

**REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR
ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE**

UNIVERSITE SALAH BOUBNIDER CONSTANTINE 3



FACULTE D'ARCHITECTURE ET D'URBANISME

DEPARTEMENT D'ARCHITECTURE

N° d'ordre :.....

Série :.....

THESE DE DOCTORAT ES SCIENCES EN URBANISME

Présentée par :

Mme MAZRI- BENARIOUA Mouna

INDUSTRIES CULTURELLES ET DYNAMIQUES URBAINES.

LE CAS DES METIERS TRADITIONNELS

DE CONSTANTINE.

Sous la direction de : **Pr. BENABBAS-KAGHOUCHE Samia**

Jury :

- | | | |
|-------------|----------------------------------|---|
| Président: | Mme Benrachi- Lezzar Bouba. | Professeur. Université de Constantine 3. |
| Rapporteur: | Mme Benabbas-Kaghouche Samia. | Professeur. Université de Constantine 1. |
| Examineur: | Mme Chemrouk -Chabbi Naima . | Professeur. EPAU d'Alger. |
| Examineur: | Mr Bouchareb Abdelouahab. | Professeur. Université de Constantine 3. |
| Examineur: | Mme Bencharif -Chaouche Mariama. | Maître de conférences. Université de Constantine 3. |
| Examineur : | Mme Redouane Meriem. | Maître de conférences. Université d'Annaba. |

2017

REMERCIEMENTS

Merci à tous ceux qui ont participé à la réalisation de ce travail.

J'adresse mes plus grands remerciements et ma profonde gratitude à ma directrice de thèse, Pr Samia Benabbas Kaghouché, pour l'attention qu'elle a portée à ce travail et pour m'avoir soutenue le long de mon parcours de post graduation.

Je remercie Mesdames et Messieurs les membres du jury, qui portent honneur à ce travail par leurs lectures et évaluations.

Je remercie le directeur de la chambre de l'artisanat et des métiers de Constantine et son équipe administrative, Monsieur Abid Fateh, Melle Benabbas Nafissa et Mme Derouiche Salima, pour leurs aides documentaires et pour le temps qu'ils m'ont consacré.

Je remercie Mr Zoubeir Mouhli directeur général de l'Association Sauvegarde Medina Tunis et son adjoint Mr Adnan El Ghali pour m'avoir chaleureusement accueillie parmi eux lors de la première conférence « Medneta » (Réseau culturel méditerranéen pour la promotion de la créativité dans les Arts, l'artisanat et le design pour la régénération urbaine dans les centres historiques, Tunis, 2014).

Enfin, j'arrive à remercier ma chère famille pour tout, mes parents pour leurs aides et encouragements, et mes frères et sœurs pour leurs soutiens.

Je remercie mon mari pour son aide et sa patience.

A mes enfants, Lina Incène, Mohamed Anis, Sammy Abdelatif

SOMMAIRE

CHAPITRE INTRODUCTIF	1
<u>1ère PARTIE</u> : CULTURE, METIERS D'ART ET VILLES :	
MISE EN PERSPECTIVE THEORIQUE.....	13
CHAPITRE 1 : <i>L'art et la culture : Du concept à un objet de recherche en urbanisme et géographie.</i>	16
CHAPITRE 2 : <i>La problématique du développement des territoires par l'art et la culture</i>42
CHAPITRE 3 : <i>La territorialisation de la production artistique : spatialités, Effets Et Modèles</i>.....	.64
<u>2ème PARTIE</u> : CHRONOLOGIE D'UNE VILLE PAR SON ARTISANAT ...	97
CHAPITRE 1 : <i>Opportunités Historico- Géographiques</i>.....	101
CHAPITRE 2 : <i>L'historisation de l'artisanat de Constantine : Métiers & Artisans</i>123
CHAPITRE 3 : <i>L'artisanat dans la perspective de développement économique de l'Algérie</i> 161
CHAPITRE 4 : <i>La Temporalité Des Lieux : Une Dynamique Urbaine Entre Permanences Et Ruptures</i>.....	.179
<u>3ème PARTIE</u>: CONSTANTINE AU PRISME DE LA GEOGRAPHIE DE L'ARTISANAT.....	. 191
CHAPITRE 1 : <i>Le Rayonnement Et La Visibilité De Constantine Par Ses Métiers Traditionnels</i>.....	.16
CHAPITRE 2 : <i>Le Contexte Des Métiers Traditionnels A Constantine : Lieux & Acteurs.</i>	16
CHAPITRE 3 : <i>Spatialités urbaines des métiers traditionnels: Profils et valeurs expérientielles des lieux.</i>16
CHAPITRE 4 : <i>De la spécialisation à la clusterisation de l'espace artisanal.</i>	
CONCLUSION GENERALE	320

1. Introduction Générale.

Le dialogue entre le monde urbain et le monde culturel et artistique est entrain d'évoluer s'expliquant par les avantages stratégiques que tirent les villes de la culture et des arts. Les projets culturels sont désormais des leviers de développement qui marquent la prospérité des villes et Etats et participent à leurs visibilités, voire leurs spectacularisations tout autant que les célèbres Sept Merveilles avaient autrefois contribué à fonder la grandeur des civilisations du monde antique.

La culture se convertissant en instrument, est resituée dans le champ de l'économie urbaine (Bernié-Boissard, 2010) pour se voir traiter avec le vocabulaire de l'économie qui la qualifie de ressource territoriale ayant effet de levier, de créatrice d'emplois, de source de revenus.

D'autres villes choisissent de se positionner sur le créneau des industries culturelles. Par leurs inscriptions dans une double logique de production culturelle et de reproduction industrielle, ces industries contribuent à la production de richesses, à travers toute une économie culturelle et créative, conséquente, à leur rôle dans l'attractivité touristique, leur capacité à influencer sur la balance commerciale et la structure de l'emploi. La contribution des artefacts dans l'économie de certains pays est à ce titre très représentative ; le taux de croissance des produit artefacts est de 8% dans le volume des exportations des industries créatives à l'échelle internationale, alors que dans les économies en voie développement, les produits artefacts occupent une proportion de 65% de l'ensemble des échanges en industries créatives entre 2002 et 2008 et se positionnent ainsi en tête de liste¹.

Face à ce regain d'intérêt pour la production culturelle et artistique, des questionnement sont vivement adressés à la géographie urbaine et à l'urbanisme recherchant les dynamiques territoriales et urbaines générées par cette production, de par les exigences fonctionnelles et spatiales qu'elle manifeste .L'étude des propriétés des territoires où s'exerce l'art et s'affiche donne lieu à toute une géographie de la culture, à travers laquelle , les ville nouvellement perçues par la grande diversité des marchés qu'elles offrent et des artistes qu'elles attirent, sont ainsi revisités dans leurs capacités de conception, de production et de diffusion des biens culturels.

¹ Selon les statistiques de l'Unctad (United Nations Conference on Trade and Development), dans *Rapport sur l'économie créative*, Unesco, 2010.

Dés lors la création artistique se révèle comme une porte d'entrée des plus intéressantes sur la ville en vue de comprendre sa dynamique. Elle ouvre un créneau de recherche des plus fructueux sur le développement des villes qui s'annonce d'ailleurs original, vaste et en pleine évolution.

Par opposition à l'intérêt grandissant qu'on a de ce créneau de recherche dans les pays anglo-saxons et plus récemment en Europe, l'expérience algérienne n'en dénote d'aucune présence. Les études culturelles sur la ville algérienne ne concernent nullement les formes d'interactions entre le fait urbain et le fait culturel. Il est plutôt question de patrimoine culturel matériel à travers des approches sur la réhabilitation du patrimoine immobilier, ou bien d'études économiques et historiques sur des expressions artistiques et activités artisanales totalement inattentives à la dimension spatiale et urbaine du phénomène artistique. En fait, c'est le décalage entre l'intérêt grandissant pour la culture en Algérie et la modestie de la recherche qui lui est consacrée qui paraît étonnant.

L'intérêt d'une approche urbaine et géographique de la production artistique dans la ville algérienne s'expliquerait doublement. D'abord par son parcours historique, car à l'image de la ville arabo-musulmane, elle s'est longtemps distinguée par son épanouissement culturel à travers un foisonnement artistique démesuré qui était marqueur de la civilisation islamique. D'autre part, l'observation de la politique et l'agenda culturel que les pouvoirs politiques se sont tracés, la multiplication d'événements culturels (salons, festivals...), l'érection de villes en des capitales de la culture (Alger, Tlemcen, Constantine...), et les budgets hallucinants déployés, témoignent d'une prise de conscience grandissante du potentiel de croissance de la culture et d'une réelle volonté politique de faire des villes algériennes des pôles culturels de développement.

C'est par rapport à ce constat que nous fumes interpellées, pour entreprendre une recherche sur le rapport culture –ville, sous entendant, le rapport art- ville dans le contexte algérien, en choisissant la ville de Constantine comme cadre de référence exploratoire.

Bien que notre travail de magister¹ ait déjà approché le fait culturel dans cette ville, à travers des indicateurs de développement culturels, mesurant la fréquentation et la consommation culturelle, les dynamiques urbaines et spatiales en rapport avec le fait culturel n'avaient nullement attiré notre attention.

Au vu de la récence des recherches portant sur les dynamiques urbaines par l'art et la culture, la construction thématique de notre recherche et la délimitation d'un objet de recherche bien défini s'avéra assez complexe, dû entre autres à la complexité du concept culture et la diversité des pratiques artistiques. En effet, pour problématiser cette thématique sur l'espace urbain de la ville de Constantine, on a connu beaucoup d'hésitations et d'incertitudes nous amenant à recourir à une bibliographie tout azimut abordant toute sorte d'approches sur la culture. Les approches économiques avaient été les plus recensées, partant des retombées économiques de la culture et évoluant vers la mise en œuvre de toute une économie culturelle progressant plus largement encore vers une économie créative. Certes, on avait difficulté à réagir à ces lectures économiques en raison de notre profil d'architecte urbaniste, mais elles se sont avérées utiles dans la mesure où elles glissaient vers des approches géographiques qui avaient été à notre portée, du fait que l'urbanisme et la géographie soient des disciplines complémentaires partageant un même objet d'études celui de l'espace et ses dynamiques. C'est ce qui nous a guidés vers une meilleure prise en charge de ce travail.

Il fut alors question d'interroger la géographie, la sociologie et l'économie urbaine pour comprendre les logiques urbaines qui sous tendent l'activité artistique à Constantine. Mais quelle activité artistique fallait-il prendre en charge ? Si on observe la production de l'art à Constantine et pareillement à toutes les villes algériennes, il s'avère que malgré sa diversité, elle se trouve beaucoup plus mêlée à des champs liés à une culture populaire plutôt qu'à une culture élitiste (musique, littérature, arts plastiques...). En effet dans un pays de tradition par excellence, la forme la plus saillante de la création artistique en Algérie est celle détenant des connotations patrimoniales qu'on perçoit à travers les métiers d'art traditionnel, qui restent des marqueurs irremplaçables de l'identité et la culture algérienne.

¹ Intitulé « la culture en tant que fait urbain ; lecture sur des indicateurs culturels de développement ; cas du secteur sauvegardé de Constantine »,2007.

Bien que certains de ces métiers dénotent d'une certaine fragilité due à une compétitivité intense consécutive à l'ouverture des marchés, l'artisanat d'art semble tenir une place indéniable dans les stratégies de développement au vu de son double apport économique et culturel. La taille de l'emploi qu'il consomme sur tous les chaînons de la production, depuis la création jusqu'à la diffusion, ainsi que ses capacités à créer l'événement dans la ville, notamment, à travers les innombrables salons et expositions qui lui sont dédiés, en font une ressource indéniable pour la ville. D'autre part, les valeurs identitaires et patrimoniales de ces métiers d'art en font une ressource culturelle et un patrimoine immatériel qu'il ya lieu d'approcher, en l'intégrant à un cadre de réflexion plus large lié aux dynamiques qu'il génère, à l'économie à laquelle il est intégré, et à la géographie qu'il participe à façonner, pour éventuellement ouvrir de nouvelles pistes, vers une meilleure prise en charge des enjeux qu'il soulève.

2. Problématique.

D'aucuns attestent de la richesse culturelle de Constantine. Son historicité millénaire, les diverses civilisations qui l'ont parcourues, les grandes personnalités et les hommes de science auxquelles elle a donné naissance, ont concouru à construire son statut culturel qu'on perçoit à travers plusieurs titres mythiques, variant à l'appréciation des orateurs « ville d'art et de savoir », « ville d'art et de culture », « ville du patrimoine »¹. Sa richesse culturelle se lit à travers une infrastructure culturelle élitiste, ainsi qu'une industrie culturelle se reflétant à travers le produit d'art traditionnel et les métiers de l'artisanat, où près de 4000² artisans excellent dans les produits de luxe liés notamment à la bijouterie, la dinanderie, et le costume traditionnel. Malgré la compétitivité accrue des produits importés et à plus bas prix, les produits artisanaux prolifèrent pour alimenter un marché en renouvellement permanent et restent des biens culturels dont les valeurs identitaires et sémiotiques survivent grâce à l'attachement d'une société aussi conservatrice que celle de Constantine.

¹ Le titre culturel de Constantine a fait l'objet d'un rapport de recherche intitulé « *Constantine ville d'art et de savoir, titre hérité ou mérité* » que nous avons proposé pour le concours national Ibn badis, en 2012 (Axe : Culture et Civilisation) qui fut récompensé par le premier prix.

² Statistiques de la chambre de l'artisanat et des métiers, 2015.

Recelant de savoirs faire traditionnels exceptionnels ,Constantine gagnerait de se détourner de l'image poussiéreuse de l'artisanat comme activité tournée vers le passé , afin d'en faire un avantage comparatif participant au développement de la ville, notamment, face à sa prétention au rang de métropole internationale à une échelle maghrébine et méditerranéenne, mais surtout à se mettre en accord avec sa distinction désormais perpétuelle de « capitale de la culture arabe » , l'art traditionnel ayant longuement fait la singularité de cette culture.

Face à ces ambitions et la concentration des artisans que connaît Constantine plus que toute autre ville algérienne , **il est d'intérêt d'approcher l'artisanat en l'inscrivant dans un cadre de réflexion élargi sur l'économie culturelle et créative et de l'analyser comme un mode d'organisation économique dont il s'agit d'en comprendre la dimension urbaine.** Les dynamiques urbaines issues d'éventuelles interactions entre production artistique et espaces urbains, constitue la voie d'entrée principale à cette thématique.

Cette attention, part du fait que les espaces de production artistique interagissent avec leur territoires d'implantation (Leriche, 2008 ; Markunsen, 2008 ; Traversier, 2009 ; Lestrat 2013....). Comment se présentent ces formes d'interaction dans le cas de la ville de Constantine, à partir desquels, on peut lire les dynamiques générées pour et par l'art traditionnel?

La recherche sur ces formes, nous a permis d'affiner notre réflexion en l'orientant vers deux grands questionnements devant permettre d'examiner la dialectique qui s'opère entre la ville de Constantine et ses métiers d'art.

- **Comment fonctionne la ville de Constantine pour ses métiers traditionnels ?**
- **Dans quelle mesure les métiers d'art dessinent-ils dans cette ville des territoires identiques à ceux de l'économie créative ?**

Le premier questionnement nous incite à revisiter la ville dans ce qu'elle déploie comme ressources pour les métiers traditionnels, de quelle manière influence t- elle le processus artistique et créatif ? Comment exerce t-elle son pouvoir sur la production artisanale et offrirai t- elle un territoire créatif qui expliquerait sa renommée artistique ?

Nous supposons en fait que son titre de ville d'art n'a pas été acquis fortuitement, mais qu'il existerait certainement des facteurs propices à l'émergence d'une dynamique artistique dans l'espace constantinois en particulier ? De quels facteurs s'agit-il ? Est ce lié à sa taille, son histoire, à son infrastructure culturelle, ou bien au « *génie de ses lieux* », qui ont pu faire de cette ville un terreau pour les expressions artistiques qu'on lui reconnaît, la musique du Malouf, le théâtre comique, les grandes œuvres littéraires et l'artisanat d'art dont il est question ici !

C'est à travers le second questionnement interrogeant les territoires de l'artisanat, qu'on aura à explorer les lieux d'organisation de ces métiers. Le souci d'en rendre compte dans leur globalité, incite à les considérer sur tous les chaînons de leurs organisations, depuis la création jusqu'à la commercialisation. Comment se répartissent-ils sur le territoire de la ville ? Ya t-il des espaces de concentrations géographiques qu'on pourrait assimiler à des territoires de l'art traditionnel ? A quelles logiques se soumettent-ils ?

3. Hypothèses de recherche :

La formulation de nos hypothèses de recherche n'a pu être possible, qu'après avoir entrepris une exploration bibliographique apte à nous inculquer des savoirs préliminaires sur les aspects que prennent les activités artistiques dans le fonctionnement des villes. Le croisement de ces savoirs avec les connaissances préalablement acquises sur le fait culturel à Constantine et sur les métiers traditionnels qui s'y exercent, a permis de dégager nos hypothèses de recherche qui se rapportent aux trois composantes de l'objet de recherche : l'artisanat, la ville de Constantine et les territoires de l'artisanat.

