pôle muséal se serait malgré tout construit sur les Halles même s'il n'y avait pas eu Léman 2030 et le réaménagement des interfaces** (Français, 2014).

Là encore, cet état de fait semble davantage découler d'un faisceau de circonstance, que d'une stratégie visant à profiter des potentiels urbanistiques des musées pour faciliter ou accélérer la transformation du quartier. Si au moment du choix du site, la nécessité d'une extension de la gare de Lausanne était connue, son ampleur et le détails de sa réalisation – notamment la forte augmentation des surfaces commerciales – ne l'étaient pas ; pas plus que les projets annexes, constituant le Pôle gare (Litzistorf, 2013).

Un risque de gentrification ?

Comme cela a été évoqué, la question de la gentrification occupe une place centrale du débat sur le rôle des équipements culturels – et plus largement des processus de requalification – sur les dynamiques urbaines. **Paradoxalement, le sujet d'un éventuel effet de renchérissement du foncier suite à la revalorisation symbolique et matérielle d'un secteur de ville – et les effets d'exclusion qui peuvent en résulter – ne semblent pas avoir été abordé par les porteurs du projet de pôle muséal** (Français, 2014 ; Litzistorf, 2013). Pour les acteurs interrogés, **il n'y a pas d'inquiétude de voir apparaître un phénomène de montée importante des loyers dans ce secteur suite à la construction du musée et à la rénovation des espaces publics adjacents**. Par ailleurs, le rôle de la législation a plusieurs fois été mis en avant comme garde-fou à des hausses de loyers ou des évictions injustifiées.

Un seul des documents écrits étudiés aborde cette question : un étude lancée par les CFF en 2011, évalue en effet possible une augmentation des loyers commerciaux du front sud de la gare en cas de réhabilitation qualitative des espaces publics (GEA Vallotton et Chanard SA et al., 2011, p. 93), **Par ailleurs certains propriétaires de l'Avenue de Ruchonnet ont manifesté de l'intérêt à développer des activités dans les rez-inférieurs – à savoir ceux donnant sur les espaces publics du pôle muséal** (Litzistorf, 2013). Enfin, si certains propriétaires décident de rénover leurs biens conjointement ou consécutivement à la réalisation du pôle muséal, cela ne présuppose pas pour autant un lien de causalité, **mais peut tout à fait participer d'une phénomène normal d'entretien du patrimoine immobilier**.

Il est ainsi très délicat de parler, dans ce cas, de gentrification, comme la littérature a pu l'étudier dans d'autres contextes. **Car si les transformations du cadre de vie urbain des villes suisses – dans lesquelles s'inscrit ce projet de pôle muséal et de revalorisation du secteur gare – peuvent être perçus comme les prodromes d'une reconquête des centres par les classes moyennes, la structure urbaine suisse reste encore très axée sur l'étalement des villes sur leur couronnes périurbaines** (Da Cunha, 2008, p. 11). Par ailleurs les dispositions légales suisses rendent difficiles les opérations immobilières de type congé-vente (Rérat, 2012, p. 6) qui ont caractérisé la deuxième phase de gentrification dans les villes anglo-saxonnes.

Dans ce contexte de mitage du territoire, la requalification des centres-villes est plutôt vue, par les différents échelons politiques, **comme une opportunité d'améliorer le cadre de vie urbain et de densifier qualitativement le tissu bâti** (Da Cunha, 2008, p. 11). Le Rapport 2005 sur le développement territorial, par exemple, cite l'importance de la qualité de vie et des équipements – notamment

culturels – dans l'attrait des centres urbains pour répondre aux objectifs de durabilité fixés par la Confédération (Office fédéral du développement territorial (ARE), 2005). Les villes elles-mêmes tentent de maintenir ou d'attirer la population par l'amélioration du cadre de vie et des aménités urbaines, tout en encourageant la construction de logements au centre (Rérat, Söderström, et al., 2008, p. 49). Enfin, si l'essentiel des nouveaux logements sont destinés aux classes moyennes supérieures (Rérat, 2012, p. 2), des politiques d'accompagnement et d'aide au logement sont mises en place par les villes pour éviter le déséquilibre et l'éviction des classes les moins aisées des centres.

En conclusion, si les villes suisses sont bien sujettes à des transformations de leur démographie, il est trop tôt pour parler de véritable gentrification – sinon en utilisant une définition bien trop large et quelque peu galvaudée de ce mot – ou d'un "retour en ville" des classes moyennes. Il s'agit d'avantage d'une modification des structures sociales urbaines et des représentations sociales des villes telle que les centres en connaissent depuis toujours.

Si dans le contexte qui nous intéresse, la construction du pôle muséal pourrait être perçue comme l'expression de cette "troisième phase de gentrification" – évoquée en la section 1.3.1 de ce travail –, il convient de garder en tête que projet n'est pas, à l'origine, le fruit d'une stratégie de revalorisation foncière de la part des autorités, mais que le choix de son implantation répond avant tout à des critères de développement durable (tel que le prévoit la méthode *Albatros*). La construction de ce grand équipement culturel dans l'hypercentre ne représente donc pas à proprement parler une menace d'exclusion des classes les moins favorisées, mais contribue en revanche à une amélioration du cadre de vie bienvenu pour les résidents du centre-ville.

Une friche institutionnelle

Le projet de pôle muséal est présenté, par ses porteurs, comme une vaste opération de requalification d'une friche urbaine. Au sens strict du terme, il s'agit bel et bien de la transformation d'un espace industriel afin de lui adjoindre une nouvelle fonction, en l'occurrence culturelle. Mais comme le cadrage théorique nous l'a appris, le terme de friche revêt plusieurs réalités. Pour beaucoup d'auteurs francophones, celles-ci se définissent essentiellement par le "temps de veille", cette période de latence où de nouveaux usages de l'espace urbains émergent spontanément. Dans le cas du pôle muséal, ce temps de veille n'existe pas, dans la mesure où le changement d'affectation était décidé avant-même la cessation des activités industrielles du site.

Pour reprendre le vocabulaire de Lauren Andres et Boris Grésillon, le pôle muséal de Lausanne s'apparente donc davantage à une « friche-label » (Andres & Grésillon, 2011, p. 26) qu'à une véritable friche culturelle. Le terme de friche et l'importance mise sur l'ambiance industrielle du site (Etat de Vaud, 2013 ; Groupe cantonal d'évaluation des sites, 2009 ; Municipalité de Lausanne, 2008) peuvent être considérés essentiellement comme un argument promotionnel exploitant l'image positive qu'ont acquises les friches culturelles auprès du public, et le rôle de marqueur du dynamisme des villes qui les accueillent.

De Paris à Berlin, de Londres à Zurich, les métropoles du monde entier transforment aujourd'hui leurs friches industrielles en lieux à vocation culturelle. Ces réhabilitations de sites sont devenus un atout majeur des politiques urbaines. [...] le site choisi pour la construction du nouveau musée illustre la vision urbanistique ambitieuse d'une ville et d'un canton résolument confiants en leur avenir. (Municipalité de Lausanne, 2008, p. 11)

Ce constat n'enlève bien sûr rien au projet en tant que tel, la réhabilitation et le changement d'affectation d'espaces inutilisés des centres-villes est un phénomène normal, voire souhaitable. Mais il est intéressant de constater que le projet de pôle muséal – par la transformation d'un lieu industriel en équipement culturel – est symptomatique d'un mouvement général de repositionnement symbolique et économique des villes cherchant à se singulariser, notamment par la mise en valeurs de leur patrimoine et passé industriel.

Le poids de l'argument culturel, ou la fin du muséal?