Ainsi nous postulons que :

- L'artisanat d'art archaïquement perçu est plutôt une production artistique et une industrie culturelle qui participe au développement des villes et territoires et s'inscrit dans le champ de l'économie culturelle et créative.
- Les espaces de production artistique interagissent avec leurs territoires d'implantation et les dynamiques urbaines propres à l'artisanat se déclinent à travers ces formes d'interactions.
- La dynamique économique que connaît l'artisanat à Constantine plus que toute autre ville algérienne, s'explique par le fait que les lieux de concentration de l'artisanat fonctionnent à l'image des territoires de l'économie culturelle et créative.

4. Objectifs de la recherche :

L'objectif principalement visé concerne une réflexion sur la ville algérienne à la lumière des activités artistiques qui s'y exercent. En prenant comme exemple illustratif la ville de Constantine et objet d'étude l'artisanat d'art, cette réflexion peut évoluer vers des investigations sur la capacité créative de la ville algérienne.

En contiguïté avec cet objectif, d'autres objectifs d'ordre économique, culturel et scientifique visent à :

- Lire les formes d'interactions qui s'opèrent entre la ville et une activité économique à caractère créatif et patrimonial.
- Comprendre les ressorts géographiques et urbains des métiers traditionnels à Constantine, en identifiant les dynamiques urbaines qui sous tendent leurs organisations spatiales dans la ville.
- Enrichir les savoirs sur le rapport ville- art et culture qui s'inscrit dans un courant de recherche récent et en pleine croissance, favorisé par de nombreux enjeux économiques, sociétaux et scientifiques.
- Ouvrir des pistes de recherche sur l'artisanat dans la ville algérienne, face à la modestie des travaux qui lui sont consacrés.

5. Approche Méthodologique :

Bien que des précisions méthodologiques accompagnent certains chapitres relatifs au cas d'étude et l'investigation sur terrain, il n'en advient pas moins que le parti méthodologique opérationnellement adopté puisse être globalement exposé.

5.1. Stratégie de recherche :

En vue de lire les dynamiques urbaines en rapport avec les métiers de l'artisanat dans le cas particulier de Constantine, **il nous a fallu d'abord élargir le cadre de réflexion sur les industries culturelles et aborder l'artisanat en tant qu'entreprise aussi bien culturelle que socio économique.**

De ce fait, les dynamiques recherchées se révèlent au travers des réalités politiques, sociales, économiques et culturelles qui interfèrent pour constituer et faire vivre cette entreprise dans son environnement urbain.

Selon une stratégie de recherche pragmatique, nous suggérons alors deux fils conducteurs qui pourraient nous renseigner sur ces dynamiques, **à savoir les lieux où s'organise l'artisanat et les pratiques qui s'y déroulent**, ce qui constitue pour nous les principales entrées méthodologiques de cette recherche et son soubassement du fait que :

- L'appréhension des lieux qui assoient l'activité artistique artisanale permettra de rendre compte des dynamiques recherchées, en mettant à l'œuvre une cartographie propre aux métiers traditionnels de Constantine. A partir de cette cartographie, il devient possible de se renseigner sur la logique de répartition des lieux à l'échelle de la ville de Constantine, sur l'existence d'éventuelles centralités ou des spécialisations, ainsi que les temporalités dans lesquels ils s'inscrivent. Des espaces emblématiques de l'artisanat sont à dégager par le croisement de ces informations cartographiques.
- L'information concernant les lieux sera complétée, en se référant à la pratique des lieux, afin de nous révéler le processus de leurs constitutions au regard des enjeux propres à l'organisation locale de l'artisanat et le vécu de cette activité. **L'artisan en tant qu'acteur de ces espaces d'activités, sera la clé de cette entrée par les pratiques**, afin de déchiffrer des modes de constitution et de production spatiales. **Cette entrée par l'artisan permettra donc de caractériser les espaces urbains en tant qu'espaces professionnels vus et vécus** ainsi qu'à se renseigner sur les formes d'articulations spatiales et productives propres aux métiers traditionnels et que nous considérons à la base des dynamiques recherchées.
- Au croisement des deux entrées (lieux et pratiques), on devrait constituer une base de données riche d'informations empiriques, susceptible de nous apporter les réponses recherchées sur les formes de mobilisation qu'accorde la ville de Constantine pour son artisanat. En outre, la configuration des espaces des métiers traditionnels et les pratiques qui s'y inscrivent déterminent le caractère de leur territorialisation, qui nous est utile pour mesurer le degré de leur rapprochement ou d'écart avec les territoires archétypiques de la création artistique.

5.2. Démarche et type d'approche.

L'identification et la compréhension des dynamiques urbaines propres à une activité aussi complexe que l'artisanat, revendique le caractère pluridisciplinaire de notre approche afin que les interactions entre faits urbains, faits historiques, économiques, culturels, sociaux et politiques puissent être élucidés dans le cas particulier de l'artisanat. Par contre, le choix méthodologique portant sur une double entrée par les lieux de l'artisanat et leurs pratiques, nous dicte une approche majoritairement géographique et socio-urbaine où se mêlent l'explication et la compréhension tels qu'ils sont envisagés dans la géographie spatiale et plus récemment dans la géographie culturelle. Le volet explicatif ponctuera ce travail tout au long de la rédaction de cette thèse afin de progresser vers la confirmation ou l'infirmité de nos hypothèses de recherche. L'approche quantitative servant la démarche explicative sera menée à l'échelle de toute la ville de Constantine, afin de nous apporter des indices suffisants sur l'importance de l'activité artistique et des dynamiques spatiales et socio économiques qu'elle génère, notamment, en ce qui concerne la multiplicité des lieux mobilisés, la taille de la population occupée et la diversité des métiers exercées. Ainsi, des typologies de lieux de l'artisanat et des catégories de populations d'artisans vont être dégagées.

C'est à une échelle micro géographique que la démarche compréhensive viendra étayer notre positionnement méthodologique. La compréhension par la pratique des lieux de l'artisanat, fait recours à une approche qualitative d'inspiration phénoménologique centrée sur l'artisan, afin que des éléments d'analyses relatifs aux perceptions, représentations et idéologies qui sous tendent l'organisation de ces espaces, nous servent comme critères de compréhension d'éventuelles dynamiques urbaines en rapport avec les comportements individuels des artisans. L'expérience même de la « ville », tant dans ses dimensions matérielles, qu'immatérielles, sera examinée dans les effets qu'elle exerce sur ces comportements .

5.3. Outils De Recherche :

5.3.1. La recherche bibliographique :

Afin que notre objet de recherche soit conceptuellement encadré et méthodologiquement orienté, il a fallu mobiliser une large documentation en accord avec le caractère pluridisciplinaire de la recherche, afin de constituer un état des savoirs qui puisse nous imprégner de la thématique de recherche , des concepts qui lui sont propres et de soutenir

théoriquement notre problématique et la positionner sur la lignée des recherches traitant du rapport ville-art et culture.

Des ouvrages de toute récence à l'identité outre-mer et revendiqués par des disciplines plurielles, peu familières à notre formation, nous ont servi de points de ressourcement bibliographique. Parmi les principaux ouvrages qui ont permis de constituer notre cadre de référence, il ya l'ouvrage de P.N. Lestrat (2013) sur la sociologie de l'art, de F .Leriche (2008) sur l'économie culturelle, de D.Tremblay (2010) sur la géographie sociale et ceux de P. Claval (2008) et B. Grésillon (2008) sur la géographie culturelle. D'autre part, des travaux empiriques faisant objet de recherches doctorales et portant une lecture monographique sur la ville par les industries créatives qui s'y exercent (RoyValex, 2010) ou par les lieux de l'art contemporain (Boichot, 2013 ; Ambrosino,2013) ont directement inspiré notre parti méthodologique, en nous aidant à problématiser la question des métiers traditionnels dans l'espace urbain de Constantine ainsi qu'à orienter l'observation et l'investigation sur terrain.

Notons, que nous avons suivi le modèle de citation APA¹, qui recommande de noter systématiquement les références d'auteurs dans le corps de texte quand on puise directement de leurs réflexions. Par contre, les références de citations d'auteurs sont signalées en bas de page.

5.3.2. L'historiographie :

Le détour par l'histoire est proposé dans l'objectif de rappeler le rôle des métiers dans l'histoire économique de la ville de Constantine où des points de repères historiques ,économiques et géographiques mettent en évidence les temporalités dans lesquels s'inscrivent les lieux et les acteurs des métiers traditionnels .L'investigation sur le parcours historique traversé par les métiers traditionnels à Constantine, est entreprise pour démontrer que l'état actuel des faits était historiquement ancré et que les dynamiques actuelles étaient sous jacentes à des précédentes qui s'étaient progressivement constituées selon des contextes bien particuliers. Tout un fond documentaire écrit , graphique et photographique de nature historique , historico-géographique et archéologique portant aussi bien sur Constantine que sur une aire géographique élargie sur l'Algérie , le Maghreb et le monde arabo-musulman

¹ Le modèle de citation APA (American Psychological Association) est le plus largement utilisé dans les sciences sociales et d'éducation.

devait assister cette démonstration, où il a fallu procéder par recoupements et analogies pour servir certaines intuitions de recherche.

5.3.3. L'enquête :

L'entrée méthodologique par les lieux et les acteurs nous a opérationnellement dicté les deux principaux volets de notre enquête ; l'un d'ordre quantitatif et l'autre qualitatif afin que la donnée informationnelle soit la plus complète possible, « *l'enquête de terrain fait feu de tout bois. Son empirisme est résolument éclectique, et s'appuie sur tous les modes de recueil de données possibles.* »¹

- **Le volet quantitatif :**

Il concerne la collecte de données en recourant à trois sources informationnelles :

- L'observation in situ des espaces de localisation de l'artisanat selon notre connaissance personnelle de certains lieux².
- Les entretiens dirigés avec les responsables des administrations et organismes nationaux et locaux ayant relation avec le secteur de l'artisanat (ANART³, CNAM⁴, CAM⁵, ...).
- L'exploitation du fichier de recensement artisanat et métiers, entretenu par la chambre de l'artisanat et des métiers de Constantine. Ce fichier en mode Excel, a constitué pour nous un trésor d'informations, puisqu'il a attiré notre attention sur des variables significatives à étudier pour la population des artisans (tranches d'âge, expérience professionnelle, formations ...); leurs adresses professionnelles et résidentielles ont servi de matière cartographique.

Le croisement des données informationnelles, chiffrées et recueillies sur terrain nous a servi à établir tant un profil type de l'artisan constantinois qu'à tenter un essai cartographique des métiers sur l'espace constantinois où certaines dynamiques devenaient alors perceptibles.

¹ Olivier de Sardan, 1995, p : 13.

² En tant qu'amatrice éclairée sur les produits de l'artisanat de luxe.

³ Agence nationale de l'artisanat traditionnel.

⁴ Chambre nationale de l'artisanat et des métiers.

⁵ Chambre de l'artisanat et des métiers.

- **Le volet qualitatif :**

La démarche qualitative proposée pour compléter les renseignements sur les artisans et les lieux qu'ils occupent, concerne une enquête microsociologique menée sur un groupe d'artisans avec lesquels des entretiens ont été menés sur les lieux même de travail ou à la chambre de l'artisanat et des métiers. A travers des entretiens semi directifs et d'autres ouverts, il devient possible de comprendre l'organisation de l'activité. Les récits des artisans traduisant leurs propres expériences de la ville, ont pu nous éclairer sur les enjeux collectifs de leurs pratiques spatiales et les logiques liées à leurs localisations. De ce fait, la compréhension des pratiques des lieux d'activité, permettait aux dynamiques précédemment dévoilées par l'approche quantitative et par la cartographie, d'être d'autant plus transparentes dans ce qu'elles révèlent comme articulations spatiales et productives.

Contrairement à une enquête quantitative, où la taille de la population enquêtée détermine la représentativité de l'échantillon, l'enquête qualitative centrée sur l'individu mobilise peu de personnes à interroger ; ainsi si la représentativité de l'échantillon n'était plus d'ordre statistique ,elle se référerait à la diversification des enquêtés en fonction de certaines variables qui auraient été identifiées comme importantes dans l'approche quantitative tels que le type d'activité exercé, l'expérience professionnelle dans le métier, et le lieu d'activité.

6. Plan de la thèse

Notre réflexion sur cette recherche a graduellement évolué sur trois grandes phases, chacune venant en suite logique de l'autre et qui ont finis par constituer les trois parties qui structurent cette thèse. La première est une reconstitution théorique des modèles et théorisations qui ont ponctué la recherche scientifique se rapportant aux territoires créatifs et aux interactions entre les milieux urbains et les industries culturelles qui s'y déroulent. La seconde partie exploite déjà ce corpus théorique dans la mesure où elle permet de démontrer les aspects historico géographiques de l'ancrage urbain de l'artisanat dans le territoire de Constantine, ainsi qu'a entamé une première lecture sur les dynamiques artisanales qui s'y sont opérées le long de son parcours historique. Ces dynamiques historiquement ancrées seront revisitées sur la troisième partie de la thèse, en tentant de les relire à la lumière des localisations actuelles des artisans et des lieux qu'ils fréquentent, en vue d'identifier les caractéristiques des territoires qu'ils investissent et déceler les formes de mobilisation de la ville vis-à-vis de ses métiers.

PREMIÈRE PARTIE.

Culture, Métiers Traditionnels Et Villes :

Mise En Perspective Théorique

- **Structure de la partie 1**

Pour une première mise en contexte, il nous a fallu mobiliser quatre chapitres ayant pour objectif la compréhension des formes d'interactions qui s'établissent entre la ville et les activités artistiques qui s'y exercent, notamment, quand on considère que ces interactions, portent lumière sur les dynamiques urbaines et territoriales issues des métiers d'art.

Conformément à notre positionnement méthodologique, où nous avons choisi entre autres de lire les dynamiques urbaines des métiers d'art, en prenant pour référence le cadre plus global des dynamiques issues de la culture, nous avons consacré le premier chapitre à l'argumentation de ce positionnement en tentant de répondre à deux questionnements :

-Le premier porte sur les significations qu'on a attribué à la culture, l'art, l'artisanat et les métiers d'art, afin d'être éclairés sur le degré de rapprochement sémantique qui pourrait autoriser tout au long de cette thèse la libre manipulation des termes culture, art et artisanat d'art, dans la mesure où l'un sous entend l'autre et que l'artistique et l'artisanat artistique seraient interchangeable et entendus comme deux notions plus ou moins extensives du fait culturel.

-Le second questionnement servant notre argumentaire, interroge l'état de la recherche sur les types d'approches entreprises dans l'analyse du rapport villes -art, quelles sont ces approches, dans quelles disciplines versent-elles? A-t-on analysé la production artistique autrement que par son intégration dans le champ plus large de la production culturelle ?

Les chapitres 2 et 3 ouvriront le débat sur les liens entre fait culturels et faits urbains, afin que les formes d'interactions qui s'opèrent entre la culture et la ville puissent être élucidées. Si la production culturelle et artistique se situe désormais au cœur des politiques urbaines, le chapitre 2 tente d'en révéler les raisons en discutant du rôle que tiennent la culture et les arts dans le développement des villes et territoires. Dans ce débat un intérêt particulier sera porté à la dimension économique de la culture qui évolua vers toute une économie culturelle et

créative, où il serait d'opportunité de discuter de la place que détiennent les métiers d'art dans cette économie. De ce fait le questionnement qui en découle: les produits métiers d'art sont-ils des industries créatives ? Voudrait de nouveau conforter notre parti méthodologique qui propose de développer la réflexion sur l'artisanat en l'intégrant au champ des industries culturelles. On pourrait alors transposer au domaine de la création artisanale artistique des notions qui dérivent de l'économie culturelle, notamment en ce qui a trait aux dynamiques territoriales qu'elle génère. L'autre volet du chapitre 2 et qui traite tout autant des aspects culturels du développement, appréhende le caractère patrimonial de l'artisanat pour exposer les formes d'implication de l'artisanat dans la construction des territoires, en faisant valoir les connotations patrimoniales et identitaires qui le marquent.

Le chapitre 3 nous éclairera sur la territorialisation de la production artistique afin de nous renseigner sur les spatialités de l'art et qui nous intéresse plus particulièrement en tant qu'urbaniste. A l'échelle urbaine et infra urbaine, comment se présentent les territoires qui fonctionnent pour la production de l'art. ? Si le chapitre 2 avait été consacré au rôle de la culture dans la construction des territoires et le développement des villes, on consacrerait ce chapitre à examiner l'effet inverse, quel rôle joue la ville dans la dynamique culturelle et artistique ? Quels effets exercent-elles sur la culture pour profiter d'un effet réflexif ? Pourquoi les villes sont-elles des territoires de prédilection pour le culturel et l'artistique et qu'est ce qui les rend attractives pour les artistes? Ya t-il des micro-territoires, voire des morceaux de ville qui seraient plus attractifs et plus adaptés à la création artistique? Comment a-t-on modélisé ces territoires ?

La réponse à ces questionnements devrait permettre la prise en charge du cas d'étude où on aura à discuter des territoires de l'artisanat d'art à Constantine en essayant de repérer les convergences et les écarts qu'ils présentent au regard des théorisations et des modèles exposés.

CHAPITRE 1

L'art Et La Culture : Du concept à un Objet De Recherche En Urbanisme Et Géographie.

I. Conceptualisations sur la culture, l'art et l'artisanat :

1. Définitions sur la culture :

En fonction de l'angle d'observation, le sens qu'on a donné à la culture change et les définitions se multiplient au dépend des auteurs qui pour soutenir une construction théorique particulière se réfèrent à des aspects spécifiques de la culture qu'ils soient sociologiques, économiques, géographiques ou autres. Le caractère polysémique expliqué par les acceptions diverses qu'on en fait dans des champs disciplinaires variés (sociologie, histoire, psychologie sociale, psychologie, économie, ethnographie, ethnologie, anthropologie, linguistique, philosophie, sciences politiques...) permet ainsi de comprendre sa portée et son ancrage scientifique (Ardoino, 2009).

Au sens commun qu'on en a, la « culture » permet de se référer à la consommation de biens ou des activités considérées comme élitistes, l'art, le cinéma, la gastronomie... Dans le monde arabe le terme culture renvoie souvent au savoir général qu'on possède, c'est-à-dire à l'ensemble de toutes les connaissances requises pour un individu pour être reconnu comme «cultivé » (El wadi ,2007), ce qui rejoint la définition de Simard qui décrit l'individu cultivé comme « *Celui qui élargit son horizon de connaissances et d'expériences afin de développer son jugement, d'acquérir finesse et sensibilité, pour tendre vers une meilleure compréhension du monde* »¹

Bien avant, Raymond Williams² en 1750 affirme que l'évolution et les questions liées aux significations du mot culture, proviennent des grandes transformations historiques subies par les sociétés. L'évolution du concept vers la notion de mode de vie fait partie de l'évolution de la complexité croissante des rapports générés à partir des changements des modes de production des sociétés selon une série de nouveaux besoins d'ordre matériel et moral générés par le processus d'industrialisation et la monétarisation de l'Occident.

¹ Simard, D. dans. Fornara. K ,2006.p :29.

².Williams R dans Couto J.L, 2009, p 2-24.

Alors que les premiers usages reviennent à l'époque de la Rome classique où l'écrivain Cicéron¹ l'expliqua à travers la philosophie, cet usage persista durant le 17^{ème} et le 18^{ème} siècle où la culture était le débat des philosophes², l'utilisant pour représenter le processus idéaliste de perfectionnement des capacités humaines (A. El wadi ,2007). Ce n'est que vers le 19^{ème} siècle, quand la science anthropologique à dimension socioculturelle et la sociologie à travers l'école de Chicago ont pris naissance, qu'on a pu lire des définitions conceptuelles plus précises.

Sur les définitions diverses qu'on a pu lire, nous recherchons les significations les plus largement répandues. On retiendra particulièrement les unités de sens susceptibles de contextualiser au mieux notre objet de recherche, et de comprendre la signification de certains concepts relatifs à la culture, notamment, celles qui pourraient nourrir notre réflexion sur son rapport à la ville ainsi que celle faisant allusion à l'activité artistique et le cadre socio-urbain qui l'entoure.

Ainsi, il est possible de se situer sur les deux définitions qui reviennent le plus dans la littérature. D'abord celle avancée par Tylor, le père de l'anthropologie et qui est citée comme référence dans de nombreuses analyses sur la culture «*La culture ou la civilisation, entendue dans son sens ethnographique étendu, est cet ensemble complexe qui comprend les connaissances, les croyances, l'art, le droit, la morale, les coutumes, et toutes les autres aptitudes et habitudes qu'acquiert l'homme en tant que membre d'une société*»³. On y remarque l'usage de la culture et de la civilisation comme deux notions interchangeable, qu'on traduit actuellement selon une perception évolutionniste par le rapport culture-développement, en considérant que les nouvelles interprétations sociales de la civilisation s'appliquent aux sociétés présentant progrès scientifique et technique. La définition a également le mérite d'être descriptive car elle dresse un inventaire des éléments qui composent la culture (El wadi, 2007).

¹ L'écrivain romain Cicéron (106-43 av. J.C.) a utilisé l'expression latine CULTURA, comme métaphore dans son essai «*Cultura animi philosophia*» qui veut dire : la culture est l'âme de la philosophie.

² Au 17^{ème} siècle, des philosophes comme Thomas Morus, Francis Bacon, Thomas Hobbes, Spinoza et Leibnitz ont utilisé la notion de culture pour représenter le processus de perfectionnement des capacités humaines ; au 18^{ème} siècle J.G. Von Herder considérait la culture comme une phase d'évolution des forces intellectuelles et morales de l'humanité et comme attribut indispensable de tous les peuples, barbares et civilisés, anciens et médiévaux, européen et asiatiques ; J. C. Adelung est le premier à expliquer l'origine de la culture dans le vécu concret des humains, c'est-à-dire dans les rapports objectifs de la société.

³Tylor E.B Dans J.L.Couto 2009, p 2-24.

Guy Rocher¹ développe la formule avancée par Durkheim « *la culture est un ensemble lié, de manières de penser, de sentir et d'agir* ». Il précise que ces manières se formalisent à travers des rites, des cérémonies, des connaissances et aussi à travers les arts et qu'on peut inférer l'existence de la culture et en tracer les contours en observant ces manières à travers toute activité humaine qu'elle soit cognitive, affective ou conative.

Ces définitions justifient le potentiel unificateur et séparateur de la culture. Elle est fondatrice de l'unité d'une collectivité et la distinguerait d'une autre, c'est ce qui explique que la culture soit à l'origine de ce qu'appellent les sociologues « la solidarité sociale » ou « consensus social » et de ce qu'appellent les géographes « l'identité territoriale » voir « identité culturelle » qui se construit dès qu'elle entre en interaction avec une culture différente (Dorais, 2004).

La culture définie comme un rapport au monde permettrait de différencier une collectivité d'une autre et lui affecte son propre caractère distinctif dans par exemple la religion, le statut, l'idéologie... Cette pluralité des manières de penser et d'agir constituerait une variété de cultures ou de sous cultures et induirait cette fois la notion de diversité culturelle très utile pour la cohésion et l'harmonie sociale. Le respect ou le non-respect de cette diversité serait facteur d'enrichissement ou d'appauvrissement culturel et même source de tensions sociales et politiques. La légitimité de sa protection se réfère, certes, à une attitude de respect général pour les patrimoines, mais garantirait surtout le droit de chacun à y puiser les ressources nécessaires à son identité, à sa créativité et à ses liens sociaux (Sow, 2009).

Dans le même courant de pensée, la définition proposée par l'UNESCO est « *La culture, dans son sens le plus large, est considérée comme l'ensemble des traits distinctifs, spirituels et matériels, intellectuels et affectifs, qui caractérisent une société ou un groupe social. Elle englobe, outre les arts et les lettres, les modes de vie, les droits fondamentaux de l'être humain, les systèmes de valeurs, les traditions et les croyances.* »² qui adopte également une conception tout aussi anthropologique allant de l'artistique seul à l'ensemble des productions humaines.

L'autre conception qu'on fait de la culture dévoile un aspect plutôt pragmatique, la définissant non par les modes d'agir et les traits distinctifs d'une société mais plutôt par ses

¹ Rocher.G Dans Fornara.K . 2006.p :32.

² Déclaration de Mexico Dans Conférence mondiale sur les politiques culturelles, Mexico City, 26 juillet – 6 août 1982.

activités. Malinowski estime que les activités artistiques et récréatives figurent parmi les besoins culturels, tout autant que les impératifs instrumentaux issus d'activités de nature économique, normative, pédagogique et politique, selon une perception qui permet d'agir opérationnellement sur la culture tant dans sa structure que dans son processus, allant à fonder toute une politique culturelle basée sur un répertoire d'activités relevant du champ culturel. Ce dernier pourtant n'a pas fait l'objet d'une délimitation consensuelle, du fait que chaque pays en fait sa propre conception selon des points de vue esthétiques, ethnologiques, économiques, sociaux ou politiques, dans le sens où, les significations données à la culture sont devenues tributaires du portage politique qu'on en fait (Bernié-boissard, 2010) et des intérêts socio-économiques qu'on s'en est fixés. Donnant la liberté aux gouvernements de s'approprier le fait culturel différemment dans leurs politiques publiques, ils l'interprètent selon une vision restrictive spécifiquement économique, par des activités et des industries culturelles dont la liste diffère d'un pays à un autre. A cet égard l'UNESCO propose donc de définir un cadre référentiel en les classant sur neuf domaines 1. le patrimoine culturel. 2. imprimés et littérature. 3. musique 4. Arts d'exécution et d'interprétations 5. Médias audio. 6. Médias audiovisuels. 7. activités socioculturelles. 8. sports et jeux. 9. Environnement et nature. Cette catégorisation fut approuvée par la plupart des pays et constitue le noyau commun opérationnel dans de nombreux pays.¹

2. Art et artisanat entre différence et similitude :

L'approche conceptuelle sur notre sujet d'intérêt en particulier, l'artisanat d'art, ne peut être dissociée des acceptions anthropologiques et sociologiques qu'on a attribuées à la culture. A travers les définitions universalistes de Tylor sur la culture et de ses condisciples et qui furent d'ailleurs largement adoptées par l'UNESCO, l'art est dûment répertorié comme aspect culturel qui a marqué la civilisation des peuples. La notion d'artisanat fut indissociable de la notion d'art jusqu'à la fin du XVIIIe siècle quand on eut à différencier l'artiste de l'artisan non par rapport au travail artistique qu'ils exercent, mais par rapport aux aspects que recouvre ce travail dans la mesure où l'artiste applique son art pour le plaisir « l'art pour l'art », alors que l'artisan associe son art à l'utilité et en fait son métier.

¹ UNESCO, rapport mondial sur la culture, 2000.

Nos écrits sur les rapprochements des notions art et artisanat s'appuient sur les réflexions de A.Valero ¹, à travers lesquelles on tente de répondre aux questionnements : Comment a-t-il été question de parler d'art et d'artisanat d'une manière aussi différenciée et discriminatoire ? Pourquoi a-t-on tendance à penser que l'artisanat assumerait une application dévalorisante ou populaire dissociée des aspects « métaphysiques » de l'art, et que l'art traduit l'aspect élitiste de la fonction utilitaire de l'artisanat ? Quels ont été les facteurs socioculturels ayant admis une telle distinction ?

2.1. Evolution historique des notions d' « Art » et d' « Artisanat » :

Les rapports entre art et artisanat n'ont pas évolué de façon stable mais ont basculé entre conciliation, discrimination puis réconciliation en fonction des tendances et des facteurs socio culturels qui ont entouré les deux notions.

Si on revient à l'histoire partant de l'âge de pierre, l'homme travaillant sur la pierre selon un besoin de subsistance avait démontré les premières manifestations d'un artisanat primaire pur, et ce en usant de connaissances que les anthropologues qualifièrent de savoir primitif ou de savoir pratique qui trouvait source dans la perception sensitive et instinctive ainsi que dans l'accumulation d'expériences. Cette pratique artisanale était principalement régie par l'efficacité et la fonction de ce qu'on produisait comme outils.

L'évolution de cette pratique fut permise par le recours à la réflexion lors de l'application du savoir pratique et qui correspondait à l'évolution biologique et organique de l'homme², qui a pu être observée sur les améliorations dans la fabrication d'outils, telle que la taille répétée et symétrie à double face des pierres, qui témoigne alors de la première tentative de design dans l'histoire. D'autre part la dualité homme/nature avait incité à l'émergence d'un ordre social, par l'apparition de regroupements humains bien organisés socialement, mais avait également ouvert les premières voies de comportements rituels notamment dans les domaines funéraires. Ces rituels avaient progressivement fait émerger la notion d'art, soit une manifestation conséquente à une activité éminemment artisanale mais dotée d'un caractère expressif ayant une empreinte symbolique.

¹ Valero.Antonio fait partie du bureau CONSULTORS de Barcelone, est consultant auprès de l'agence nationale de l'artisanat traditionnel ANART.

² La capacité crânienne du premier homme dit « homo habilis » passait alors de 750cm³ à 1000cm³ de « l'homo erectus » pour passer à 1400cm³ pour l'homo sapiens actuel

On transposa alors sur la pierre, le bois et l'ivoire, le signe d'identification des hommes face à l'univers inexplicable, en se donnant une identification de groupe et un code collectif partagé, hérité de l'artisanat ,puis, transmis comme modèle de référence à une vie dite alors, socioculturelle. (Valero, 2005).

L'association art-artisanat prenant alors naissance permet de comprendre que l'art a commencé à servir la codification à l'aide d'images et de signes d'abord sur des objets ,puis sur des sanctuaires de culte et de magie, ce qui démontre que l'art n'est nullement issu de l'artisanat malgré le fait qu'il en est eu recours par l'emprunt de son système de codes et symboles dont les premières formes d'apparition matérielles en témoignent.

La maturation intellectuelle émotionnelle et sociale de l'homme sur deux millions d'années, nous rappelle encore une fois qu'elle a été à l'origine de l'évolution de la production artisanale vers des formes d'expressions artistiques qu'il a utilisé pour expliquer sa culture et montrer la diversité expressive et communicative des hommes. Les premiers balbutiements artistiques prirent de ce fait l'artisanat comme support initial, qui fut certes issu d'une demande utilitaire, mais qui ne manqua pas de se faire accompagner par l'art durant le processus de symbolisation sociale, « *C'est la fonction de l'artisanat qui recueille la forme de l'art* »¹. Les premiers âges de l'histoire ont manifestement associé à une grande partie de l'art une empreinte artisanale constante et où l'artisanat a pu se mesurer à l'art en faveur d'une parfaite conciliation entre les deux.

2.2. L'artisanat d'art : une voie de réconciliation art -artisanat

L' attitude discriminatoire et péjorative vis-à-vis de l'artisanat n'est pas un phénomène récent ; elle a prit effet depuis qu'il ya eu distinction entre savoir érudit et savoir appliqué, jouant pour la séparation sociologique durant des siècles entre artiste et artisan par la dévalorisation sociale à l'échelle des valeurs des métiers manuels ; une discrimination renforcée par l'attitude de l'académie des arts qui incite à se séparer des principes artisanaux dans les professions artistiques en proclamant la créativité comme critère unique de différenciation.

Le caractère utilitaire de la production artisanale joua également comme critère de différenciation bien qu'une grande part des objets artistiques affiche un caractère « spéculatif

¹ Valero, 2005.

utilitaire ». Ce caractère utilitaire qui semble assez évident dans l'artisanat, n'est nullement exclu dans le domaine social et symbolique de la forme artistique, d'autant plus que les seules significations élitistes qu'on spécifie pour l'art n'auraient pas permis à l'art contemporain d'émerger. « *Le potier qui fabrique en série des objets en terre communs et grossiers, est un artisan, tandis que le céramiste qui produit des pièces uniques, pour lesquelles il recherche la beauté de la matière de la forme et des couleurs est un artiste* »¹

Néanmoins et par rapport à ces critères de différenciation, certaines activités artisanales ont été socialement valorisées, en se libérant de ces perceptions discriminatoires et des acceptions péjoratives dont on les accusait, comme est le cas de l'architecte dont l'exercice s'inscrivait dans le champ artisanal et dont l'érudition dont faisait part son savoir appliqué avait permis le changement de son statut. L'autre exemple est celui de l'orfèvre dont la production d'objets précieux et somptueux lui avaient permis d'acquérir du prestige et d'accéder à un niveau social meilleur. La valorisation sociale de l'artisan ne dépendrait pas seulement du niveau de technicité de son savoir faire, mais également et curieusement de la valeur du matériau utilisé et de l'opulence du produit artisanal ; ce qui donna lieu au sein même du corps des métiers à distinguer deux pôles principaux :

- L'un à caractère artistique vers lequel tendent les artisans d'art créateurs, ces derniers insistent davantage auprès des consommateurs sur l'originalité de leur travail de création ou sur les multiples essais que requiert le travail du matériau pour parvenir à la forme ou la couleur recherchée. (Jourdain, 2010).
- Le second pôle est par contre à dominance artisanale qui fait primer la technique sur la créativité.

De là s'opposèrent les métiers de bijoutiers, céramistes, verriers, etc., qui s'inscrivent principalement dans le premier pôle à ceux de doreurs, ébénistes, tapissiers, etc..., qui relèvent plutôt du second.

Mise à part l'intention qui guide l'artisan ou l'artiste, il semble que l'activité artistique productive est artisanale (arts plastiques...) et que sans l'être nécessairement, l'artisanat est artistique (Valero, 2005).

¹Roblot M. Dans.Mezghani S.A , « Chronique : une profession au regard du droit fiscal » (article non daté)

La solution artistique pourtant autorise une valeur ajoutée pour l'artisanat notamment quand il est question d'artisanat contemporain qui se trouve confronté aux défis de l'innovation d'une part et à l'impératif lié à la sauvegarde et à la préservation de l'originalité et de l'authenticité du produit artisanal d'autre part. L'atout artistique concilierait tradition et modernité, conservation et potentiation des contenus patrimoniaux de l'objet, propres à le revaloriser. On préconise alors pour l'artisanat traditionnel de puiser de l'art et du design pour l'accomplissement d'objets à valeur ajoutée plastique ou symbolique qui s'ajoutent au savoir faire artisanal ; ceci renvoie à l'appellation « artisanat d'art » qui rompt toutes formes de barrières entre art et artisanat et où l'utilitarisme et la créativité auparavant facteurs de différenciation sont savamment combinés.