Le pôle muséal lausannois, dans sa forme, semble être un cas relativement archétypal de l'instrumentalisation d'un projet d'équipement culturel à des fins non-culturelles. Cet aspect-là se ressent par la forte mise en avant, dans les documents de promotion publique et politique du projet, des externalités attendues. Le pôle est vu comme un atout majeur en terme d'attractivité touristique pour la ville et le canton ; et les promoteurs du projet comptent sur des retombées économiques par l'entremise de l'image qu'un tel équipement est à même de projeter sur sa ville d'accueil. Le même type d'argumentation semble prévaloir dans la justification du regroupement de trois institutions muséales en un pôle avec la mise en avant du symbole que représenterait un tel site dans le paysage muséal suisse et européen.

Cette utilisation du musée comme instrument de promotion d'un territoire est totalement en phase avec les tendances qui se dessinent au niveau global ; à savoir une montée en puissance des arguments économiques dans la légitimation des politiques culturelles. Néanmoins, il paraît tout à fait incorrect, dans ce cas, de parler comme le fait Elsa Olu, d'une « fin du muséal » ou d'un effacement de l'argument culturel face aux stratégies des politiques. Comme nous l'avons vu, les besoins des musées quant aux espaces et aux standards d'exposition sont réels : les débats autour de la relocalisation du MCBA durent depuis 1991. Le projet de pôle muséal trouve donc bien ses origines dans une problématique relevant de la politique culturelle et ne peut pas être considéré comme le fruit d'une stratégie de requalification urbaine ou de marketing urbain. Le refus du Comité exécutif que des entretiens soient réalisés avec les responsables des institutions culturelles concernées n'a malheureusement pas permis de recueillir l'avis desdites institutions, afin notamment de comprendre leur degré d'implication dans les prises de décision, la manière dont leur besoins ont été pris en compte ou encore les implications potentielles, pour elle, d'un regroupement en pôle culturel.

Une autonomisation relative

Quant au fonctionnement du futur MCBA, là encore, l'analogie avec le cadrage théorique est à relativiser. Certes la gestion du musée est externalisée puisque confiée à une fondation de droit public, dont la mission est, entre autres, la recherche de fonds privés pour le financement de certaines activités du musée ; et les activités annexes – activités commerciales, location de locaux, etc. – sont encouragées. Cependant un garde-fou important est déployé dans la mesure où les statuts de la fondation prévoient que l'intégralité de son financement ordinaire lui doit lui être garanti par la subvention de l'État ; les revenus des dons et du financement privé ne devant constituer qu'un apport supplémentaire destiné, par exemple, à des événements extraordinaires.

Le mode de gestion du futur musée participe donc du processus d'autonomisation explicité dans la section 2.1, mais de manière marginale, très loin de la logique entrepreneuriale souvent présentée par la littérature.

Conclusion

Au vu de l'analyse du discours et de l'argumentaire de légitimation du projet de pôle muséal, la première hypothèse – à savoir l'existence d'une volonté d'utiliser cet équipement culturel comme un vecteur du développement économique de la région – est vérifiée. Il est en effet clair que, si l'origine du projet réside dans la nécessité d'offrir au MCBA des espaces d'expositions adéquats, un certain nombre d'arguments non-culturels se sont ajoutés, parmi lesquels celui du rayonnement de la capitale vaudoise et des effets du pôle sur le tourisme et la promotion économique.

La deuxième hypothèse est en partie vérifiée. Le projet de pôle muséal s'inscrit bel et bien dans une volonté des autorités, et particulièrement de la Municipalité, de revaloriser le secteur de la gare. Conjointement avec le projet Pôle gare, les porteurs du pôle muséal entendent que celui-ci participe du rééquilibrage du quartier de la gare ; d'une part par son rôle de grand attracteur et d'autre part, par le symbole que représente un tel équipement public. En revanche, concernant le regroupement des musées, si les risques de sur-centralisation des équipements culturels et de mono-affectation du site sont bien présents, il est trop tôt pour affirmer quoi que ce soit. Quant aux quartiers accueillant actuellement les institutions du futur pôle muséal, il n'est pas possible de mesurer la "perte" que représenterait le déménagement des musées tant que la réflexion sur nouvelles affectations des bâtiments n'a pas aboutie.

Enfin, la troisième hypothèse de recherche peut, elle, être considérée comme vérifiée. D'une part la proximité avec le principal nœud modal de la ville fût l'une des premières raisons du choix du site, d'autre part, la restitution de ce lieu au domaine public et les potentiels de connectivité urbaine qu'il représentent vont tout à fait dans le sens d'un renforcement du secteur de la gare comme point névralgique de l'agglomération. Et cela aussi bien en terme de transports que de lieu de vie dans la mesure où tant les CFF que les autorités mettent en avant les synergies en termes d'attrait et de valorisation que représente l'adjonction d'un tel équipement culturel à la gare de Lausanne.

En somme, par le croisement d'une approche théorique et pratique, ce travail a permis de comprendre les enjeux relatifs à la construction du futur pôle muséal de Lausanne, et d'en esquisser les conséquences qu'il pourrait avoir sur le tissu urbain qui l'entourne. Il apparaît ainsi clair que ce projet et surtout l'argumentaire qui l'accompagne participent d'une certaine instrumentalisation de la culture. Il convient cependant de préciser qu'une telle récupération des externalités d'un musée n'est pas, en soi, néfaste dans la mesure où elle ne signifie pas l'effacement de l'argument culturelle au profit des attentes du politique. Or cela ne semble pas être le cas dans l'exemple lausannois puisque, d'une part les débats lancinants sur l'avenir du MCBA de même que les enquêtes d'opinions témoignent d'un véritable besoin de musée ; et que d'autre part, l'intégration de ce projet dans une stratégie de rénovation urbaine n'est apparue qu'en aval de son élaboration. Par ailleurs les raisons qui ont présidé aux grandes orientations du projet – choix du site, projet architectural, etc. – répondent de manière efficace aux problématiques auxquelles est confrontée Lausanne – renforcement du nœud modal de la gare, requalification des espaces publics et amélioration des connexions de mobilités douces.

Si l'objet de ce travail n'est pas de prendre position pour ou contre le pôle muséal, force est de constater que ce dernier répond globalement aux objectifs culturels et urbanistiques que l'on peut attendre d'un projet d'équipement culturel. Quand bien même l'idée du regroupement de trois des principaux musées de la ville semble, elle, avoir été motivée essentiellement pour des raisons imagières.

En analysant les enjeux sous-jacents à ce projet, ce mémoire a atteint ses objectifs, **néanmoins l'actualité du dossier et les tensions politiques qu'il soulève ont passablement entravé la recherche d'information et la liberté de parole des intervenants. Il serait intéressant, à bien des égards, de pouvoir reprendre une telle analyse une fois le projet réalisé et le débat politique clôt.** Cela permettrait, en outre, de se concentrer davantage sur les impacts effectifs de cet équipement culturel **sur son environnement. Enfin, l'approfondissement de ce sujet devrait être** fait, cette fois-ci, par des analyses quantitatives se concentrant sur des aspects plus précis de la problématique. Par exemple, **sur les effets ressentis par le commerce local de l'implantation – ou du départ – d'un équipement culturel ; le poids de l'offre culturelle dans les décision d'implantation d'entreprises dans le canton de Vaud ; ou les effets sur le foncier de la réalisation de ce projet ; etc.**

Références

Bibliographie générale

- Ambrosino, C., & Andres, L. (2008). Friches en ville : du temps de veille **aux politiques de l'espace**. *Espaces et Sociétés*, 134(3), 37–51.
- Andres, L. (2006). Temps de veille de la friche urbaine et diversité des processus d'appropriation : la Belle de Mai (Marseille) et le Flon (Lausanne).** *Géocarrefour*, 81(2), 159–166.
- Andres, L., & Grésillon, B. (2011). Les figures de la friche dans les villes culturelles et créatives. *L'Espace Géographique*, 40(1), 15–30.
- Augé, M. (1992). *Non-lieux introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Éd. du Seuil.
- Becerra, M. (2012). *Pérenniser les lieux culturels alternatifs? Le cas de la ville de Genève* (Master thesis). Université de Lausanne, Lausanne.
- Bellanger, F. (2001). Le musée, un nouveau moteur pour les villes ? *Marketing Magazine*, (58) [En ligne]. Disponible sur <http://www.e-marketing.fr/Marketing-Magazine/Article/Le-musee-un-nouveau-moteur-pour-les-villes--6856-1.htm>
- Bergeron, Y., & Dumas, S. (2008). Incursion du côté des visiteurs dans le réseau des musées au Québec. *Téoros. Revue de recherche en tourisme*, 27(3), 29–34.
- Blanchet, A., & Gotman, A. (2010). *L'entretien : l'enquête et ses méthodes* (2e édition.). Paris: Armand Colin.
- Bouchain, p. (2005). Une architecture de la transformation. In F. Lextrait & F. Kahn, *Nouveaux territoires de l'art* (pp. 259–262). Paris: Sujet.
- Bourdieu, P., & Darbel, A. (1985). *L'amour de l'art : les musées d'art européens et leur public*. Paris: Les Éditions de Minuit.