D'autre part, la typologisation développée dans l'art lui-même a permis de dissiper les différences : d'abord « l'art plastique » dans le substrat technique est fondamentalement artisanal, puis « l'art contemporain » dont la sphère s'élargit sur plusieurs activités artisanales démontrant une originalité remarquable par l'utilisation de matériaux inédits (paille, plastique....) ainsi que la combinaison réussie de techniques nouvelles et anciennes, ancrées dans des traditions artisanales longtemps sous estimées .

3. Définitions avancées sur l' « Artisanat » et « Métiers d'art » :

Confrontés assez souvent à une confusion conceptuelle, il est essentiel d'aborder les significations à laquelle renvoie l'artisanat en général et plus particulièrement celles relevant de l'artisanat d'art. Quelles significations culturalistes ou progressistes soient-elles lui a-t-on accordées ?

Concernant la notion d'artisanat, elle prit consistance à la fin du XIX siècle, quand il a fallu distinguer une catégorie de producteurs par rapport à ceux industriels, en s'éloignant difficilement de la conception antique qu'on avait fait des travailleurs manuels « *qui n'ont d'autres avoirs et d'autres crédits que dans leurs bras* »¹ et de la vision méprisante de l'activité manuelle² qui a hanté les esprits malgré quelques discours timides avancées par des

¹ Salluste, cité dans Encyclopaedia Universalis.

² « *Si tu te fais sculpteur, tu ne seras qu'un manœuvre, te fatiguant le corps, d'où dépendra toute l'espérance de ta vie, voué à l'obscurité, ne recevant qu'un salaire vil et modique, l'esprit flétri, isolé de tous..., n'étant absolument qu'un ouvrier, un homme perdu dans la foule à genoux devant les grands, humble serviteur de ceux qui ont l'éloquence, vivant comme un lièvre et destiné à être la proie du plus fort...Si habile que tu sois, tu passeras toujours pour un artisan, un vil ouvrier, un homme qui vit du travail de ses mains.* » Cité dans Encyclopaedia Universalis .

philosophes français depuis la renaissance (Rousseau, Diderot, Rabelais...) ¹ dans leur tentative de valoriser l'artisan. Depuis la notion a bien évolué en prenant conscience de sa dimension économique et culturelle ainsi que des attentes qu'on en fait dans le développement de l'humanité selon ce qu'avait signalé Einstein qu'« *Un jour l'humanité serait sauvée par l'artisanat* »².

3.1. Artisanat d'art et artisanat traditionnel : Quelles différences ?

Dans les pays du Maghreb, on a plutôt recours au vocable artisanat traditionnel ou « *sinaa taqlidia* » pour désigner l'artisanat d'art. La nomination artisanat traditionnel associant deux termes artisanat et traditionnel est entendue comme une unité conceptuelle englobant un ensemble de significations liées à l'ancienneté du métier, qui dans son état actuel ne serait pas radicalement différent de ce qu'il était autrefois et qui préserverait dans le domaine technique d'anciens savoirs faire. Cet artisanat permet de produire des objets s'inscrivant dans le contexte géographique en tenant compte des spécificités régionales.

A des différences près, il est question de distinguer artisanat traditionnel et artisanat d'art en se référant aux caractéristiques de leurs produits respectifs et non aux processus de fabrication qui sont généralement similaires.

a. L'artisanat traditionnel sous entend un artisanat utilitaire où la production se fait en petite et moyenne série, et où la fonction prime sur l'aspect esthétique et décoratif du produit faisant que l'intérêt du consommateur va plutôt vers l'usage et la longévité. Les biens de consommation issus de cet artisanat sont les plus menacés par la compétitivité des produits industrialisés.

b. Quant à l'artisanat traditionnel d'art objet de notre étude, il intègre notamment la composante artistique de ses produits pour une fonction décorative qui se présente selon trois degrés diverses : d'abord exclusive où le produit se spécifie par la qualité hautement artistique, puis principale et non exclusive tel que les produits utilitaires achetés pour leur valeur décorative et non pour être utilisés ; le dernier cas concerne une fonction décorative

¹ « *C'est à la protection des rois, à les garantir d'une indigence où ils languissent encore. Les artisans se sont crus méprisables parce qu'on les a méprisés : apprenons leur à mieux penser d'eux-mêmes, c'est le seul moyen d'en obtenir des productions plus parfaites* » Anquetil cité par S.A.Mezghani, Opcit.p :286.

² Citation d'Albert Einstein dans Mezghani, opcit. p : 285 .

secondaire, dans le sens où le caractère utilitaire l'emporte mais l'empreinte artistique intervient dans l'achat du produit.

Une classification en cours en Algérie démontre des sous typologies liées à l'artisanat d'art et l'artisanat traditionnel, selon le tableau suivant :

Tab 01 : Typologies de l'artisanat traditionnel.

<p>1. Artisanat d'art traditionnel : Exemples : - Bijouterie. - Poterie. - Tapisserie. - Vannerie.</p>	<p>3. Artisanat utilitaire traditionnel : Exemples : - Tamiserie. - Sellerie. - Tuilerie traditionnelle.</p>
<p>2. Artisanat d'art moderne Exemples : - Sérigraphie. - Bibeloterie. - Céramique.</p>	<p>4. Artisanat utilitaire moderne : Exemples : -Ferronnerie. -Cordonnerie. -Serrurerie.</p>

Source : Rapport du CENEAP¹.

3.2 Le cas de la France : De la notion d'activité à celle de métier.

Une toute autre dénomination des activités artisanales d'art est appliquée en France qui a opté pour une distinction de l'artisanat d'art par rapport à l'ensemble des activités artisanales, en l'inscrivant dans le champ des métiers d'art. Selon une démarche opérationnelle, il faudrait vérifier précisément trois critères pour s'inscrire dans le champ des métiers d'art² : le premier permet la dénomination « métier » au sens d'une technique ; le second se réfère à la qualité des produits en tant qu'objets uniques ou en petite série et qui présentent un cachet artistique ; quant au troisième critère, il se réfère aux qualifications de l'artisan devant maîtriser le métier dans sa globalité, excluant une trop grande parcellisation des tâches. Les trois critères définissant les métiers d'art admettent l'articulation art et technique tant recherchée dans les

¹ Centre national d'études et d'analyses pour la planification.

² Les trois critères ont été définis par Pierre Dehaye en 1976, cité dans le rapport *Les métiers d'art, d'excellence et du luxe et les savoir-faire traditionnels : L'avenir entre nos mains*. Septembre 2009.

activités artisanales, et vont à estomper carrément les frontières entre art et artisanat, en évoquant plutôt le caractère artistique des objets que leur caractère utilitaire.

Alors qu'il est question en Algérie d'artisanat traditionnel et d'artisanat traditionnel d'art, ces deux typologies se traduisent respectivement dans le cas français par les métiers de la tradition et les métiers de création en tant que deux grandes catégories faisant partie du champ des métiers d'art¹.

a. Les métiers de la tradition : Ils consistent en la réalisation à partir de modèles et techniques hérités du passé, d'objets d'art traditionnels. Ces métiers regroupent des activités très diverses qui font appel tant à la maîtrise du geste et des techniques qu'à la créativité et au sens artistique. La combinaison de ces deux paramètres constitue un vecteur privilégié de valorisation des métiers manuels, notamment, lorsqu'on arrive à associer savoirs traditionnels et techniques modernes en illustrant sur les objets d'art alliance de la tradition et de la modernité.

b. Les métiers de la création : Ils associent la maîtrise technique et la création contemporaine pour concevoir des objets d'art originaux et inédits et où l'artisan d'art se mesure à l'artiste contemporain en combinant des savoirs-faires traditionnels et des techniques très innovantes. L'utilisation dans ces métiers d'un haut niveau de compétences techniques, artistiques et créatives en font des métiers de création qui embrassent notamment ceux liés au secteur du luxe pour devenir les métiers d'art du luxe. Ces derniers concernent particulièrement les deux premiers cercles² du luxe tel que décrits par J. Castarède³ à savoir le super luxe (ou le luxe exclusif) qui regroupe des produits souvent uniques et sur mesure (haute couture, haute joaillerie, argenterie, cristallerie...) et le secteur intermédiaire, qui correspond au secteur traditionnel du luxe (prêt-à-porter, maroquinerie...).

¹ La troisième et dernière famille des métiers d'art concerne Les métiers de la restauration/conservation, qui s'exercent sur le patrimoine immobilier ou mobilier. On associe à ces métiers de la restauration ceux qui relèvent du domaine de l'architecture : architecte en chef des monuments historiques, des bâtiments de France, vérificateurs, ingénieurs et techniciens des monuments historiques.

² Le troisième cercle non inclus dans les métiers de création concerne le luxe accessible, « luxe des sensations et des plaisirs » (parfumerie, gastronomie..).

³ J.Castarède Cité dans *Les métiers d'art, d'excellence et du luxe et les savoir-faire traditionnels :L'avenir entre nos mains*. Rapport ministériel. Paris. Septembre 2009.

3.3. Le recours à la nomenclature :

L'autre démarche entreprise par les pays pour définir et délimiter le champ de l'artisanat d'art, prend la forme d'une liste visant à énumérer de façon exhaustive l'ensemble des activités concernées et à les codifier pour donner lieu à une nomenclature officiellement reconnue. L'élaboration de la nomenclature et son actualisation permet l'identification de l'ensemble des métiers s'exerçant à une échelle nationale, ce qui constituerait la référence juridique de base pour définir une activité artisanale et prétendre à une appartenance professionnelle. Elle permet également d'établir un fichier national des artisans et offre la possibilité de dresser un état réel de la richesse patrimoniale d'une nation et de la diversité de ses expressions culturelles. D'autre part, la nomenclature se présente comme l'outil privilégié pour estimer les capacités humaines locales et nationales activant dans les métiers traditionnels et d'évaluer le degré de présence des détenteurs d'un patrimoine immatériel menacé ; De ce fait, elle fournirait aux décideurs et aux structures d'encadrement, les indicateurs nécessaires pour d'éventuelles interventions et prise de décisions.

Le répertoire des activités artisanales conforme aux descriptions avancées par chaque pays sur les activités et métiers d'art, varie selon le contexte géographique dans ses dimensions notamment sociales et culturelles, ce qui n'a pas pu permettre d'élaborer un standard international auquel les nomenclatures devraient s'aligner.

Néanmoins, il a été question dans la plupart des nomenclatures de se référer à un même critère de classification, celui de la nature du matériau sur lequel s'opère le travail artistique, tel qu'il est le cas pour l'Algérie qui inscrit 08 secteurs d'activités liés à l'artisanat traditionnel et l'artisanat d'art et relatifs au travail du bois, du cuir, et matériaux divers¹. Quant à la nomenclature française, elle prend comme deuxième référence la branche artistique dans laquelle s'inscrit le métier (art floral, arts du spectacle, arts et traditions populaires, arts graphiques...).

¹ 1-alimentation 2.travail de terre, des plâtres, de la pierre, du verre et assimilés 3.travail des métaux (y compris les métaux précieux) 04- travail du bois, dérivés et assimilés 05- travail de la laine et produit assimilés 06- travail du tissu 07- travail du cuir 08- travail des matériaux divers

II. L'art Comme Objet D'étude : Etat De La Recherche.

1. Les approches géographiques sur la Culture:

En tant que sciences qui se partagent l'espace urbain comme sujet d'intérêt, la géographie et l'urbanisme se sont emparés de la culture pour étudier ses rapports à l'espace, en empruntant des concepts et des méthodes utilisées dans d'autres disciplines telle la sociologie, l'anthropologie, l'histoire... Il fut question de plus en plus de cette interdisciplinarité suite à un nouveau courant de recherche, le « *Spatial turn* » ou « tournant spatial » qui encourage l'émergence d'un paradigme spatial dans l'ensemble des sciences sociales en faisant de plus en plus référence à des notions d'espace, de territoire, local, global pour expliquer des phénomènes complexes et multidimensionnels.

D'autre part, si on examine le partage interdisciplinaire dans le champ de la recherche urbaine sur le fait culturel, on s'aperçoit que la géographie urbaine y tient la part du lion. Celle-ci révèle des outils propres à la géographie urbaine culturelle, dont le champ de recherche s'élargit sur des thèmes habituellement abordés par la sociologie, l'histoire et l'anthropologie. De même, les études sur le fait culturel comme fait urbain révèlent l'approche géographique comme la plus porteuse à faire de la culture un concept opératoire dans les sciences sociales. La géographie culturelle qui s'affirme de plus en plus comme une branche disciplinaire de la géographie, offre les possibilités d'appréhender les formes les plus diverses de manifestations culturelles dans l'espace urbain. L'urbanisme culturel par contre est un concept sur lequel on n'a pas pu encore s'investir ; on se contente d'en faire allusion particulièrement dans les projets d'aménagement des villes d'art et d'histoire pour la promotion d'une image touristique. Nous présentons de ce fait les aspects épistémologiques de la géographie culturelle comme l'un des concepts clé dont nous faisons usage dans cette recherche.

2. L'Émergence d'une vision culturelle de la géographie : évolution chronologique d'une approche.

En portant attention sur le cadre matériel de la ville, ses fonctions urbaines, sa démographie..., l'objectif de la géographie urbaine fut la compréhension de l'organisation des sociétés urbaines, à analyser d'une part les logiques d'acteurs et d'autre part ce qui est organisé (formes, paysages, typologies...) (A. Hertzog, A. Sierra, 2010). Le contexte de mondialisation

aidant, le renouvellement des approches sur les espaces urbains permis l'éclatement de cette discipline en géographie sociale et économique mais également en géographie culturelle. Celle-ci offre une approche des sciences sociales sur le culturel en s'intéressant à l'expression spatiale des phénomènes culturels ainsi qu'à la lecture culturelle de formes spatiales (Holzschuch, 2005). En outre, de grands questionnements épistémologiques sur cette géographie persistent jusqu'à nos jours, notamment sur la place à donner au fait culturel dans la géographie. Comment est ce que les portes d'entrée sur l'espace urbain par la culture, ont t-il intéressé les géographes ?

2.1. La genèse d'une approche culturelle par le regard anthropologique.

La géographie culturelle est aussi ancienne que la géographie humaine lorsque vers la fin du 19^{ème} siècle les géographes par intérêt aux rapports entre l'homme et son milieu ne purent ignorer les composantes culturelles de ces rapports (M.H.Holzschuch, 2005). La recherche d'une meilleure compréhension des phénomènes géographiques grâce à la prise en compte de la composante culturelle des sociétés, permit le rapprochement de la géographie avec la culture qui semblait être deux notions antinomiques : la première étant une discipline qui analyse les faits matériels, relevait alors du concret, alors que la seconde était du domaine de l'esprit. Claval soulignait justement : « *L'abord de la question culturelle impose la nécessité de repenser la géographie humaine. De ce retour sur la pensée naît une première idée, que la géographie humaine ne peut pas être totalement séparée de la culture où elle se développe* »¹.

Les premiers aspects de ce rapprochement défendent une approche anthropologique de la géographie. Les thèmes qui émergent démontrent la genèse d'une nouvelle géographie qui étudie les faits culturels dans leurs capacités à façonner les organisations spatiales.

C'est ce qu'on relève d'abord en Allemagne à travers les travaux du géographe *Friedrich Ratzel*, qui par son ouvrage anthropo-géographique annonce pour la première fois le terme géographie culturelle *Kulturgeographie*, qu'il emploie au 19^{ème} siècle pour désigner une ethnographie des paysages des sociétés « traditionnelles » (Levy, 2008). Vidal de la Blache propose à son tour d'étudier les faits culturels par l'analyse des genres de vie en observant l'ensemble des techniques et outillages, et les artefacts qu'emploient les hommes pour

¹ Claval P. 2008. La géographie culturelle dans les pays anglophones. *Annales de géographie*, N° 660-661.

s'adapter à leur environnement physique. Les travaux allemands trouvèrent écho aux Etats-Unis où Carl Sauer, (1889-1975) s'intéressa au " paysage culturel " (cultural landscape), c'est-à-dire à ce qui dans le paysage, est dû à l'action de l'homme (Holzschuch,2005). Il fit de la *cultural geography* une branche classique de la géographie américaine et fonda une école à Berkeley avec pour ambition de repérer les traces de l'action humaine sur un paysage, ce qui jouait le rôle d'entrée géographique dans les problématiques de l'environnement (Levy 2008). La vision culturelle en géographie s'affirme sur les années 80, après une brève remise en question de son intérêt suite à la disparition partout dans le monde des sociétés à genre de vie et l'émergence des sociétés modernes (Holzschuch,2005). Le concept de "géographie culturelle" réapparaît en France, aux États-Unis et en Grande-Bretagne "*New Cultural Geography*", pour s'approprier un ensemble de travaux de géographes sur les années 1970 et qui venaient contrecarrer le courant économique et l'approche quantitative qu'adoptait la " nouvelle géographie " des années 60 par souci de conformité aux normes épistémologiques du scientifique, (Holzschuch,2005).

A cette époque, ce qui lui était particulier, concernait le fait de saisir la réalité de l'espace telle que le révèle la sensibilité des individus à son égard, tel qu'il est vu et vécu. L'attention est alors accordée aux faits de représentations, aux lieux et à la manière de les nommer, aux systèmes et codes sémiotiques : c'est l'approche par la phénoménologie et sens des lieux (Claval, 2008).

2.1.1. Le recours à la phénoménologie et sens des lieux :

En réaction à la géographie radicale et néo-positiviste qui prône les méthodes quantitatives, la géographie culturelle apparut comme un autre courant de pensée faisant irruption en géographie humaine par le recours à la phénoménologie. Cette dernière fut originellement promue par des géographes américains dont *John Kirtland Wright* comme précurseur. Il proposait d'aller au delà de la connaissance géographique scientifique ou de la connaissance géographique systématisée, pour poser des questionnements sur la nature des expériences humaines, en se référant à certaines conceptions subjectives liées à la mémoire, l'imagination, la perception et les représentations. L'école française adopta plus tardivement cette approche où on verra la figure de *Dardel* en poser les premiers jalons à partir desquels on fit plutôt usage du vocable espace vécu, sentiment d'appartenance, images des lieux... De là, se développèrent deux visions culturalistes : si la première vision propose de partir de faits

culturels et de les analyser pour comprendre les lieux qu'il génèrent par l'adoption de concepts et méthodes de l'ethnographie soit une anthropologisation des sciences sociales (Levy, 2008), la seconde bien qu'elle n'en soit pas opposée, prend les phénomènes géographiques comme point de départ et tente d'expliquer la géographie et les lieux à travers le prisme de la culture.

La considération des lieux et le sens qu'ils revêtent, donna une nouvelle échelle significative qui inspire pour la première fois la discipline géographique et atteste de son tournant culturel (Claval, 2008). L'approche phénoménologique considère que la réalité géographique des espaces ne peut être entièrement objectivée mais plutôt « solidaire d'une tonalité affective ». La géographie culturelle comme « savoir interprétatif » tenterait de déchiffrer l'espace-territoire, ses valeurs, ses symboles et significations à partir des témoignages et des représentations qu'en font les hommes qui le vivent et le pratiquent (Rosemberg, 2003).

Guy Di Méo parle de tournant culturel en géographie, du fait qu'on ait opté pour une entrée méthodologique constituée par les pratiques et les représentations mentales des individus qui éviterait tout discours culturaliste abstrait dans l'interprétation géographique des sociétés et la compréhension des rapports spatiaux (Di Méo, 2008). Le recours à l'approche interprétative où les faits étudiés sont déconstruits et contextualisés, récuse toute forme de réflexion préalable sur le comportement humain (hypothèses, concepts, grilles d'analyse) et part à la recherche du sens plutôt que d'une loi qui est du ressort des sciences expérimentales (Geertz, 1973)¹. La dialectique espace - représentations se rapporte à la dimension spatiale de la culture, plus précisément le fait que celle-ci « *se manifeste dans des pratiques et s'inscrit dans des espaces* »². Par l'implication des représentations dans les productions territoriales de l'homme, apparaît l'intérêt aux logiques qui décident de leurs actions via leurs habitus et les formes d'interactions sociales, ce qui permettrait de rendre compte des territorialités qu'ils construisent et des rapports qu'ils ont avec leurs espaces (Di Méo, 2008).

¹ Cité dans Di Méo, 2008.

² Staszak J.-F dans Lévy J.et. Lussault M, 2013.

3. Des approches culturelles au croisement de la géographie culturelle et la géographie de la culture

C'est à partir des années 90 et en réaction à la mondialisation, que de nouvelles appréhensions des dimensions spatiales et territoriales des phénomènes culturels se sont imposées justifiant d'un autre aspect du tournant culturel en géographie, et la fécondité de sa branche culturelle. Les théorisations menées par Paul Claval tentent de renforcer le cadre épistémologique de la géographie culturelle et de son institutionnalisation autour de laboratoires, d'universités par la fondation de revues qui lui sont consacrées¹. Ces efforts viennent contrecarrer le débat francophone sur le corpus théorique de la géographie culturelle et ses méthodes d'approche ; on l'accuse d'avoir un statut ambigu dont serait cause l'ambiguïté sémantique que recouvre la notion même de culture (Levy, 2008 .Grésillon, 2005). Serait-elle une branche versée dans l'étude des phénomènes culturels ou bien dans l'étude de la dimension culturelle de toute forme d'espace social indissociable de ses significations culturelles ??

Sur des échelles variées avec un retour en force sur le local et les espaces domestiques, deux axes de recherche définissent le tournant culturel de la géographie et attirent l'attention des chercheurs et géographes sur la progression des pistes de recherche géographique dans le champ culturel :

- Le premier axe traite de relativisme culturel par opposition à « l'universalisme occidental » (Levy, 2008) et soulève la problématique de l'uniformisation du monde et de son homogénéisation culturelle qu'on dénonce comme la source d'inégalités accrues et de menaces sur la diversité et la pluralité culturelle. On privilégia donc des sujets de recherche sur les modes de transmission des cultures, la question identitaire, la rencontre et diffusion des cultures, les transformations sociales sous l'effet d'internet... , soient des sujets qui élargissent le corpus habituel de la géographie sur les enjeux géoculturels de la mondialisation en vue d'une meilleure appréhension des conditions d'interactions entre les sociétés et leurs cultures et où les différences acquièrent ainsi une dimension stratégique.

- Le second axe de recherche se rapporte à la géographie phénoménologique telle que décrite par Claval (2008) « *C'est à travers la façon dont les êtres humains ressentent, conçoivent et vivent leur environnement naturel et social, bref, à travers leurs cultures, qu'on peut chercher à comprendre celui-ci. Cette démarche conduit à étudier les représentations dans leur*

¹ Il s'agit des revues : Géographie et Cultures en France depuis 1992, Ecoumène depuis 1994.

articulation à des pratiques spatiales, et donc à réfléchir sur le rôle de la culture dans les phénomènes ou processus géographiques qui en résultent». Les critiques qu'on lui porte, l'accusent d'exprimer une vision trop large pour que se délimite un champ d'intérêt précis, de sorte que toute géographie ne saurait être que culturelle (Holzschuch, 2005; Grésillon, 2008). On met en doute le statut de la géographie culturelle ainsi que son cadre épistémologique, en critiquant le recours à la phénoménologie comme outil méthodologique et conceptuel du fait qu'elle lui inflige des acceptions plutôt sociologiques (Philo et Söderstrom, 2004)¹ et brouille les frontières entre approche culturelle et approche sociologique.

- Le dernier axe de réflexion verse plutôt dans une géographie de la culture et porte sur le dynamisme économique urbain généré par la culture de par le contexte de compétitivité interurbaine accélérée encore une fois par la mondialisation. Les stratégies culturelles entreprises intéressèrent autant les urbanistes que les géographes soucieux de comprendre les formes de développement urbain par la culture, ainsi que les politiques qui l'instrumentalisent dans des projets urbains dans le cadre du marketing territorial et de la valorisation des territoires. C'est notamment à travers cet axe que la question de la production artistique comme forme de production symbolique et esthétique fut traitée comme objet géographique.

S'inscrivant dans cet axe de réflexion, Grésillon expose la difficulté à se définir les limites d'un objet de recherche géographique relatif à la culture, de par les acceptions larges et diverses qu'elle admet. Il préfère éviter toute confusion conceptuelle et partir d'une signification assez restrictive mais précise du terme " culture " au sens de production symbolique et esthétique, de telle sorte que les faits culturels évoluent en des objets de recherche qu'il devient possible de géographier spatialement, socialement et économiquement.

Partant de cette conception, Grésillon prend l'échelle de la ville comme échelle territoriale la plus pertinente à approcher culturellement; l'art y serait une forme de production culturelle urbaine qu'il est d'intérêt à analyser sous un angle géographique, à travers ce qui définit son rapport avec la ville.

Dans cette vision des choses, la création artistique est resituée au cœur des problématiques liées aux dynamiques urbaines de la culture et permet de faire de cette dernière un concept opératoire en géographie (Boichot, 2012).

¹ Cité dans .Claval.P 2008.

Bien qu'on reproche à cette dernière posture de réduire le champ de la géographie culturelle à l'étude de certains faits culturels, il s'avère que c'est en cernant les contours de la culture qu'elle s'appréhende comme un prisme de lecture original des dynamiques urbaines qu'elle suscite. Les apports théoriques et méthodologiques des travaux s'inscrivant dans cette vision, offrent une nouvelle clé de lecture de l'espace urbain à travers le prisme culturel et permet en s'appuyant certes sur les avancées réalisées par d'autres sciences sociales (anthropologie, sociologie de la culture) la compréhension des effets d'interactions qui s'exercent entre culture et espace urbain. Par ailleurs, les approches s'inscrivant dans cette vision versent dans le champ disciplinaire de l'urbanisme et permet à un urbaniste dont nous avons le profil d'assimiler aisément les attitudes de réflexion.

De quelles approches s'agit-il ? Comment est ce que le rapport ville-art a-t-il préfiguré comme sujet de recherche fécond ?

4. L'art dans les études urbaines : état de la recherche.

L'art perçu comme une forme de production esthétique et symbolique de la culture a été un champ d'étude assez peu analysé comme fait urbain. A ce titre, des chercheurs aussi bien urbanistes que géographes font des approches qui articulent la géographie urbaine à la géographie culturelle. Knafo (2003)¹ synthétise ces approches en citant qu'« à *une échelle plus fine, des études de géographie urbaine explorent la place des activités artistiques dans la structuration des villes, surtout des grandes villes et de leurs quartiers centraux* ».

Sur notre recherche bibliographique, on a pu constater que l'art a été saisi comme objet de recherche géographique selon deux préoccupations majeures, l'une est liée aux lieux artistiques et la place qu'ils détiennent dans le fonctionnement urbain, l'autre concerne les acteurs, notamment les artistes qu'on propose de considérer à travers le rôle qu'ils détiennent dans le développement urbain.

¹ Cité dans Boichot, 2012 p : 71.

Ce sont donc des approches analytiques sur les lieux artistiques ou bien sur les artistes même qui ont suscité des questionnements portant généralement sur leurs localisations et les logiques à laquelle elles répondent. On essaya donc, d'analyser tous les aspects qui expliquent la dimension spatiale du fait culturel en considérant qu'il « *se manifeste dans des pratiques et s'inscrit dans des espaces* »¹.

4.1. L'approche par les lieux :

C'est une approche sur les lieux où se déroulent des activités artistiques et qui examine à la croisée de l'artistique, du culturel, du social et de l'urbain, les formes de contribution de ces lieux à des dynamiques urbaines variées (renouvellement urbain, requalification des territoires marginalisés, réappropriation des espaces publics...). Les réflexions portées évoquent la problématique de plus en plus actuelle de reconquête culturelle comme projet de développement, où les lieux culturels figurent parmi les outils stratégiques pour un positionnement concurrentiel, et qu'on devrait même considérer comme facteur de métropolisation (Roy-Valex, 2008). Plusieurs études croisant géographie urbaine et géographie de la culture insistent sur le thème « *Effet Guggenheim* » quand la renommée d'un label culturel, ou les prouesses architecturales et artistiques déployées dans un équipement culturel servent un urbanisme d'image et autorisent à des villes, un effet vitrine ; tel avait été le cas de Bilbao en Espagne dont la renommée du musée Guggenheim lui a servi de levier pour un positionnement international, ou le Louvre à Abu Dhabi pour une couverture médiatique et une attractivité culturelle intense.

D'autres recherches abordent les lieux de la ville événementielle, notamment lorsqu'elle est subordonnée à une festivalisation de la vie culturelle ou plus encore lorsqu'elle est concernée par une labellisation culturelle tel que le titre de capitales culturelles.

Le colloque « *arts et territoires : vers une nouvelle économie culturelle?* »² organisé en 2008 a permis pour la première fois la convergence de travaux théoriques et empiriques où se sont fédérés des approches de géographie culturelle et d'économie régionale afin d'examiner la situation des arts en regard des nouvelles formes et stratégies de développement des territoires.

¹ Statzak cité dans B.Grésillon, 2010.

² Dans le cadre du 76^e congrès de l'Acfas, Québec, 6 et 7 mai 2008, Institut national de la recherche scientifique.

Le travail de la canadienne Roy-Valex (2010) offre l'originalité d'apporter un éclairage scientifique sur le rôle des arts et de la culture dans le dynamisme économique des villes postindustrielles et d'analyser les formes de territorialisation d'une industrie créative à caractère technologique, en mettant à l'épreuve les théorisations avancées sur le concept de « nouvelle économie créative ». Pour sa part, Boichot (2012) fait de l'art contemporain un concept opératoire en géographie, en examinant sur plusieurs échelles de lecture (la ville, le quartier et la rue) les spatialités de l'art et leurs évolutions géographiques à partir desquels on pouvait lire les dynamiques relatives au rapport « culture- métropolisation ».

Le travail de Lucchini (2002) propose comme objet de recherche géographique les équipements culturels. Ceux ci furent notamment interrogés dans leurs localisations, leurs densités, dans les formes de participation qu'ils attestent dans la définition d'une culture urbaine, jusqu'à en faire un argument de politique de développement socio économique et devenir un facteur de comparaison entre les villes françaises.

En contrepoint des travaux fixés sur les équipements culturels, d'autres recherches furent menées sur des typologies variées de lieux où on accorda autant d'intérêt aux lieux officiels de la culture perçue dans son acception élitiste et institutionnelle (théâtre, festival...) qu'aux lieux qui offrent des activités artistiques liées à une culture alternative en s'exerçant dans un cadre improvisé et imprévisible. Ces derniers furent qualifiés de *lieux off*¹ par opposition à la première typologie *des lieux in* (clubs de musique électronique, cirque, théâtre ambulatoire, squats ou ateliers d'artistes...). Les deux typologies participeraient à faire l'originalité et l'attractivité de la ville et leur coexistence serait essentielle à l'effervescence créative d'une métropole, à la fois révélatrice et symbole du dynamisme métropolitain. (Vivant, 2008 :6). Les travaux de Grésillon et de Vivant ponctuent les études urbaines sur ces « *lieux artistiques off* » qui bien qu'ils évoluent en marge d'une politique urbaine ou culturelle, parviennent à créer une dynamique de développement urbain qu'il a été intéressant d'analyser.

D'autre part, l'orientation sur d'autres typologies a permis de mieux percevoir les lieux artistiques comme objet de recherche urbaine et ce en incluant tous les lieux entrant dans la chaîne de production et de création artistique et comme des espaces qui permettent de mettre en avant le potentiel créatif de par leur caractère hybride comme à la fois lieux d'art et de sociabilité (Grésillon, 2008). L'intérêt va autant aux lieux de diffusion artistique que les

¹ Lieux off ou underground : dissimulés ou souterrains.

lieux de production et création (librairies, musées, galeries d'art, voire cafés-galeries, associations artistiques...). C'est d'ailleurs dans cette même réflexion que d'autres auteurs ont considéré le shopping comme une pratique sociale et culturelle à saisir comme une attraction touristique, allant à inclure parmi les lieux artistiques ceux activant dans le commerce du luxe (Zukin, 2004)¹. L'approche sur ces différentes typologies incite à examiner le contexte social, culturel, politique et économique dans lesquels s'inscrivent ces lieux car ils permettraient de mettre en lumière les logiques qui sous-tendent l'action artistique et son organisation urbaine dans la ville, soulignant qu'elle est le reflet d'un système de valeurs, de référents ainsi que de modes de vie et de représentation propres à une société donnée à un moment donné (Grésillon, 2008).

De l'autre côté de l'atlantique, les travaux de l'économiste Markusen (2008) sur les métropoles américaines (Boston Chicago, Los angles) porte attention aux industries culturelles de par le rôle qu'elles détiennent dans l'économie régionale. Pour cela, elle se sert des métiers culturels pour faire le point sur trois typologies de lieux artistiques qui passent sous silence mais qui agissent sur le processus d'apprentissage de artistes et influencent de ce fait l'économie culturelle : ce sont les lieux de résidence des artistes, leurs lieux de travail (live/work) et les lieux de représentation artistique. Ces lieux interviendraient dans le processus de prise de décision relative à l'économie régionale, car ils offrent des opportunités d'action pour des politiques culturelles spécifiques en vue de les inscrire dans les stratégies de revalorisation par les formes d'assistance technique et de management qu'il faudrait leur consacrer.

4.2. L'approche par les artistes :

En supposant que la compétitivité artistique figure parmi les paramètres de développement des villes, on s'appliqua également à expliquer les facteurs dictant l'émergence de foyers artistiques en examinant la capacité des régions à générer et favoriser la croissance des milieux artistiques. Sur ce questionnement, des urbanistes et géographes urbains ont orienté leur regard sur les artistes en les définissant comme des acteurs clé de la ville métropolisée (Florida 2004, Gresillon 2008, Markunsen 2008..). On fit des artistes, un point d'interrogation qu'il fallait ajouter aux problématiques urbaines traitant sur les dernières décennies des transformations sociales, urbanistiques et économiques des villes par la culture.

¹ Cité dans Vivant ,E.2008.

Les préoccupations concernant les artistes sont étroitement liées à celles concernant les lieux artistiques ; elles ont été d'autant plus pertinentes suite à la diffusion de nouvelles théories économiques évoquant le capital humain comme nouvelle ressource de développement et la créativité comme facteur majeur de la croissance économique. C'est ce qui a débarrassé l'artiste de l'image du rêveur romantique pour céder la place à d'autres qualifications de type « artiste-chercheur », « entrepreneur culturel », « travailleur créatif », « bohème postindustriel » (Vivant, 2008: 94).