- Cachot, T. (2013). **Comment l'étude des usages peut informer le projet urbain?** (Master thesis). Université de Lausanne, Lausanne.
- Cameron, S., & Coaffee, J. (2005). *Art, Gentrification and Regeneration - From Artist as Pioneer to Public Arts*. *European Journal of Housing Policy*, 5(1), 39–58.
- Castellano, C. (2011). Diversité et nationalisme dans les musées américains. *Hommes & Migrations*, n° 1293(5), 40–49.
- Coen, L. (2014, 3 Juin). Regrouper les musées, une bonne formule? *Le Temps*. Genève [En ligne]. Disponible sur <http://www.letemps.ch/Page/Uuid/023feac8-6e84-11df-a753-81ab41586d81|1>
- Coulangeon, p. (2011). *Les métamorphoses de la distinction : inégalités culturelles dans la France d'aujourd'hui*. Paris: Bernard Grasset.
- Da Cunha, A. (2008). Régime métropolitain, migrations résidentielles et recompositions urbaines : **l'hypothèse de l'inversion du modèle de mobilité**. *Géo-Regards*, (1), 27–41.
- De La Broise, P., & Gellereau, M. (2004). De l'atelier à l'atelier : la friche industrielle comme lieu de médiation artistique. *Culture & Musées*, 4(1), 19–35.**
- Delclaux, A. L., & Hinz, H.-M. (2009). Le tourisme culturel durable. *Les Nouvelles de l'ICOM*, (1), 3.
- Deutsche, R., & Ryan, C. G. (1984). The Fine Art of Gentrification. *October* 31(hiver), 91–111.
- Eidelman, J., & Jonchery, A. (2011). Sociologie de la démocratisation des musées. Hermès, *La Revue*, n° 61(3), 52–60.
- Etat de Vaud. (2010b, 19 Mai). *Un projet fort pour une vision culturelle ambitieuse* [En ligne]. Disponible sur <http://www.bicweb.vd.ch/communiqu.asp?pObjectID=342849>
- Evans, G. (2003). Hard-branding the cultural city - From prado to prada. *International Journal of Urban and Regional Research*, 27(2), 417–440.
- Estudio Barozzi Veiga (2011). *Vue aérienne du pôle muséal* [image de synthèse].
- Florida, R. (2004). *The rise of the creative class : and how it's transforming work, leisure, community and everyday life*. New-York, NY: Basic Books.
- Froment, p. (2011). Art contemporain et territoires urbains: le musée MADRe à Naples. *Méditerranée*, n° 114(1), 103–112.
- GEA Vallotton et Chanard SA, Transitec Ingénieurs-Conseils SA, & Wüest & Partner SA. (2011). *Gare CFF de Lausanne, Etude des interfaces* (p. 132). Chemin de Fer Fédéraux.
- Gérardot, M. (2008). La construction rythmique de l'incontournable touristique. L'exemple de la tour Eiffel. Artículo - *Journal of Urban Research*, (4) [En ligne]. Disponible sur <http://articulo.revues.org/195>. doi:10.4000/articulo.195**

- Giacomel, G., Martin Diaz, A., Pittet, M., & Filippo, R. (2012). Gares du CEVA : des opportunités pour **l'implantation d'installations à forte fréquentation de l'agglomération franco-valdo-genevoise?** *Urbia*, (14), 11–25.
- Giroud, M., & Veschambre, V. (2009). Villes créatives, villes concurrentes : Les candidatures françaises au titre de capitale européenne de la culture 2013. *L'Observatoire*, (36), 73–75.
- Glass, R., & University College, London, Centre for Urban Studies. (1964). *London; aspects of change*. London: MacGibbon & Kee.
- Grésillon, B. (2002). *Berlin, métropole culturelle*. Paris: Belin.
- Grésillon, B. (2008). Ville et création artistique. Pour une autre approche de la géographie culturelle. *Annales de Géographie*, 660-661, 179–198.
- Grodach, C. (2010). Art spaces, public space, and the link to community development. *Community Development Journal*, 45(4), 474–493. doi:10.1093/cdj/bsp018
- Groth, J., & Corijn, E. (2005). Reclaiming Urbanity: Indeterminate Spaces, Informal Actors and Urban Agenda Setting. *Urban Studies*, 42(3), 503–526. doi:10.1080/00420980500035436
- Groupe cantonal d'évaluation des sites. (2009). 11 sites d'exception 1 lieu pour le futur Musée cantonal de Beaux-Arts**. Lausanne.
- Hackworth, J., & Smith, N. (2001). The changing state of gentrification. *Tijdschrift Voor Economische En Sociale Geografie*, 92(4), 464–477. doi:10.1111/1467-9663.00172
- Harvey, D. (1989). From Managerialism to Entrepreneurialism: The Transformation in Urban Governance in Late Capitalism. *Geografiska Annaler. Series B, Human Geography*, 71(1), 3–17.
- Helie, T., & Champy, F. (2003). Les jeux avec la définition du public dans la production des équipements culturels. In O. Donnat & p. Tolila, *Le(s) public(s) de la culture* (pp. 227–240). Paris: Presses de Sciences Po [En ligne]. Disponible sur http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=SCPO_DONNA_2003_01_0227
- Herpin, N. (2003). Le consommateur et les équipements culturels. In O. Donnat & p. Tolila, *Le(s) public(s) de la culture* (pp. 267–283). Paris: Presses de Sciences Po [En ligne]. Disponible sur http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=SCPO_DONNA_2003_01_0227
- Ingallina, p. (2009). *L'attractivité des territoires : regards croisés, Actes des Séminaires de Février-Juillet 2007* (p. 123). Paris-La Défense: Plan Urbanisme Construction Architecture.
- Jaccaud, J.-P., Kaufmann, V., Lamunière, I., & Lufkin, S. (2008). Les friches ferroviaires urbaines en Suisse, un potentiel à conquérir. *Géo-Regards*, (1), 51–64.
- Jaccaud, J.-P., Lufkin, S., Schaer, A., Easton, V., Fornet, J., Kaufmann, V., & Littlejohn, K. (2008). *Densification des friches ferroviaires urbaines* (p. 139). Lausanne: Ecole polytechnique

fédérale de Lausanne et Fonds national de la recherche scientifique.

- Jacobs, J. (2012). *Déclin et survie des grandes villes américaines*. Marseille: Parenthèses.
- Jacquot, S. (2010). Gênes, quelles cultures au service de la requalification urbaine? Méditerranée. *Revue géographique des pays méditerranéens*, (114), 95–101.
doi:10.4000/mediterranee.4411
- Janin, C., & Andres, L. (2008). Les friches : **espaces en marge ou marges de manœuvre pour l'aménagement des territoires** ? *Annales de Géographie*, 663(5), 62.
- Kaufmann, J.-C. (2011). *L'entretien compréhensif : l'enquête et ses méthodes* (3e édition.). Paris: Armand Colin.
- Lai, C.-L. (2004). Art Exhibitions Travel the World. In M. Sheller & J. Urry, *Tourism Mobilities. Places to play, places in play* (pp. 90–102). Londres: Routledge.
- Landry, C. (2008). *The Creative City: A Toolkit for Urban Innovators* (2e édition.). Londres: Earthscan Ltd.
- Lavadinho, S. (2012). Les hubs de vie : quelles opportunités pour faire la ville au-delà de la mobilité ? *Urbia*, (14), 93–120.
- Lavadinho, S., & Lensele, B. (2010). Importons la notion de centralité en périphérie : pour une soutenable émergence de la qualité urbaine dans la Zwischenstadt. *Urbia*, (11), 113–146.
- Lehman-Frisch, S. (2008). « Gentrifieurs, gentrifiés » : cohabiter dans le quartier de la Mission (San Francisco). *Espaces et Sociétés*, 132-133, 143.
- Lemaître, F. (2012, 6 Septembre). Berlin, sexy mais moins pauvre. *Le Monde*. Paris [En ligne]. Disponible sur http://www.lemonde.fr/europe/article/2011/03/28/berlin-sexy-mais-moins-pauvre_1499665_3214.html
- Léman 2030. (2013, Novembre). *Cahier spécial gare de Lausanne. Info Léman 2030*, (2) [En ligne]. Disponible sur http://www.cff.ch/content/sbb/fr/desktop/sbb-konzern/ueber-die-sbb/projekte/nationale-und-ueberregionale-projekte/leman2030/_jcr_content/relatedPar/contextmenu_1310640649057/downloadList/_p_info_l_man_2030_b.spooler.download.pdf
- Levy, J., & Lussault, M. (2003). *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*. Paris: Belin.
- Ley, D. (1986). Alternative Explanations for Inner-City Gentrification: A Canadian Assessment. *Annals of the Association of American Geographers*, 76(4), 521–535.
- Ley, D. (2003). Artists, Aestheticisation and the Field of Gentrification. *Urban Studies*, 40(12), 2527–2544.
- Liefooghe, C. (2009). La ville créative : utopie urbaine ou modèle économique ? *L'Observatoire*, (36),

34–37.

- Lucchini, F. (1997). Les équipements culturels au service de la population des villes. *Cybergeo : European Journal of Geography*. doi:10.4000/cybergeo.4988
- Lusso, B. (2010). Culture et régénération urbaine : les exemples du Grand Manchester et de la vallée **de l'Emscher**. *Métropoles*, (8) [En ligne]. Disponible sur <http://metropoles.revues.org/4357>
- MacKie, J. (1989). Urban design and public art : from public decoration to public space and design. In *Arts and the changing city: an agenda for urban regeneration* (pp. 42–45). London: British American Arts Association.
- Maeder, T. (2012). **L'art et la ville, la création artistique dans la ville contemporaine et son instrumentalisation** (Bachelor thesis). Université de Genève, Genève.
- Masbouni, A. (2001). *Bilbao: La Culture Comme Projet De Ville = La Cultura Como Proyecto De Ciudad*. Paris: **Ministère de l'équipement des transports et du logement**.
- Mathews, V. (2010). Aestheticizing Space : Art, Gentrification and the City. *Geography Compass*, 4(6), 660–675.
- Mele, C. (2000). *Selling the Lower East Side: culture, real estate, and resistance in New York City*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Menger, P.-M. (2003). **Portrait de l'artiste en travailleur : Métamorphoses du capitalisme**. Paris: Seuil.
- Merz, C., Flourentzou, F., & Gay, J.-B. (2005). *Albatros, Méthode d'aide à la décision intégrant les enjeux du développement durable en phase de planification d'un projet de construction publique*. Lausanne [En ligne]. Disponible sur http://www.vd.ch/fileadmin/user_upload/themes/environnement/developpement_durable/fichiers_pdf/albatros12-2004.pdf
- Morand, O., Perneger, J., & Rampini, M. (1989). **Avant l'avant** (Diplôme théorique). Ecole polytechnique fédérale de Lausanne, Lausanne.
- Morel, B. (2010). Marseille-**Provence 2013, capitale européenne de la culture: la vision de l'urbaniste et du politique**. Méditerranée. *Revue géographique des pays méditerranéens*, (114), 31–34. doi:10.4000/mediterranee.4286
- Morisset, L. K., & Noppen, L. (2008). De la Muséographie à la Stratégie. *Téoros. Revue de recherche en tourisme*, 27(3), 3–7.
- Moukarzel, J. R. (2011). Du musée-écrin au musée-objet. *Hermès, La Revue*, n° 61(3), 90–95.
- Municipalité de Lausanne. (2009). *Nouveau MCBA, Halle CFF aux locomotives, Procédure pour le choix d'un site*.
- Municipalité de Lausanne. (n.d.-a). *Piéton et plan directeur communal* [Page web]. Disponible sur

- <http://www.lausanne.ch/lausanne-officielle/administration/travaux/routes-mobilite/mobilite-et-traffic/marcher-a-lausanne/pieton-et-plan-directeur-communal.html> (Consulté de 8 juin 2014)
- Municipalité de Lausanne. (n.d.-b). *Vélo et plan directeur communal* [Page web]. Disponible sur <http://www.lausanne.ch/lausanne-officielle/administration/travaux/routes-mobilite/mobilite-et-traffic/faire-du-velo-a-lausanne/velo-et-plan-directeur-communal.html> (Consulté de 8 juin 2014)
- Navarrete, D. (2008). Nouveaux musées dans la région parisienne. *Téoros. Revue de recherche en tourisme*, 27(3), 71–77.
- Office fédéral du développement territorial (ARE). (2005). *Rapport 2005 sur le développement territorial* [En ligne]. Disponible sur <http://www.are.admin.ch/themen/raumplanung/00228/00275/index.html?lang=fr>
- Olu, E. (2008). L'argument culturel du «touristique», l'argument touristique du culturel, symptômes de «la fin du muséal».** *Téoros. Revue de recherche en tourisme*, 27(3), 9–17.
- Pasquier, M., Ladner, A., Fivat, E., Fiechter, J., & Institut GfS Berne. (2009). *Musée cantonal des Beaux-Arts Analyse du résultat du vote du 30.11.08, des motivations liées au vote des citoyens vaudois et de leurs attentes*. Lausanne: IDHEAP.
- Patrimoine du canton de Vaud. (n.d.). *Patrimoine du Canton de Vaud : Notes de recensement* [Page web]. Disponible sur <http://www.patrimoine.vd.ch/monuments-et-sites/conservation/identifier/notes-de-recensement/> (Consulté le 24 mai)
- Peressut, L.-B. (1999). *Musées architectures 1990-2000*. Arles: Actes Sud.
- Pinna, G. (2002). Le musée-entreprise : à quel prix ? *Les Nouvelles de l'ICOM*, (2) [En ligne]. Disponible sur http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/ICOM_News/2002-2/FRE/p4_2002-2.pdf
- Podmore, J. (1998). (Re)Reading the “Loft Living”Habitus in Montréal’s Inner City.** *International Journal of Urban and Regional Research*, 22(2), 283–302. doi:10.1111/1468-2427.00140
- Raffestin, C. (1997). Une société de la friche ou une société en friche. *Collage*, (4), 12–15.
- Raffin, F. (2012). L’inscription territoriale de la culture.** *Diversité*, (168), 185–190.
- Rérat, p. (2012). Choix résidentiel et gentrification dans une ville moyenne. Profils, trajectoires et motivations des habitants des nouveaux logements à Neuchâtel (Suisse). *Cybergeo : European Journal of Geography*, document 579. doi:10.4000/cybergeo.24931
- Rérat, P., Piguet, É., Söderström, O., & Besson, R. (2008). « Back to the city ? » *Étude de l'évolution démographique et de l'attractivité résidentielle des villes suisses*. Neuchâtel: Institut de géographie et Fonds national de la recherche scientifique.
- Rérat, P., Söderström, O., Besson, R., & Piguet, É. (2008). Une gentrification émergente et diversifiée : le cas des villes suisses. *Espaces et sociétés*, n° 132-133(1), 39–56.