Les interrogations sur l'artiste comme acteur urbain ont mobilisé les conceptualisations sociologiques sur les phénomènes d'individuation et de socialisation. L'individuation pousse à la compréhension des trajectoires socio-spatiales de l'artiste de par les dimensions symboliques individuelles, les représentations et la perception qu'il a de son environnement et qui influenceraient entre autres le choix du lieu de sa résidence et de son travail. C'est ce qui rappelle l'approche phénoménologique qui a défini le tournant culturel de la géographie, tel qu'il fut préalablement expliqué. C'est dans ce sens, que les recherches menées par Roy.Valex sur Montréal (*Roy Valex, 2008*) tout autant que Waelish sur Paris (Waelish, 2009) adoptèrent une approche phénoménologique en menant une investigation empirique sur des travailleurs créatifs en art numérique et art contemporains examinant leurs conditions d'activités, les pratiques et représentations que ces derniers ont de leurs villes et de leur quartiers en vue d'explorer respectivement le succès de la ville de Montréal et de certains quartiers de Paris à stimuler la création artistique.

Quant à la socialisation, elle a également constitué l'objet de recherche de la géographie sociale qui s'est appliquée à conceptualiser le rôle de l'individu - acteur dans l'émergence et l'évolution de ce qu'on appelle espaces sociaux en se référant à des pratiques individuelles ou collectives (Di-Méo, 2006)¹. Cette pensée déportée en géographie de la culture inspira les interrogations sur les espaces de l'art pour les concevoir comme des espaces sociaux dont il s'agit d'expliquer les formes de construction. Les interrogations portèrent alors sur les territorialités artistiques admises par les artistes de par leurs pratiques résidentielles et professionnelles et les trajectoires socio-spatiales qu'ils dessinent dans l'espace de la ville et qui concourent à leurs productions².

¹ Cité dans Boichot, 2013.

² Cet axe de réflexion sera également développé dans le troisième chapitre de cette partie.

Plusieurs autres recherches sur les artistes et leurs pratiques se sont déclenchés suite aux travaux de *Richard Florida* sur le concept de « ville créative » et la formulation de la thèse de « *la classe créative* »¹ (*creativ class*). Celle-ci a eu non seulement le mérite de démystifier la créativité comme facteur immatériel de croissance mais à également le mérite d'attirer l'attention sur les effets de la présence des artistes sur le développement des villes métropoles.

Dans ce registre, on mena des analyses sur certaines villes en recherchant leurs possibilités à attirer les artistes et encourager leurs talents créatifs, allant à fonctionner comme des écosystèmes favorables à l'éclosion de talents. C'est ce qui a figuré comme questionnement dans le travail de Grésillon (2008) qui s'est référé aux témoignages et représentations de certains artistes (metteur en scène, peintre, chorégraphe...) pour approcher la ville de Berlin comme lieu d'inspiration et d'expérimentation privilégié pour les artistes (Grésillon, 2008).

S'intégrant à cette même lignée de travaux, et en considérant la présence des artistes dans les villes comme indicateur clé mesurant leurs capacités créatives, des auteurs ont recensé et cartographié les localisations préférentielles des artistes dans des contextes urbains différents et à travers des échelles d'analyse variant entre l'inter-métropolitain et l'intra-métropolitain, en vue d'expliquer les logiques dictant la présence d'artistes et leurs concentrations, c'est ce qu'on retrouve dans les travaux récents de Debroux (2013) à travers le cas des villes belges et Chantelot (2009) sur les aires urbaines françaises.

5. Qu'en est-il de l'artisanat d'art dans la recherche ?

Les recherches urbaines ou géographiques spécialement consacrées à l'artisanat sont rarissimes. Les activités artisanales sont dénombrées tout autant que les activités industrielles ou commerciales lors des études monographiques sur les vieux centres urbains ou dans des analyses sur le patrimoine dans les médinas arabo-musulmanes, sans que des lectures urbaines profondes n'en fassent un sujet de recherche.

C'est surtout un projet de recherche méditerranéen pilote intitulé «MEDNETA»² qui a été spécifiquement problématisé sur l'artisanat d'art en le resituant au cœur des problématiques de régénération de centres historiques. Dans ce projet, l'accent est mis sur le rôle de l'artisanat et de la créativité artistique dans la revitalisation des espaces historiques. L'artisanat d'art y est réfléchi à travers six villes méditerranéennes servant de sites prototypes (Athènes,

¹ Le concept sera développé dans le chapitre 3 sur Les territoires de la production artistique

² Réseau culturel méditerranéen pour la promotion de la créativité dans les arts, l'artisanat et le design pour la régénération urbaine dans les centres historiques.

Florence, Valence, Tunis, Beyrouth et Hebron)¹ et le projet ambitionne de proposer des stratégies de développement par l'adoption de quelques expériences réussies de villes où les traditions artistiques professionnelles jouissent d'une certaine vitalité économique et qui ont su jouer avec succès de leur héritage et patrimoine (labels, qualités).

5.1. La prévalence des approches économiques :

Malgré les colorations culturelles, artistiques et économiques de l'artisanat, sa plus value économique en fait un objet d'étude dans les sciences économiques, plus que dans tout autre discipline, et où prédominent les canons de l'analyse économique standard sans grand intérêt à la nature spécifique de la production et de la consommation où intervient le facteur culturel et artistique.

A l'échelle internationale et de la communauté scientifique francophone, les travaux de l'économiste Xavier Greffe restent emblématiques dans la recherche sur l'économie culturelle sans pour autant que l'artisanat ait figuré comme objet d'étude principal. L'artisanat d'art fut considéré comme faisant partie des industries culturelles que Greffe a inscrit dans des thèmes de recherche relatives à la dynamique économique, et aux conditions de survie des entreprises culturelles. L'artisanat fut également inscrit dans des analyses économiques sur les districts culturels en Ile de France. (Greffe, 2006; Greffe et Simonet, 2008).

Au niveau maghrébin, des lectures économiques relevant plutôt de la géographie économique se sont versées sur l'artisanat non comme industrie culturelle mais comme secteur économique de développement. C'est le cas des approches sur l'économie Marocaine établies par Ali Fejjal en prenant pour cas la ville de Fès, et des approches sur l'économie locale dans des villes tunisiennes, marocaines et syriennes telles que celles établies par Améziane Ferguène (2001,2006,2010) sur la ville de Sfax, de Fès et de l'ancienne Alep.

Sur le niveau national, des analyses économiques assez nombreuses sur l'artisanat apparaissent sous forme de lecture critiques sur les politiques mises en œuvre vis-à-vis de l'artisanat (Tehami, 2010, Adel et Guendouz. 2015) ou bien sur les programmes SPL en tant que nouvelle stratégie de relance économique des métiers de l'artisanat qui depuis leurs dates de mise en application en 2008 ont ouvert des pistes de recherches pour de nombreux auteurs algériens (Adel et Bendiabdellah, 2013; Mihoub, 2014).

¹ Nous avons eu l'occasion de participer à la Première Conférence Medneta ayant eu lieu le 15 décembre 2014, à Tunis en tant qu'invitée de l'ASM (association de sauvegarde médina de Tunis) coordinatrice du projet Medneta en Tunisie, la pertinence des présentations des résultats préliminaires du projet Medneta fut enrichissante pour notre approche.

Conclusion chapitre 1 :

Sans avoir pu se manifester l'un sans l'autre, l'art et l'artisanat n'ont pas été de tout temps des notions antinomiques, leurs conciliations apparaissent de plus en plus dans les produits d'art plastique et d'artisanat d'art et la dénomination métiers d'art. D'autre part, les activités artistiques se confirment comme manifestations culturelles des plus tangibles dont on pu se saisir pour en faire des objets de recherche.

Les approches sur l'art et la culture en tant que fait urbains ont ouvert le champ à la géographie culturelle d'enrichir son corpus disciplinaire et dont les méthodes inspirés de la vision phénoménologique ont permis à la recherche d'approcher les territorialisations des activités d'art à travers les lieux et les pratiques qui s'y déroulent, ce qui a considérablement orienté notre parti méthodologique.

CHAPITRE 2.

La problématique du développement des territoires par l'art et la Culture : De la légitimité à l'instrumentalité.

I. La Culture Et Le Développement Des Villes : Vers une économisation de la culture.

1. Contextes et formes d'évolutions :

La notion de développement reste soumise à des logiques représentatives différentes du monde et recouperait des options de type idéologique (Bajoit, 1997). En effet, les contextes territoriaux de développement furent influencés par les transformations subies à l'échelle internationale suite à la crise économique des années 70 et le déclin du fordisme qui transforma en profondeur les structures productives des économies des pays industrialisés. Le développement fût alors défini comme un processus continu d'adaptation aux exigences de la libéralisation et de la globalisation des marchés, en se concevant différemment entre les pays développés et ceux en voie de développement.

Les politiques de développement dans les puissants Etats capitalistes obéissent à un modèle global de compétition et de concurrence en misant sur l'innovation et la différenciation. C'est ce qui amena les villes à élaborer des stratégies complexes qui mobilisent toutes les énergies et les compétences dont elles disposent, en s'appuyant à transformer leurs caractéristiques locales et à les dynamiser en des avantages comparatifs afin de répondre aux enjeux économiques et sociaux.

Les pressions et opportunités conséquentes à la mondialisation ont dû générer dans les villes d'importantes dynamiques économiques, sociales et spatiales (déindustrialisation, tertiarisation des économies, croissance des mobilités), leur faisant comprendre que le développement n'est pas uniquement fondé sur l'économie dans ses acceptions fordistes. Dans ce contexte de crise, les villes devaient revoir la manière d'envisager le potentiel social et économique de la culture et d'en faire un vecteur de développement et de rayonnement.

Cette conscientisation vis-à-vis de la culture coïncide avec le nouveau contexte de gouvernance admis dans les pays d'Europe, où prédominent la décentralisation et l'autonomie des villes, leurs offrant plus de pouvoir à décider de leurs politiques culturelles et la mise en œuvre d'une véritable « gouvernance culturelle territoriale des villes » (Saez, 2003 : 202). Désormais, les politiques urbaines conçoivent la culture comme partie intégrante des stratégies de développement des villes (Roy Valex ,2008a). Les collectivités locales libres d'agir par rapport au pouvoir centralisé décident eux même de leurs positionnements face aux défis qui se présentent et les responsabilités léguées les inciteraient à une meilleure prise en charge de leur agenda culturel. De ce fait, il devient possible d'observer à l'échelon local, les modalités d'intégration de la culture dans des stratégies de développement (Mazard, 2010).

2. Formes d'implications dans les dynamiques de développement:

Si la production culturelle représente depuis l'antiquité un facteur de distinction et de domination symbolique pour les villes et si elle représente depuis longtemps déjà un facteur d'attractivité touristique, son rôle est à l'heure actuelle considéré comme d'autant plus central puisque que la culture est aujourd'hui vue comme une alternative à la crise économique consécutive au chaos industriel. L'association entre artiste, création, créativité et innovation, tend à devenir le gage du succès économique des villes choisissant de se construire sur le modèle de l'économie créative dans lequel s'inscrit l'économie culturelle qui a déjà largement prouvé son rôle dans le succès économique et l'attractivité des villes qui l'ont adoptée.

L'appréhension de la culture comme une valeur ajoutée et la prise de conscience de son impact économique et social, s'est graduellement construit, pour en faire un véritable levier de développement. C'est ce qu'on arrive à percevoir dans les discours internationaux depuis la conférence mondiale sur la culture tenue à Mexico en 1982 et qui inaugura la réflexion de l'UNESCO sur les relations entre la culture et le développement , suivie par la décennie mondiale du développement culturel qu'on proclama en 1988, et la conférence intergouvernementale de Stockholm sur les politiques culturelles pour le développement en 1998, date à laquelle est publié également « notre diversité créatrice » un rapport référentiel sur la diversité culturelle, jusqu'à la conférence de Florence en 1999 organisée par la banque mondiale sur le thème « *La culture compte* » (Rapport Pa..Ter.Mondi :256) .

Cette dynamique eu à sensibiliser les stratégies urbaines menées en Europe, faisant passer la culture d'un outil symbolique à un véritable levier de développement aussi bien territorial qu'urbain. Plus récemment encore un rapport produit pour le compte du Dialogue Asie-

Europe ou ASEM (Asia-Europe Meeting) insiste sur le caractère fortement « économisé » d'une culture désormais mise au service du développement territorial:

La culture constitue à un double titre un facteur de développement. À titre direct, dans la mesure où la production et le commerce de biens et de services culturels (édition, édition phonographique, spectacle vivant, audiovisuel, multimédia, architecture, design) est un secteur fortement créateur de richesses et d'emploi. De façon indirecte, mais non moins décisive, parce que l'accès des populations à la culture est source d'externalités positives utiles à la croissance, telles que la créativité des individus, la cohésion sociale, l'ouverture sur le monde, etc. C'est pourquoi les politiques de développement comportent de plus en plus fréquemment une composante culturelle.¹

L'usage de la culture à des fins de développement prend des aspects de plus en plus variés selon qu'on traite de problématiques d'ordre social, économique ou urbain nourries par un contexte d'économie globale et de crises des territoires. Des différentes formes de mobilisations de la culture dans les politiques urbaines, on s'interroge si la culture est légitimée dans les stratégies de développement, ou plutôt instrumentalisée, puisque les usages qu'on en fait ne visent pas le développement culturel, mais plutôt, le développement dans des champs extra-culturel, surtout que les actions publiques dirigées envers la culture évoluent vers des formes d'investissements plutôt que des formes de soutiens (Roy-Valex, 2010 :38).

A ce titre, le conseil économique et social en France évoque cette confusion, constatant que dans certains cas les objectifs extra culturels l'emportent sur le culturel, « *Combien de municipalités ont décidé de créer et d'accueillir un festival... non pas dans l'intérêt premier de la culture, mais bien celui d'utiliser la culture comme outil promotionnel*»²

Dans ce tournant culturel, et sans qu'existe toutefois d'indicateurs culturels de développement permettant une classification objective des villes, ces dernières subissent une nouvelle forme d'évaluation, et sont continuellement évaluées et observées dans les actions engagées pour répondre à des enjeux socio économiques moyennant la culture (Bernié-Boissard, 2010). Les

¹ Dans rapport des ministres de la culture de L'ASEM (ASIA-EUROPE MEETING). Centre de conférences internationales, Paris, 7-8 juin, 2005

²CAE (conseil d'analyse économique), 1998. L'impact et l'apport des événements culturels dans le développement local et régional, p : 143.

données résultant de ces évaluations constituent des indices utilisés à les comparer entre elles dans le but de déterminer celles qui paraissent les plus performantes culturellement.

En rapport avec ces déclarations, Comment a-t-on inscrit le fait culturel et artistique dans les programmes de développement ? Comment l'art fut-il l'outil stratégique dont on a fait usage dans les politiques urbaines ? Qu'en est-il des activités culturelles à caractère patrimonial dont l'artisanat d'art ?

2.1. Les fonctions sociales de l'art et la culture :

Le lien entre culture et développement a commencé à trouver maturation à travers des approches sociologiques entendues dans les significations anthropologiques de la culture (Greffé, Simonet, 2007), dans les sens où elle fait intervenir un ensemble de normes, de représentations et de conventions sociales partagées au sein d'un territoire et qui s'avèrent très utiles pour la prospérité et la cohésion sociale. Celle-ci est devenue une question cruciale pour la prospérité économique et le développement de la société par le partage de valeurs communes entre les membres d'une collectivité notamment dans le contexte menaçant d'économie mondialisée, du savoir et des réseaux qui fragilisent les appartenances communes et atomisent les territoires. Les villes sont traversées par des fractures profondes en ce qui concerne les revenus, l'accès aux services et la qualité de vie, ce qui crée inégalités et tensions sociales et affecte de façon importante la cohésion sociale des sociétés (Klein et Tremblay, 2010).

Les effets de la culture sur la cohésion sociale, permettent de réaliser l'équilibre nécessaire entre développement économique et développement social, condition d'un développement soutenable. Ces effets sociaux sont essentiellement évoqués pour la force de sa capacité symbolique, son « opérativité symbolique » (Davallon, 2000) qui intervient dans la question identitaire utile pour l'intégration et la cohésion d'une collectivité.

Les constructions identitaires se déclinent essentiellement à travers les valeurs intrinsèques de la culture, notamment par sa dimension patrimoniale dans ses richesses tant matérielles à travers les biens tangibles, monuments et lieux de mémoire, qu'immatérielles par l'organisation d'événements pour des célébrations collectives (Chaudoir, 2008). Les expressions artistiques à caractère patrimonial se constituent comme une ressource territoriale

spécifique qui acquière une opérativité sociale dès qu'elle véhicule des symboles partagés et arriverait à réunir des individus en groupes sociaux.