doi:10.3917/esp.132.0039

- Rickli, J.-D. (1978). Lausanne : deux siècles de devenir urbain (Vol. Tiré à part de : *Habitation*, 1978, Nos 1–2, 4). Lausanne: Centre de documentation de la Direction des travaux.
- Saez, G. (2003). Les politiques culturelles des villes. In O. Donnat & p. Tolila, *Le(s) public(s) de la culture* (pp. 197–225). Paris: Presses de Sciences Po [En ligne]. Disponible sur http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=SCPO_DONNA_2003_01_0197
- Saez, G. (2009). Une (ir)résistible dérive des continents, recomposition des politiques culturelles ou marketing urbain ? *L'Observatoire*, (36), 29–33.
- Sassen, S. (2005). The global city: introducing a concept. *Brown Journal of World Affairs*, 11(2), 27–43.
- Schwitzguebel, p. (1993, Juillet 19). Tourisme et culture : ne pas accueillir idiot. *Journal de Genève*, p. 2. Genève.
- Sibertin-Blanc, M. (2008). **La culture dans l'action publique des petites villes. Un révélateur des politiques urbaines et recompositions territoriales.** *Géocarrefour*, 83(1), 5–13.
- Sklair, L. (2006). Iconic architecture and capitalist globalization. *City*, 10(1), 21–47.
- Van Crielingen, M., & Fleury, A. (2006). La ville branchée : gentrification et dynamiques commerciales à Bruxelles et à Paris. *Belgeo. Revue belge de géographie*, (1-2), 113–134.
- Vivant, E. (2006). La Classe créative existe-t-elle ? *Les Annales de La Recherche Urbaine*, (101), 155–161.
- Vivant, E. (2007a). L'instrumentalisation de la culture dans les politiques urbaines : un modèle d'action transposable ?** *Espaces et Sociétés*, (131), 49–66.
- Vivant, E. (2007b). Sécurisation, pacification, animation. *Terrains & Travaux*, 13(2), 169–188.
- Vivant, E. (2008a). Du musée-conservateur au musée-entrepreneur. *Téoros. Revue de recherche en tourisme*, 27(3), 43–52.
- Vivant, E. (2008b). Les événements off : de la résistance à la mise en scène de la ville créative. *Géocarrefour*, 82(3), 131–140. doi:10.4000/geocarrefour.2188
- Vivant, E. (2009). **Qu'est-ce que la ville créative?** Paris: Presses universitaires de France.
- Vivant, E. (2010). The (re)Making of Paris as a Bohemian Place? *Progress in Planning*, (74), 107–152.
- Vivant, E., & Charmes, E. (2008). La gentrification et ses pionniers : le rôle des artistes off en question. *Métropoles*, (3), 29–66.
- Wallon, E. (2009). La logique des pôles et ses limites dans le domaine culturel. *L'Observatoire*, (36), 77–82.

Wolton, D. (2011). Les musées. Trois questions. Hermès, *La Revue*, n° 61(3), 195–199.

Zukin, S. (1989). *Loft Living: Culture and Capital in Urban Change* (2e édition.). New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.

Zukin, S. (1995). *The cultures of cities*. Cambridge, MA: Blackwell.

Actes législatifs et règlements

Barozzi, F., & Estudio Barozzi Veiga SLP. (2014, 20 mai). *Avis d'enquête N° 143113, Construction nouvelle, Démolition des bâtiments ECA 829a et 829b, construction d'un Musée Cantonal des Beaux-Arts (MCBA) avec restaurant, local deux-roues de 10 places, poste de transformation, aménagements extérieurs, 36 places deux-roues extérieures, 2 places de stationnement pour handicapé, ascenseur extérieur, suppression des places de stationnement extérieures et installation de panneaux solaires en toiture*. Lausanne.

Cour de droit administratif et public du canton de Vaud (2013, 26 Novembre). *Arrêt du 26 novembre 2013, No. AC.2013.0059* [Page web]. Disponible sur http://www.jurisprudence.vd.ch/scripts/nph-omniscgi.exe?OmnisPlatform=WINDOWS&WebServerUrl=www.jurisprudence.vd.ch&WebServerScript=/scripts/nph-omniscgi.exe&OmnisLibrary=JURISWEB&OmnisClass=rtFindinfoWebHtmlService&OmnisServer=7001&Parametername=WWW_V4&Schema=VD_TA_WEB&Source=search.fiw&Aufruf=getMarkupDocument&cSprache=FRE&nF30_KEY=169173&W10_KEY=614463&nTrefferzeile=1&Template=search/standard/results/document.fiw (Consulté le 28 juillet 2014)

Etat de Vaud. (2010a, 19 Mai). *EMPD-303 Exposé des motifs et projet de décret accordant un crédit d'étude de CHF 13'870'000.- pour le concours, les études préliminaires, le projet et la mise en soumission de la construction du nouveau Musée cantonal des Beaux-Arts, ainsi que le concours d'idées pour le pôle muséal et culturel sur le site "Halle CFF aux locomotives" à Lausanne* [En ligne]. Disponible sur http://www.vd.ch/fileadmin/user_upload/organisation/gc/fichiers_pdf/303_Texte_CE.pdf

Etat de Vaud. (2010c, 22 Novembre). *Concours de projet et concours d'idées en procédure sélective - Etude stratégique (annexe 05)*.

Etat de Vaud. (2010d, 22 Novembre). *Concours de projet et concours d'idées en procédure sélective, concours - Plan des contraintes (annexe 06)*.

Etat de Vaud. (2010e, 22 Novembre). *Concours de projet et concours d'idées en procédure sélective, Programme du concours – Document 2.0*.

Etat de Vaud. (2010f, 22 Novembre). *Concours de projets et concours d'idées en procédure sélective - Dépôt des locomotives, histoire, modification et pérennité de l'ouvrage (annexe 04)*.

- Etat de Vaud. (2011a). *Concours de projets et concours d'idées en procédure sélective – rapport du jury* [En ligne]. Disponible sur http://polemuseal.ch/media/filer/2012/08/06/mcba_rapport_jury_complet.pdf
- Etat de Vaud. (2011b). *Concours Plateforme Pôle muséal Lausanne - Plaquette de présentation du projet lauréat* [En ligne]. Disponible sur http://polemuseal.ch/media/filer/2012/09/03/bleu_low.pdf
- Etat de Vaud. (2013, 18 Décembre). *EMPD-127 Exposé des motifs et projet de loi pour la création d'une fondation de droit public pour le Musée cantonal des Beaux-Arts et Projets de décret - accordant un crédit d'ouvrage de CHF 30'630'000 pour la construction du nouveau Musée cantonal des Beaux-Arts (mcb-a) et le réaménagement des arcades - accordant un crédit d'étude de CHF 12'950'000 pour la programmation, le concours d'architecture, le projet et la mise en soumission des nouvelles constructions du Musée cantonal de la photographie (Musée de l'Elysée), du Musée de design et d'arts appliqués contemporains (mudac) ainsi que des activités complémentaires du Pôle muséal à Lausanne - accordant un crédit d'étude de CHF 400'000 pour déterminer l'avenir du Palais de Rumine après le départ du mcb-a* [En ligne]. Disponible sur http://www.vd.ch/fileadmin/user_upload/organisation/gc/fichiers_pdf/2012-2017/127_Texte_CE.pdf
- Etat de Vaud. (2014). *Loi 434.01 pour la création d'une fondation de droit public pour le Musée cantonal des Beaux-Arts* [En ligne]. Disponible sur http://www.rsv.vd.ch/rsvsite/rsv_site/doc.pdf?docId=1116166&Pvigueur=&Padoption=&Pcurrent_version=9999&PetatDoc=referendum&Pversion=&docType=loi&page_format=A4_3&isRSV=true&isSJL=true&outformat=pdf&isModifiante=false
- GEA Vallotton et Chanard SA. (2012a, 16 Août). **Plan d'affectation cantonal n°332, Plateforme Pôle-muséal**. Etat de Vaud.
- GEA Vallotton et Chanard SA. (2012b, 16 Août). **Plan d'affectation cantonal n°332, rapport justificatif selon l'article 47 OAT**. Etat de Vaud.
- GEA Vallotton et Chanard SA. (2012c, 16 Août). **Plan d'affectation cantonal n°332, Règlement**. Etat de Vaud.
- Grand Conseil du canton de Vaud. (2010, Juin). *RC-303 Rapport de la commission chargée d'examiner l'objet suivant : Exposé des motifs et projet de décret accordant un crédit d'étude de CHF 13'870'000.- pour le concours, les études préliminaires, le projet et la mise en soumission de la construction du nouveau Musée cantonal des Beaux-Arts, ainsi que le concours d'idées pour le pôle muséal et culturel sur le site "Halle CFF aux locomotives" à Lausanne* [En ligne]. Disponible sur http://www.vd.ch/fileadmin/user_upload/organisation/gc/fichiers_pdf/303_RC.pdf
- Grand Conseil du canton de Vaud. (2014, Janvier). *RC-127 Rapport de la commission chargée d'examiner l'objet suivant : Exposé des motifs et projet de loi pour la création d'une fondation de droit public pour le Musée cantonal des Beaux-Arts et Projets de décret - accordant un*

crédit d'ouvrage de CHF 30'630'000 pour la construction du nouveau Musée cantonal des Beaux-Arts (mcb-a) et le réaménagement des arcades - accordant un crédit d'étude de CHF 12'950'000 pour la programmation, le concours d'architecture, le projet et la mise en soumission des nouvelles constructions du Musée cantonal de la photographie (Musée de l'Elysée), du Musée de design et d'arts appliqués contemporains (mudac) ainsi que des activités complémentaires du Pôle muséal à Lausanne - accordant un crédit d'étude de CHF 400'000 pour déterminer l'avenir du Palais de Rumine après le départ du mcb-a [En ligne]. Disponible sur http://www.vd.ch/fileadmin/user_upload/organisation/gc/fichiers_pdf/2012-2017/127_RC.pdf

Municipalité de Lausanne. (2011, 5 Octobre). *Musée Cantonal des Beaux-Arts – Pôle muséal Convention sur l'échange foncier Octroi d'une subvention d'investissement.*

Municipalité de Lausanne. (2012, 29 Février). *Pôle Gare, Etude d'urbanisme et d'aménagement urbains, Approche pluri-disciplinaire, Cahier des charges.*

Entretiens et questionnaires

Abimi, D., & Decrauzat, B. (2014, 7 Juillet). *Questionnaire écrit à MM. Daniel Abimi et Bernard Decrauzat.*

Français, O. (2014, 27 Mai). *Entretien avec Olivier Français.*

Litzistorf, D. (2013, 19 Mars). *Entretien avec Daniel Litzistorf.*

Sources topographiques

Office fédéral de topographie. (1873a). *Atlas Siegfried au 1:25000, feuille 438 Lausanne.*

Office fédéral de topographie. (1873b). *Atlas Siegfried au 1:25000, feuille 438bis Ouchy.*

Office fédéral de topographie. (n.d.-a). *Découpage en tuile SWISSIMAGE, feuille 1243-14.*

Office fédéral de topographie. (n.d.-b). *Découpage en tuile SWISSIMAGE, feuille 1243-32.*

Revue de presse

Agence télégraphique Suisse. (2008a, 22 Mai). Référendum lancé contre un musée des Beaux- Arts à Bellerive. *Le Temps*. Genève [En ligne]. Disponible sur <http://letemps.ch/Facet/print/Uuid/91508768-cc8c-11dd-b87c->

1c3fffea55dc/Référendum_lancé_contre_un_musée_des_Beaux-Arts_à_Bellerive

Agence télégraphique Suisse. (2008b, 22 Décembre). Musée vaudois des Beaux-Arts: le comité référendaire hausse le ton. *Le Temps*. Genève [En ligne]. Disponible sur http://letemps.ch/Facet/print/Uuid/7fc107f2-e26c-11dd-b87c-1c3fffe...Musée_vaudois_des_Beaux-Arts_le_comité_référendaire_hausse_le_ton

Agence télégraphique Suisse. (2009a, 4 Février). Nouveau **projet «avant l'été»**. *Le Temps*. Genève [En ligne]. Disponible sur http://letemps.ch/Facet/print/Uuid/9ecd2124-f2c7-11dd-8aad-a3adb41a0cc2/Nouveau_projet_avant_lété

Agence télégraphique Suisse. (2009b, 30 Septembre). Le Musée des Beaux-Arts sera installé aux halles CFF à Lausanne. *Le Temps*. Genève [En ligne]. Disponible sur http://letemps.ch/Facet/print/Uuid/f570701e-add7-11de-afff-219c66...e/Le_Musée_des_Beaux-Arts_sera_installé_aux_halles_CFF_à_Lausanne

Burri, J. (2011, 9 Juin). Les halles CFF rasées, un **nouveau quartier va naître au cœur de Lausanne**. *24 Heures*. Lausanne [En ligne]. Disponible sur <http://www.24heures.ch/vaud-regions/lausanne-region/halles-cff-rasees-nouveau-quartier-naître-cur-lausanne/story/10305233>

Busslinger, L. (1991, 25 Septembre). L'avenir de Rumine se dessine Abandon de l'idée d'un polymusée et départ programmé des Beaux-Arts. *La Gazette de Lausanne*, p. 25. Lausanne.

Cachin, J. (2009a, 8 Juillet). Onze sites en concurrence pour accueillir les trésors du musée. *La Liberté*. Fribourg [En ligne]. Disponible sur <http://www.laliberte.ch/news/onze-sites-en-concurrence-pour-accueillir-les-tresors-du-musee-106374>

Cachin, J. (2009b, 1 Octobre). Les Beaux-Arts juste à côté de la gare. *La Liberté*. Fribourg [En ligne]. Disponible sur <http://www.laliberte.ch/news/les-beaux-arts-juste-a-cote-de-la-gare-99473>

Cachin, J. (2009c, 3 Octobre). «Ce site appartient aux voies de chemin de fer, pas à la ville». *La Liberté*. Fribourg [En ligne]. Disponible sur <http://www.laliberte.ch/news/ce-site-appartient-aux-voies-de-chemin-de-fer-pas-a-la-ville-99705>

Caspary, L. (2008a, 2 Août). «Le Musée des beaux-arts de Lausanne est une question de fierté cantonale». *Le Temps*. Genève [En ligne]. Disponible sur http://letemps.ch/Facet/print/Uuid/3f4a9442-aa25-11dd-bf59-ad3d61..._des_beaux-arts_de_Lausanne_est_une_question_de_fierté_cantonale

Caspary, L. (2008b, 9 Octobre). Les opposants au Musée des beaux-arts à Bellerive unis contre le «bunker illégal». *Le Temps*. Genève [En ligne]. Disponible sur http://letemps.ch/Facet/print/Uuid/24846298-e1a0-11dd-b87c-1c3fffe..._au_Musée_des_beaux-arts_à_Bellerive_unis_contre_le_bunker_illégal