L'objet à valeur identitaire facilite rencontres et échanges entre individus et rentre dans le processus d'intégration et de cohésion sociale, ce qui attribue à la culture une valeur instrumentale plutôt qu'intrinsèque (Grefte, 2006 : 9). C'est ce que démontrent certaines politiques publiques qui mènent des actions culturelles non pour le développement culturel en tant que tel, mais plutôt pour des objectifs sociaux, voire politiques, tel l'organisation d'événements culturels. Ceux ci participent fortement à l'amélioration de l'inclusion culturelle et sociale des habitants, ainsi qu'à la cohésion sociale par la rencontre fructueuse entre différentes populations d'une ville pouvant aboutir à de véritables échanges interculturels, à une circulation dynamique et transversale des habitants à travers les différentes parties de la ville (Saez 2001). L'autre exemple illustratif est celui de l'art public envisagé dans certains espaces publics où règnent des tensions sociales et qu'on voit comme procédé permettant de créer des « *symboles communs qui construisent des liens sociaux permettant alors l'émergence d'un certain sens du vivre-ensemble* » (Guinard, 2010 :4).

2.2. Les aspects économiques de la culture

Une autre vision utilitariste de la culture permet de resituer le rôle de la culture dans l'économie urbaine, en mettant en question le champ nouveau de l'économie de la culture. John Howkins précurseur de l'économie créative affirme que « *La culture et l'économie ne sont pas des composantes nouvelles de la notion de développement, la nouveauté se situe dans la nature et l'étendue du rapport qui existe entre elles, et la manière dont elles se combinent pour créer une valeur et une richesse extraordinaires* »¹. Comment se traduirait ce rapport ?

La mondialisation des échanges ayant accéléré le processus de désindustrialisation et de tertiarisation croissante des économies a joué en faveur de la croissance des enjeux économiques dans le secteur culturel. De vastes programmes de transformation de la base économique de villes anciennement manufacturières furent déclenchés pour les convertir en des villes de culture et de services ,soient des villes qui ne chercheraient plus tant à se présenter comme des lieux de production que de consommation aptes à subir l'extrême

¹ Cité dans rapport du conseil d'analyse économique, CAE ,1998.

mobilité des ressources indispensables à leur développement (investissements, capitaux, la main d'œuvre qualifiée..) (Greffé, 2007 ; Roy-Valex, 2010).

L'ouverture des marchés extérieurs pour les biens culturels permet d'atténuer les effets négatifs de la transition vers un régime économique postindustriel et offre aux villes l'opportunité d'en faire des leviers de développement économique et participer au rayonnement à l'international. Ainsi les industries culturelles servent les villes à reconstruire leurs noms et leurs images et à bâtir toute une économie du tourisme, des loisirs et du divertissement. La culture est alors nouvellement abordée avec le langage de l'économie, en termes d'investissements, d'effets de levier, de création d'emplois, de revenus directs et indirects, de rayonnements, de cibles sociales et spatiales (Ambrosino , Guillon 2014). Le débat sur l'*économisation* de la culture fut alors largement ouvert.

2.3. La culture pour l'attractivité et la compétitivité:

Visant à introduire un élan de croissance dans les territoires privés de flux économiques, un ensemble d'actions stratégiques rentrant dans le vocable de régénération économique et urbaine par la culture mais aussi de marketing culturel urbain furent engagées vers une perspective moderne et attractive. La croissance économique post industrielle devient fortement liée à l'instauration de stratégies combinées de compétitivité et d'attractivité au vu de la radicalisation des rapports de concurrence entre territoires (Bernié Boissard, 2010 Ambrosino , Guillon 2014). De ce fait, la culture traditionnellement mobilisée à une échelle locale pour les constructions identitaires et sociales se décline à une échelle interurbaine et internationale comme avantage comparatif de par les effets de visibilité et d'attractivité qu'elle démontre.

A considérer le tourisme comme la manifestation la plus visible de l'attractivité du territoire (Greffé, 2007), le pouvoir de la culture dans l'industrie touristique est éminent. En effet, le contexte d'uniformisation des cultures suscités par les économies globalisées, réveille autrement les intérêts pour les valeurs identitaires de la culture, de sorte que les villes profitent des effets distinctifs et singuliers que leurs procurent les biens et services culturels spécifiques pour afficher un caractère unique qui les distingue des autres villes.

Des villes par la détention d'un label associé à un savoir-faire spécifique , ou l'organisation des événements culturels (exposition, salons, foires, festivals..), mettent souvent à l'honneur

un patrimoine immatériel à travers des productions artistiques à valeurs patrimoniales ou symboliques (artisanat d'art, produits du terroir...), allant même à leur garantir l'excellence de leur patrimoine en s'appliquant à l'inscrire sur la liste du patrimoine mondial établie par l'Unesco; ce qui leur offre la possibilité de faire des atouts culturels des avantages différenciatifs pour échapper à la concurrence accrue sur les avantages comparatifs (Pecqueur, 2004).

Quant aux villes ne disposant pas d'atouts patrimoniaux et voulant profiter du tourisme culturel, s'ingénient à offrir des services culturels à travers des édifices aux prouesses artistiques et architecturales en exposant des projets de Prestige à l'image du musée « Guggenheim » de Bilbao en Espagne, arrivant à créer une image de marque suffisamment forte pour polariser des flux, et accéder selon une course compétitive entre les villes à une domination symbolique (Werkin, 2008). Cette course pour la domination symbolique, soit par l'outil patrimonial ou l'innovation artistique, se perçoit à travers la bataille actuelle en Europe pour se voir labelliser « capitale européenne de la culture » et bénéficier des retombées économiques d'un tourisme culturel générées directement par la culture mais également par les activités qui l'accompagnent (restauration loisirs commerces...). Ainsi, la culture acquière un rôle moteur et catalyseur à la fois, la faisant participer stratégiquement à la dynamique attractive et compétitive des villes.¹

Une autre conception de *l'économicisation* de la culture, et de ses effets attractivistes, s'explique à travers l'attractivité économique à laquelle elle participe, quand les ressources culturelles améliorent le cadre de vie et sa qualité, et participeraient donc à l'attractivité des activités économiques en influençant la localisation des entreprises et des hommes. Selon cette vision, la culture n'est pas seulement l'outil de régénération urbaine entreprise dans des objectifs d'amélioration du cadre de vie des citoyens en réponse à une demande sociale, mais elle serait également liée aux changements globaux affectant les modes de développement en quête d'une ambiance urbaine où il fait bon vivre pour les travailleurs créatifs. Il s'agit alors de montrer en quoi le développement culturel d'un territoire renforce ses aptitudes à la création et à l'innovation économique, de s'interroger sur la faculté des villes à fonctionner comme des ressources de la production créative.

¹ Sur le site de la Commission Européenne, une étude récente, portant sur les Capitales européennes de la Culture choisies entre 1995 et 2004 souligne que la manifestation suscite une réaction positive des médias et contribue au développement de la culture et du tourisme tout en améliorant l'image de la ville auprès des citoyens.

C'est ce qui fut discuté dans une enquête sur les villes britanniques, où Graeme Drake¹ énumère un certain nombre de facteurs culturels, dont la conjonction influence la localisation d'activités déterminantes ; vision appuyée par d'autres chercheurs avançant que la culture est facteur de richesse économique car elle intervient dans la création d'un climat favorable aux entreprises (Roy-Valex, 2010a). Florida attentif à l'esprit de tolérance et la diversité des cultures, les considère à l'origine d'un « *people climate* » en complément du « *business climate* » (Chantelot, 2009) qui serait favorable à attirer ou maintenir une population de talent « la classe créative » et qui aurait un lien causal avec la présence de firmes entrepreneuriales. Dans la même vision A.J. Scott (2006) fait également l'hypothèse que dans les villes qui disposent d'un marché de l'emploi, il est possible d'observer un certain équilibre entre le système de production et l'environnement culturel urbain. Selon l'auteur, chacun d'eux augmente les potentialités et améliore le fonctionnement de l'autre, et ensemble, ils constituent le socle de la « ville créative » concept qu'on aura à développer dans un autre chapitre.

II. L'artisanat d'art dans l'économie culturelle et créative : d'une activité archaïque à une industrie Culturelle.

1. L'artisanat un régénérateur culturel et économique

L'artisanat est l'une des voies dont disposent les peuples pour raconter leur histoire et exprimer leur ingéniosité, une activité créative enracinée dans l'identité même de chaque peuple , capable de mobiliser les valeurs les plus authentiques des communautés sans craindre que la machine et la technologie ne l'efface. Le produit artisanal est la manifestation de la culture de la communauté, il unit le présent et le passé des cultures, sa valeur symbolique prévaut assez souvent sur celle de d'utilisation et de l'échange (Unesco, 2011).

Au delà des significations spirituelles et morales que l'artisanat détient, ses effets économiques ne sont plus à démontrer et se jouent à une échelle aussi bien micro que macro de par son potentiel d'employabilité, et les retombées du tourisme culturel dont il est moteur ainsi qu'à sa participation dans les échanges internationaux dans une économie de plus en plus globalisée où l'économie « des biens symboliques » prend de plus en plus de significations.

¹ Cité dans Roy- Valex ,2010a: 131.

- La création d'emploi : les métiers traditionnels ont un pouvoir de mobilisation pour affronter les effets de pauvreté et d'exclusion sociale, surtout quand il est question de percevoir directement des revenus par des échanges marchands assurés par les artisans eux-mêmes et de faire participer plusieurs autres personnes au cours de la chaîne de production, d'autant plus que la création d'un poste de travail artisanal n'est pas onéreuse et n'exige pas des investissements énormes, dans ce qui a trait aux équipements de production, de pavillons industriels et des technologies compliquées. L'artisanat se présente pour beaucoup de pays comme un gisement d'emploi notamment pour des segments de population à faible potentiel intellectuel et qui sont pour cela souvent exclus du marché de travail formel.

- Le tourisme culturel : Les produits artisanaux donnent à voir l'identité d'un groupe à travers ses métiers, ce qui permet de mettre en scène son caractère patrimonial et ses spécificités locales à un public en quête d'authenticité. Bien qu'il soit polémique de faire du patrimoine un produit de consommation touristique et à faire du passé un marché économique et de l'histoire une marchandise, il y a lieu de considérer le patrimoine culturel non plus comme ressource d'un savoir, mais bien comme argument lucratif qui fait d'un territoire un lieu attractif. (Lasmènes, 2007). D'ailleurs, on dénote que près de la moitié des touristes actuels sont sensibles aux spécificités culturelles (Ferrer, 2005 :5)

- Une ressource de devises : De par le débat international porté sur la diversité culturelle à laquelle participe les produits artisanaux, se révèlent des enjeux de commercialisation induits par l'émergence d'une économie des biens symboliques et de son insertion de plus en plus croissante dans l'économie globalisée (Grefte, 2008). Plusieurs associations et entreprises artisanales ont pu établir de vastes échanges avec des marchés nationaux et internationaux permettant des rentrées en devises pas des moindres ; en effet le taux de croissance des produit artefacts est de 8% dans le volume des exportations des industries créatives à l'échelle internationale alors que dans les économies des pays en voie de développement les produits artefacts occupent une proportion de 65% de l'ensembles des échanges en industries créatives entre 2002 et 2008 et se positionnent ainsi en tête de liste¹ ; l'autre exemple illustratif concerne le marché des produits de luxe ayant l'artisanat

¹ Selon les statistique de l'UNCTAD, dans *l'Economie Créative* rapport de l' UNESCO 2010.

pour matrice (haute couture, bijouterie, parfumerie...) et qui arrivent à réaliser une économie d'échelle des plus importantes dans le monde.

Tab 2 : Statistiques relatives au secteur des industries culturelles et créatives.

Pays & Régions	Statistiques sur les industries culturelles et créatives (Artisanat inclus)	Statistiques sur l'artisanat.
Pays de l'Union Européenne	<ul style="list-style-type: none"> • 2.6% du PIB (2007) • 5.6 millions d'emplois • chiffre d'affaires de 654 milliards d'euros en 2003. rythme de croissance supérieur de 12,3% à celui de l'activité économique	
Pays du MERCOSUR	4.5% du PIB (2007)	
La chine	<ul style="list-style-type: none"> • 2.5% du PIB (2007) • Taux d'accroissement annuel de 7%. 	
La Finlande	4.4% du PIB (2001)	
Mali	2.38% du PIB (2006)	<ul style="list-style-type: none"> • Occupe le 5.8% de l'emploi total (2004) à raison de 95 000 emplois.
Afrique du sud	<ul style="list-style-type: none"> • 3% du PIB (2007). • Taux d'accroissement annuel de 8.7%. 	<ul style="list-style-type: none"> • 38 000 emplois
Maroc		<ul style="list-style-type: none"> • 19% du PIB (2004) • Occupe 20% de la population active

Tunisie		<ul style="list-style-type: none"> • 4.5 % du PIB (2012) • 9.7% de la population active.
Algérie		<ul style="list-style-type: none"> • 3.2% de la population active. (2012)

Source : Auteur, compilation de données, rapports UNESCO, OIF, CNUCED.

2. L'artisanat d'art est-il une industrie créative ?

2.1. Industries culturelles et Industries créatives

Dés 1947, la notion d'industrie culturelle fut introduite par des chercheurs philosophes allemands¹, Théodor Wadorno et Max Horkheimer, pour désigner à l'époque la production de masse qu'assurait la radio, télévision et cinéma. Mais la profondeur théorique que ces auteurs lui accordèrent démontrait de sa complexité philosophique et sociologique et en faisait un concept opératoire dans la sociologie de la culture et des sciences de la communication (Voirol, 2011). Dans les années 70, les travaux de B.Miége² en France donnent à cette notion une empreinte économique à travers une analyse des modalités de production et de diffusion des biens et services culturels, les industries culturelles sont alors définies comme « *l'ensemble en constante évolution des activités de production et d'échanges culturels soumises aux règles de la marchandisation, où les techniques de production industrielle sont plus ou moins développées, mais où le travail s'organise de plus en plus sur le mode capitaliste d'une double séparation entre le producteur et son produit, entre les tâches de création et d'exécution* ». A travers cette définition son champ s'élargit sur d'autres domaines culturels: (0) patrimoine culturel ; (1) imprimés et littérature ; (2 et 3) musique et arts du spectacle ; (4) arts visuels ; (5 et 6) média audiovisuel; (7) activités socioculturelles ; (8) sports et jeux ; (9) environnement et nature.

¹ Industrie culturelle est la traduction française de Kulturindustrie

² Cité dans le rapport de l'UNESCO et l'OIF (organisation internationale de la francophonie), Op cit.

Une décennie plus tard, les industries culturelles sont intégrées au champ plus large des industries créatives qui avait alors fait apparition au Royaume Uni¹ pour désigner « *toute industrie qui a pour origine la créativité individuelle, l'habileté et le talent et qui a le potentiel de produire de la richesse et de l'emploi à travers la création et l'exploitation de la propriété intellectuelle* ». De ce fait, en considérant les industries créatives et les industries culturelles comme des formes industrialisées issues de la créativité, les frontières entre les deux champs culturels et créatifs deviennent quelquefois incertaines, de sorte que la notion d'industries créatives peut même remplacer celle des industries culturelles du fait qu'elle dépasse et englobe en réalité cette dernière. Ces frontières se dissipent quelque peu, quand on se réfère au processus de création, à la réalisation ou à la diffusion des produits créatifs, ou encore aux individus et aux catégories d'emploi. (Vivant et Tremblay, 2010).

D'autre part, l'UNESCO a porté une attention particulière à ces industries dans l'objectif d'établir un cadre de référence pour les statistiques culturelles (Framework for Cultural Statistics, FCS). L'objectif était également de développer des méthodologies permettant de saisir l'information sur les activités culturelles et à fournir une structure de collecte de données sur les activités culturelles qui pourrait permettre la comparaison des statistiques des différents pays. Effectivement, si on entrevoit le cadre référentiel relatif aux industries de la culture ou de la création établi par l'UNESCO, on s'aperçoit que cette dernière préfère la fusion complète entre les deux expressions en recourant à la dénomination « Industries culturelles et créatives ICC » à entendre comme « *les secteurs d'activité ayant comme objet principal la création, le développement, la production, la reproduction, la promotion, la diffusion ou la commercialisation de biens, de services et activités qui ont un contenu culturel, artistique et/ou patrimonial* »² ; une telle définition confirme que le créatif ne saurait se manifester sans le culturel, les deux notions seraient indétachables.

Sans que le degré d'industrialisation ne soit pris en compte, l'UNESCO a fixé les critères devant être vérifiés par les industries pour être entendues comme Industries culturelles et créatives :

¹ Le ministère britannique des Médias, de la Culture et des Sports (DCMS) fut l'un des premiers à avoir employé la notion d'industries créatives. La définition qu'il donna de ce concept présenté en 1998 dans le cadre d'un programme spécialement élaboré pour encourager le développement de ce secteur au Royaume-Uni. Depuis, d'autres gouvernements de pays occidentaux et de l'Asie ont mis de l'avant des initiatives de recherche sur l'économie créative. On affirme donc que le R.U et l'Australie sont les chefs de file dans l'avancement et la promotion de l'idée d'une économie créative. Plusieurs pays européens, l'Europe en tant que région ainsi que des villes et des états de l'Asie ont également lancé des initiatives explicites consacrées à l'exploration de l'économie créative.

² Cité dans rapport Unesco, OIF. Op cit

- La créativité au cœur de l'activité ;
- Le contenu artistique, culturel ou inspiré de la création du passé ;
- Les biens et de services fréquemment protégés par la propriété intellectuelle, droits d'auteur et droits voisins.
- La double nature : économique (génération de richesse et d'emploi) et culturelle (génération de valeurs, de sens et d'identité).
- L'innovation et le renouvellement créatif.
- Une demande et des comportements du public difficiles à anticiper.
- Un secteur marqué par la non-systématisation du salariat comme mode de rémunération du travail et la prédominance de micro-entreprises.