Caspary, L. (2008c, 9 Décembre). «M'attribuer l'échec du musée est un peu court». *Le Temps*. Genève [En ligne]. Disponible sur <http://letemps.ch/Facet/print/Uuid/af0ddbc2-e1ac-11dd->

b87c-1c3fff...c/Anne-Catherine_Lyon_Mattribuer_léchech_du_musée_est_un_peu_court

Caspary, L. (2008d, 23 Décembre). Musée des beaux-arts: **pas d'avenir à Bellerive**. *Le Temps*. Genève [En ligne]. Disponible sur http://letemps.ch/Facet/print/Uuid/ebc984f6-e1ae-11dd-b87c-1c3fffea55dc/Musée_des_beaux-arts_pas_davenir_à_Bellerive

Caspary, L. (2009a, 23 Janvier). Musée des beaux-arts: terrains inédits à Lausanne. *Le Temps*. Genève [En ligne]. Disponible sur http://letemps.ch/Facet/print/Uuid/62da88a4-e8cd-11dd-b87c-1c3fffea55dc/Musée_des_beaux-arts_terrains_inédits_à_Lausanne

Caspary, L. (2009b, 7 Mars). Les Vaudois préfèrent les beaux-arts à Lausanne. *Le Temps*. Genève [En ligne]. Disponible sur http://letemps.ch/Facet/print/Uuid/83fcb50a-1273-11de-9cb2-c64ee3be7a61/Les_Vaudois_préfèrent_les_beaux-arts_à_Lausanne

Caspary, L. (2009c, 17 Mars). Les Vaudois préfèrent les beaux-arts à Lausanne. *Le Temps*. Genève [En ligne]. Disponible sur http://letemps.ch/Facet/print/Uuid/83fcb50a-1273-11de-9cb2-c64ee3be7a61/Les_Vaudois_préfèrent_les_beaux-arts_à_Lausanne

Caspary, M. (2008, 5 Décembre). Le rêve éveillé d'un architecte pour un nouveau musée à Bellerive. *24 Heures*. Lausanne [En ligne]. Disponible sur <http://www.24heures.ch/vaud-regions/lausanne-region/reve-eveille-architecte-nouveau-musee-bellerive/story/26980538>

Chardon, E. (2009, 1 Octobre). «Notre musée doit être plus réactif et s'ouvrir sur le monde». *Le Temps*. Genève [En ligne]. Disponible sur http://letemps.ch/Facet/print/Uuid/9c63c0ae-ae07-11de-afff-219c66af17ee/Notre_musée_doit_être_plus_réactif_et_souvrir_sur_le_monde

Crevoisier, A. (2011, 10 Juin). La mue du site des CFF sera totale pour le futur Musée des beaux-arts. *La Liberté*. Fribourg [En ligne]. Disponible sur <http://www.laliberte.ch/news/regions/la-mue-du-site-des-cff-sera-totale-pour-le-futur-musee-des-beaux-arts-60709>

Danesi, M. (2008a, 25 Février). Le Musée vaudois des beaux-arts expliqué. *Le Temps*. Genève [En ligne]. Disponible sur http://letemps.ch/Facet/print/Uuid/00b4c93a-aa04-11dd-bf59-ad3d6140ad87/Le_Musée_vaudois_des_beaux-arts_expliqué

Danesi, M. (2008b, 13 Septembre). Villes et canton en campagne pour un musée de tous les Vaudois. *Le Temps*. Genève [En ligne]. Disponible sur http://letemps.ch/Facet/print/Uuid/e6db082a-e19a-11dd-b87c-1c3fff...c/Villes_et_canton_en_campagne_pour_un_musée_de_tous_les_Vaudois

Danesi, M. (2008c, 6 Novembre). Le nouveau Musée des beaux-arts vaudois joue son sort à Rumine. *Le Temps*. Genève [En ligne]. Disponible sur http://letemps.ch/Facet/print/Uuid/ad358e00-e1a5-11dd-b87c-1c3fff...c/Le_nouveau_Musée_des_beaux-arts_vaudois_joue_son_sort_à_Rumine

Danesi, M. (2008d, 10 Novembre). L'oppositon disparate au Musée des beaux-arts. *Le Temps*. Genève [En ligne]. Disponible sur http://letemps.ch/Facet/print/Uuid/cc33c3f2-e1a6-11dd-b87c-1c3fffea55dc/Loppositon_disparate_au_Musée_des_beaux-arts

- Danesi, M. (2008e, 18 Novembre). La controverse du Palais de Rumine. *Le Temps*. Genève [En ligne]. Disponible sur http://letemps.ch/Facet/print/Uuid/d460be34-e1a8-11dd-b87c-1c3fffea55dc/La_controverse_du_Palais_de_Rumine
- Danesi, M. (2008f, 18 Novembre). Le Léman intouchable? *Le Temps*. Genève [En ligne]. Disponible sur http://letemps.ch/Facet/print/Uuid/d3ad2a18-e1a8-11dd-b87c-1c3fffea55dc/Le_Léman_intouchable
- Danesi, M. (2008g, 1 Décembre). Le musée au bord de l'eau recalé.** *Le Temps*. Genève [En ligne]. Disponible sur http://letemps.ch/Facet/print/Uuid/4294bfb6-e1ab-11dd-b87c-1c3fffea55dc/Le_musée_au_bord_de_leau_recalé
- Danesi, M. (2008h, 2 Décembre). Les députés vaudois imaginent un autre musée, les collectionneurs abandonnent. *Le Temps*. Genève [En ligne]. Disponible sur http://letemps.ch/Facet/print/Uuid/6e378d4c-e1ab-11dd-b87c-1c3fff..._vaudois_imaginent_un_autre_musée_les_collectionneurs_abandonnent
- Danesi, M. (2008i, 5 Décembre). Brainstorming collectif pour le musée. *Le Temps*. Genève [En ligne]. Disponible sur http://letemps.ch/Facet/print/Uuid/f107b346-e1ab-11dd-b87c-1c3fffea55dc/Brainstorming_collectif_pour_le_musée
- Danesi, M. (2009a, 6 Février). La gare de Lausanne en Musée des beaux-arts. *Le Temps*. Genève [En ligne]. Disponible sur http://letemps.ch/Facet/print/Uuid/89cfbbae-f3cd-11dd-b16d-c1f112b95020/La_gare_de_Lausanne_en_Musée_des_beaux-arts
- Danesi, M. (2009b, 4 Juin). Lausanne joue la carte du centre-ville. *Le Temps*. Genève [En ligne]. Disponible sur http://letemps.ch/Facet/print/Uuid/b20ea1da-507e-11de-bb0a-399467258055/Lausanne_joue_la_carte_du_centre-ville
- Danesi, M. (2009c, 6 Juillet). Villes et campagne en compétition pour les Beaux-Arts. *Le Temps*. Genève [En ligne]. Disponible sur http://letemps.ch/Facet/print/Uuid/9f604c08-69a3-11de-ac78-f58a85f6b197/Villes_et_campagne_en_compétition_pour_les_Beaux-Arts
- Danesi, M. (2009d, 1 Octobre). Le futur Musée des beaux-arts entre en gare de Lausanne. *Le Temps*. Genève [En ligne]. Disponible sur http://letemps.ch/Facet/print/Uuid/9d96d77c-ae07-11de-afff-219c66af17ee/Le_futur_Musée_des_beaux-arts_entre_en_gare_de_Lausanne
- Danesi, M. (2009e, 2 Octobre). Les destins liés de la gare et du Musée des beaux-arts à Lausanne. *Le Temps*. Genève [En ligne]. Disponible sur http://letemps.ch/Facet/print/Uuid/221874e2-aecb-11de-9c1b-d7f857...es_destins_liés_de_la_gare_et_du_Musée_des_beaux-arts_à_Lausanne
- Danesi, M. (2009f, 2 Octobre). Yverdon et Morges critiquent le mode de sélection du site. *Le Temps*. Genève [En ligne]. Disponible sur http://letemps.ch/Facet/print/Uuid/212d78c0-aecb-11de-9c1b-d7f857e4b418/Yverdon_et_Morges_critiquent_le_mode_de_sélection_du_site
- Danesi, M. (2009g, 5 Novembre). Pierre Keller en sponsor du futur Musée des beaux-arts. *Le Temps*.

- Genève [En ligne]. Disponible sur http://letemps.ch/Facet/print/Uuid/302f204c-c98a-11de-beaa-58a830bde77/Pierre_Keller_en_sponsor_du_futur_Musée_des_beaux-arts
- Danesi, M. (2010a, 20 Mai). A Lausanne, la frénésie des musées. *Le Temps*. Genève [En ligne]. Disponible sur http://letemps.ch/Facet/print/Uuid/03c4f248-6386-11df-82f9-482adafcff89/A_Lausanne_la_frénésie_des_musées
- Danesi, M. (2010b, 23 Juin). La polémique **s'invite au concours d'architecture pour les beaux-arts**. *Le Temps*. Genève [En ligne]. Disponible sur http://letemps.ch/Facet/print/Uuid/2af6cf12-7e3e-11df-9261-0ea9960...a_polémique_sininvite_au_concours_darchitecture_pour_les_beaux-arts
- Danesi, M. (2011, 9 Juin). Le nouveau Musée des beaux-arts de Lausanne crée un morceau de ville. *Le Temps*. Genève [En ligne]. Disponible sur http://letemps.ch/Facet/print/Uuid/01094af2-9280-11e0-a33b-98824...uveau_Musée_des_beaux-arts_de_Lausanne_crée_un_morceau_de_ville
- Danesi, M. (2014, 7 Janvier). Les adversaires du pôle muséal à Lausanne veulent stopper le rouleau compresseur officiel. *Le Temps*. Genève [En ligne]. Disponible sur http://www.letemps.ch/Facet/print/Uuid/5fd7541c-7715-11e3-ad42-bb...muséal_à_Lausanne_veulent_stopper_le_rouleau_compresseur_officiel
- Galland, B. (1994, 20 Mars). Au siège de l'ancien Crédit Foncier à Lausanne admirera-t-on les grands peintres vaudois?** *Le Nouveau Quotidien*, p. 19. Genève.
- Keller, J. (2011, 19 Août). Gebaute Kunst für Lausanne. *Neue Zürcher Zeitung*. Zurich [En ligne]. Disponible sur <http://www.nzz.ch/aktuell/startseite/gebaut-kunst-fuer-lausanne-1.11968862>
- Le Temps. (2009, 3 Juin). Musée des beaux-arts: Lausanne propose trois sites urbains. *Le Temps*. Genève [En ligne]. Disponible sur http://letemps.ch/Facet/print/Uuid/00a00f7c-504e-11de-bb0a-399467258055/Musée_des_beaux-arts_Lausanne_propose_trois_sites_urbains
- Mathonnet, p. (1999, 23 Mars). Le Musée des beaux-**arts de Lausanne rêve d'un nouveau cadre pour ses collections**. *Le Temps*. Genève [En ligne]. Disponible sur http://letemps.ch/Facet/print/Uuid/65a1eaaa-b245-11dd-b87c-1c3fff...eaux-arts_de_Lausanne_rêve_dun_nouveau_cadre_pour_ses_collections
- Mathonnet, p. (2008, 29 Décembre). **Le rejet d'un musée**. *Le Temps*. Genève [En ligne]. Disponible sur http://letemps.ch/Facet/print/Uuid/67c9160c-e1af-11dd-b87c-1c3fffea55dc/Opacité._Le_rejet_dun_musée
- Ménétreay, V. (2008, 6 Novembre). Les opposants au musée veulent un Grand Rumine. *24 Heures*. Lausanne [En ligne]. Disponible sur <http://www.24heures.ch/vaud-regions/lausanne-region/opposants-musee-veulent-grand-rumine/story/16163196>
- Pingoud, L. (2008, 23 Décembre). Pour les opposants, Bellerive est enterré. *24 Heures*. Lausanne [En ligne]. Disponible sur <http://www.24heures.ch/vaud-regions/lausanne-region/opposants-bellerive-enterrer/story/28847096>

- Prin, M.-S. (2011, 27 Décembre). Musée des beaux-arts à la gare: un cœur culturel cantonal. *24 Heures*. Lausanne [En ligne]. Disponible sur <http://www.24heures.ch/vaud-regions/lausanne-region/Musee-des-beauxarts-a-la-gare-un-cur-culturel-cantonal/story/24299303>
- Reyt, G. (2009, 24 Février). Yverdon veut récupérer le musée des Beaux- Arts banni de Bellerive. *Le Temps*. Genève [En ligne]. Disponible sur http://letemps.ch/Facet/print/Uuid/d80acd30-01f2-11de-83ec-bb5683...verdon_veut_récupérer_le_musée_des_Beaux-Arts_banni_de_Bellerive
- Ricci Lempen, S. (1994, 15 Décembre). Coup de jeune pour les musées. *La Gazette de Lausanne*, p. 27. Lausanne.
- Salvadé, C. (1993, 5 Février). Lausanne, neuf musées + 2. *Le Nouveau Quotidien*, p. 25. Lausanne.
- Salvadé, C. (2007a, 23 Juin). La chronologie d'un projet controversé.** *Le Temps* [En ligne]. Disponible sur http://letemps.ch/Facet/print/Uuid/c4bc4be6-ac25-11dd-bf59-ad3d6140ad87/La_chronologie_dun_projet_controversé
- Salvadé, C. (2007b, 23 Juin). **La chronologie d'un projet controversé.** *Le Temps*. Genève [En ligne]. Disponible sur http://letemps.ch/Facet/print/Uuid/c4bc4be6-ac25-11dd-bf59-ad3d6140ad87/La_chronologie_dun_projet_controversé
- Salvadé, C. (2007c, 3 Octobre). Rumine, l'angoisse du vide.** *Le Temps*. Genève [En ligne]. Disponible sur http://letemps.ch/Facet/print/Uuid/9acd4bda-ac3b-11dd-bf59-ad3d6140ad87/Rumine_langoisse_du_vide
- Salvadé, C., & Agence télégraphique Suisse. (2009, 27 Février). Un nouveau site pour le musée des beaux-arts à fin septembre. *Le Temps*. Genève [En ligne]. Disponible sur http://letemps.ch/Facet/print/Uuid/f7d5f296-04e2-11de-a422-5244b...4e/Un_nouveau_site_pour_le_musée_des_beaux-arts_à_fin_septembre
- Schellenberg, S. (2014, 1 Juillet). Année décisive pour le Pôle muséal. *Le Courrier*, p. 4. Genève.
- Schwitzguebel, p. (1993, 19 Juillet). Tourisme et culture : ne pas accueillir idiot. *Journal de Genève*, p. 2. Genève.

Back cover

En 2011, les autorités vaudoises présentaient leur projet architectural pour la **construction d'un nouveau Musée cantonal des Beaux-Arts (MCBA) en lieu et place des anciennes halles aux locomotives, en plein centre de la ville de Lausanne. Plus qu'un simple musée, c'est un véritable pôle** culturel que les autorités ambitionnent de réaliser avec le regroupement sur un seul et même site de trois des principaux musées de la ville, ainsi que de nombreuses activités culturelles et de loisir.

Cette volonté d'investir massivement dans des projets culturels n'est pas l'apanage de Lausanne, on assiste en effet, depuis les années 80, à un fort intérêt des villes pour la culture et plus **largement pour l'encouragement à la créativité. L'approche, dite de la "ville créative", part du principe que, l'industrie n'étant plus le moteur des économies occidentales, les pouvoirs publics doivent miser** sur la culture pour attirer touristes et main-d'œuvre éduquée, **postulant une compétition entre les villes** mondiales pour les domaines à haute valeur-ajoutée. Cette étude, se propose de replacer le projet de pôle muséal **Lausannois dans un cadre d'analyse plus large afin de s'interroger sur les enjeux de sa** réalisation et les impacts que son implantation pourrait provoquer aux différentes échelles urbaines, de la ville au quartier.