Rappelons de ce fait, que l'approche éclairée de l'UNESCO sur les industries culturelles et l'économie créative prit de l'élan avec la convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles en 2005 où un traité international prend en compte pour la première fois les effets de la mondialisation sur les secteurs culturels, et reconnaît la double nature ,culturelle (génération de valeurs, de sens et d'identité...) et économique (génération de richesse et d'emploi..) des biens et services qui les composent tout en avertissant que les biens et services culturels ne doivent pas seulement être considérés pour leurs valeurs marchandes mais surtout comme porteurs de valeurs d'identités et de sens ¹.

2.2 L'artisanat à travers les modèles de l'économie créative.

Ce qui nous importe en fait est d'examiner la place accordée à l'artisanat dans le champ des industries culturelles et créatives ainsi qu'à chercher sa légitimité dans le champ de l'économie créative, à s'interroger dans quelle mesure cette économie nouvelle inclurait un secteur d'activités fondé sur le travail de la main et ancré dans la tradition et qui pourrait ainsi signifier son incompatibilité avec la modernité.

Il fallait donc consulter les répertoires des industries créatives notamment à travers les modèles avancés par certains chercheurs ou des rapports d'ONG. En effet, ces derniers tantôt intègrent les métiers d'art et de tradition en tête de liste ou les placent en seconde catégorie, tantôt les éliminent carrément, ce qui paraît illogique au regard de l'importance du marché

¹ Voir Convention sur la diversité culturelle, art. 14.

des artefacts culturels dans les échanges internationaux¹. Parmi les raisons expliquant ces écarts, serait la diversité des appréhensions accordées à l'artisanat comme industrie créative ce qui rend difficile le jugement sur la justesse ou la pertinence de tel ou autre modèle. Une telle divergence vient à l'encontre des recommandations des instances internationales (UE CNUCED, UNESCO ...) qui exhortent à adopter une classification conventionnelle qu'on puisse appliquer à travers tous les pays, notamment sur le plan méthodologique où bien peu est fait pour standardiser ces méthodes afin d'offrir l'opportunité de construire un corpus complet de connaissances régionales qui pourrait être utilisé pour des comparaisons entre pays et pour la formulation de politiques internationales sur une base coordonnée.

Le premier modèle que nous présentons témoigne à notre sens d'un modèle culturaliste, intégrant dans les Industries créatives (IC) les produits et services qui incluent une composante artistique et créative (Caves, 2000). C'est à travers cette approche qu'on repère l'artisanat au cœur des Industries Créatives; elle est illustrée à des différences près à travers le modèle présenté par le Royaume Uni qui aurait joué un rôle pionnier dans le développement de ces modèles d'analyse de par ses efforts à régénérer les villes industrielles en pleine crise économique². La DCMS³ a produit l'un des premiers documents de référence en la question « *Creative Industries Mapping Document* » en 2001, en classant comme industrie créative « *toute industrie qui a pour origine la créativité individuelle, l'habileté et le talent et qui a le potentiel de produire de la richesse et de l'emploi à travers la création et l'exploitation de la propriété intellectuelle* ». A travers ce classement, l'artisanat (artefact) est placé en quatrième position sur les quinze industries créatives répertoriées.

Cette approche culturaliste se perçoit également quand on revient sur les caractéristiques des industries culturelles et créatives clairement énoncées par l'UNESCO, où il est mentionné qu'ils pourraient détenir un contenu artistique, culturel ou inspiré de la création du passé et démontrer des aspects d'innovation et de renouvellement créatif. Ceci insinue que les productions culturelles traditionnelles dont l'artisanat, sont formellement incluses dans ces industries et qu'en même temps, elles sont appelées à se nourrir de la créativité pour se valoriser et survivre. A juste titre, l'UNESCO annonce dans son modèle d'élaboration des statistiques culturelles, deux catégories d'industries culturelles et créatives, d'abord celles qui

¹ Voir les statistiques de l'UNCTAD, Op.cit

² Dans l'obligation de trouver des solutions économiques et urbanistiques aux villes touchées par les reconversions industrielles liées en particulier à la disparition ou à la délocalisation des industries de la première révolution industrielle.

³ le Département de la culture, des médias et des sports

constituent le noyau des industries culturelles où figure l'artisanat, l'autre catégorie concerne les industries culturelles par extension¹.

Il est en outre intéressant d'entrevoir la vision de l'Unctad², qui se trouve à mi chemin entre approche culturaliste et approche technologiste. Celle ci stipule qu'une industrie créative est « *toute activité produisant des produits symboliques avec une forte dépendance sur la propriété intellectuelle et pour un marché aussi large que possible* » (Unctad, 2004). Elle propose également un système de classification ascendante des industries créatives selon deux critères majeurs : le degré d'ancrage culturel et le degré d'inclusion d'attributs technologiques. Ainsi on retrouvera dans cette classification deux formes distinctes de ces industries, celles dont la créativité se nourrit de la culture (patrimoine et arts) et celles dont la créativité se nourrit plutôt de l'avancement technologique (medias e services créatifs). Cette répartition est relativement adoptée par la France qui préconise trois principaux secteurs d'activités dotés de caractéristiques spécifiques : 1. les arts, les métiers et le patrimoine culturel. 2. L'industrie des médias et du spectacle. 3. Les services créatifs aux entreprises, (Moulinier, 1994)³.

Une autre approche sur les industries créatives a été retenue par l'Organisation mondiale de la propriété intellectuelle OMPI. Celle ci adopta un point de vue assez étroit, se limitant à prendre en compte les activités économiques qui donnent lieu à des droits de propriété intellectuelle et qui furent répartis en quatre principaux niveaux concentriques, selon la valeur globale des marchandises générées par les droits de propriété intellectuelle : (1) core copyright industries, (2) partial copyright industries, (3) interdependent copyright industries, (4) non-dedicated support industries. L'artisanat figurerait dans le deuxième niveau (partial copyright industries) qui englobe les produits qui recourent ou sont en partie couverts par les droits d'auteurs⁴ et qui pourrait en outre exclure une grande partie des produits artisanaux du fait que l'encadrement juridique de l'artisanat ne soit pas assez développé pour en ériger des lois liés à la propriété intellectuelle.

¹ Nommées Industries in expanded cultural domains : Musical instruments, Sound ,equipment, Architecture, Advertising, Printing equipment, Software, Audiovisual hardware

² UNCTAD (United Nations Conference on Trade and Development) dont les statistiques servent pour référence aux rapports de l'UNESCO qui en collaboration avec l'UNDP avait produit trois rapports sur l'économie créative (publié 2008, 2010, 2013) servant de références indéniables dans la compréhension du cadre aussi bien culturel qu'économique dans lequel s'inscrit l'économie créative.

³ Cité dans Lazzeri, 2010

⁴ Qui concernent les textiles et chaussures, joaillerie, meubles, verres et porcelaines, tapisseries, jouets ; architecture, ingénierie, design d'intérieur , et musées.

A ces modèles gouvernementaux et non gouvernementaux, s'ajoute ceux de chercheurs tels que de Throsby qui illustre notamment la vision australienne¹ à travers le modèle des cercles concentriques². Il suggère d'organiser les biens et services liés à l'Industrie Créative selon des cercles concentriques définissant une succession de couronnes qui s'échelonnent selon l'intérêt porté aux idées créatrices, depuis celles ayant une finalité culturelle à celles où ces idées sont reproduites pour une éventuelle marchandisation « *des taux de créativité décroissants mais à une valeur commerciale croissante* » (Throsby, 2002). En donnant privilège à la créativité artistique sur la créativité technologique, les Industries Créatives de Throsby sont disposées en couronnes qui évoluent autour d'un noyau « *core cultural expressions* » représentant les formes traditionnelles de création (les arts visuels, la musique, littérature ...) et qui ont recours à la créativité entendue dans ses significations artistiques et culturelles plutôt que celles induite par l'avancement technologique, « *En plein centre se trouvent les activités créatives d'où proviennent les idées créatrices pures* » (Throsby, 2002). Les industries relatives à la publicité et la mode sont poussées vers la dernière périphérie du modèle selon que la créativité impliquée vise des plus values marchandes sans pour autant constituer le principal centre d'intérêt de ces industries **Fig. 1**.

Certes, le modèle de Throsby ne fait pas allusion directe à l'artisanat parmi les arts à fort contenu créatif, mais si on considère que ce modèle s'inscrit pleinement dans la vision australienne gouvernementale sur les professions culturelles, qui associe dans la catégorie « Artistes et professionnels apparentés », les artisans professionnels (Peintres, Sculpteurs, Potiers ou céramistes) (Throsby 2002 :14), il semblerait de toute évidence que l'artisanat fasse partie du noyau central du modèle concentrique dans la catégorie *Performing arts*.

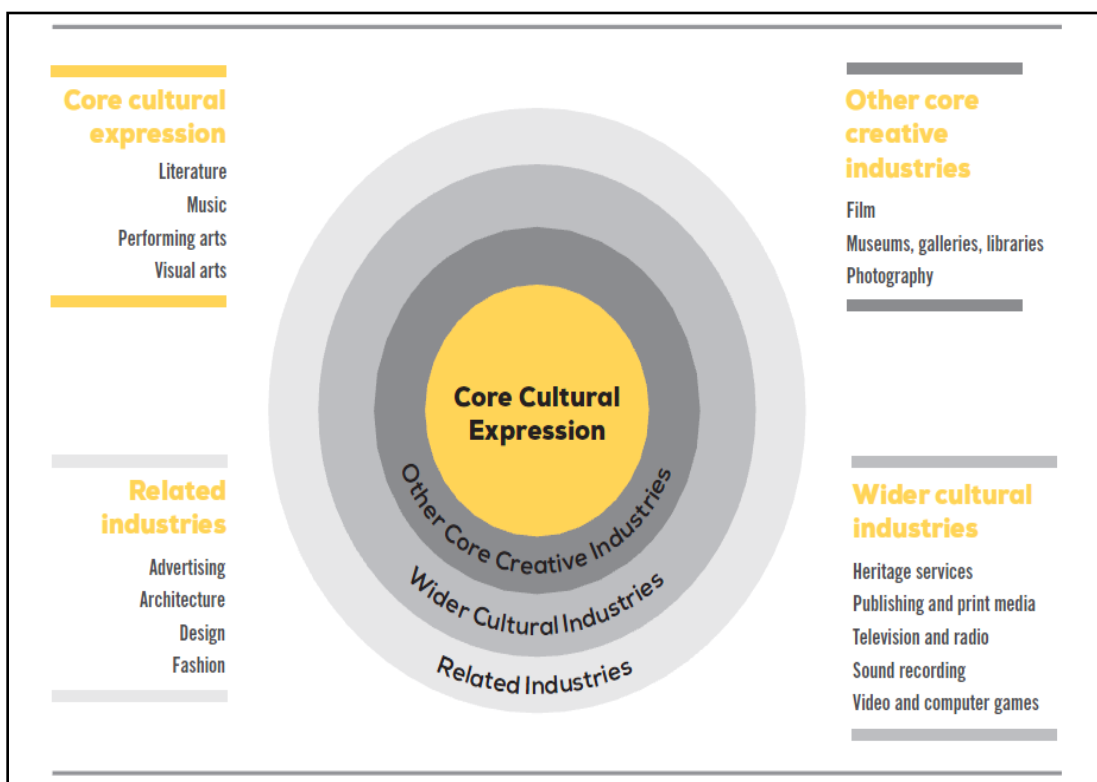
La vision de l'économiste américain A. J. Scott n'est pas loin de celle de Throsby, puisqu'il classe en première catégorie les industries liées à l'artisanat, les intégrant dans la liste des objets physiques transformés en articles culturels par un procédé de production (vêtements, meubles et bijoux...). Les deux autres catégories concernent les services informatifs ou symboliques (services touristiques, théâtre, publicité ou programmes de radio diffusion...) ainsi que les formes hybrides, qui sont essentiellement des objets physiques porteurs d'information (papier imprimé, CD, DVD...).

¹ Le concept "creative industries" a émergé en Australie en 1994 à travers le rapport *Creative Nation*.

² Ce modèle a servi de base pour la classification des industries créatives en Europe.

Si on se réfère aux recherches menées par des auteurs français, on retrouve un effort de classification distinguant trois sous ensembles définis à partir des catégories statistiques de la classification des entreprises de l'Insee (les codes Naf). Il s'agit de la catégorie des activités artistiques et patrimoniales, celle des industries culturelles et celle des industries de la créativité (Greffé, Puech et al. 2006). L'artisanat est admis dans la dernière catégorie en tant qu'industrie de la créativité à laquelle on applique la définition suivante « *elles (IC) s'organisent autour de la production de nouveaux biens qui prolongent certaines caractéristiques des activités culturelles : importance des coûts noyés, importance relative du travail créatif, degré d'incertitude élevé sur l'accueil des biens, présence de droits de propriété intellectuelle. Ces caractéristiques valent pour certaines étapes de leur processus de production mais pas pour d'autres* ¹ »

Fig. 1 : Modèle des cercles concentriques de *Throsby*.



Source : Rapport de l'Unesco sur l'économie créative, 2013.

¹ Ces industries concerneraient : le travail de la pierre fabrication monnaie et médailles, industries connexes de l'ameublement, bijouterie, joaillerie, orfèvrerie, fabrication d'instrument de musique, de jeux, de jouets, autres travaux spécialisés de construction ; de télécom ; réalisation de logiciels, banques de données, architecture, agence et conseil publicité, services annexe à la production, fabrication d'objet en liège, vannerie, sparterie, bois, parfum, gestion de support de publicité

Tab 3 : L'artisanat dans les Modèles de classification des industries culturelles et créative

Le Royaume Uni (DCMS)	La France	Unesco	Unectad	Ompi	Modèle des cercles concentriques(Throsby)
<p>1.Publicité 2.Architecture 3.Arts et antiquités 4.Artisanat 5.Design 6..Mode 7. Film 8. Music 9. Arts de la scène 10. Edition 11. Logiciels 12. Télévision radio 13. Jeux vidéo</p>	<p>1. Les arts, les métiers et le patrimoine culturel 2. L'industrie des médias et du spectacle 3. Les services créatifs aux entreprises</p>	<p>1. Industries du domaine culturel (pur) : Musées, galeries Arts de la scène Festivals Arts visuels Artisanat Design Edition Télévision, radio Films et vidéos Photographie Médias interactifs. 2. Industries du domaine culturel par extension : Instruments de musique Equipment de son Architecture Advertising Equipment d'impression Logiciels Audiovisuel</p>	<p>1.Patrimoine • Expressions culturelles traditionnelles : -Artisanat -festivals et célébrations; • Sites culturels. 2. Arts -Arts visuels. -Arts de la scène 3.Médias -Edition, presses et audiovisuels 4. Fonctions de Créations -Design -Nouveaux medias.</p>	<p>1. Industries ayant droits d'auteur Publicité Film & video Music Arts de la scène Edition Software Télévision et radio Arts visuels et arts graphiques 2. Industries dérivées ayant droit d'auteur Matériel d'enregistrement Produits électroniques Instruments de musique Photocopies et matériel photographique 3. Industries partiellement couverts par les droits d'auteur : Architecture Vêtements Design Mode Matériel de Maison Jouets</p>	<p>1. Le noyau des industries créatives Littérature Musique. Arts de la scène Arts Visuels 2. Autres industries culturelles Films Musées et Bibliothèques 3. Industries culturelles au sens plus large Services du patrimoine Edition Enregistrement Télévision & radio Vidéo& jeu x vidéo 4. Industries Connexes Publicité Architecture Design Mode</p>

Source : Conception auteur selon les rapports de l'Unesco sur l'économie créative 2010, 2013.

III. L'artisanat D'art Dans Le Processus De Construction Et De Distinction Territoriale.

Nous tentons dans cet intitulé d'élucider l'implication des activités artisanales dans les constructions territoriales au continuum du rôle de la culture et du patrimoine dans le développement des territoires.

1. L'artisanat : un patrimoine à part entière :

Malgré l'éclatement et l'expansion la notion de patrimoine sur ces dernières années, il n'en demeure pas moins que la patrimonialisation de l'artisanat joue un rôle indéniable dans la conservation du patrimoine immatériel et ce de par le potentiel des objets qui en sont issus. Ceux-ci ont la capacité de rendre présent et tangible un ensemble de représentations symboliques, identitaires et collectives, notamment des valeurs collectivement partagées et dont le caractère unique et exemplaire se doit d'être protégé.

Nul doute que l'artisanat traditionnel constitue le champ le plus pertinent dans lequel le patrimoine immatériel trouve son expression, « *L'artisanat traditionnel est peut-être la manifestation la plus matérielle du patrimoine culturel immatériel* »¹. Les traditions et techniques ancestrales utilisées dans les métiers de l'artisanat et que les communautés reçoivent de leurs ancêtres et transmettent à leurs tours aux jeunes générations, se situent au cœur de ce patrimoine.

Le patrimoine culturel immatériel embrasse des activités qui semblent très prosaïques et n'avoir pour but qu'une banale fabrication alors qu'on y retrouve une double dimension, l'une est visible et l'autre ne l'est pas. Cette dernière concerne le patrimoine vivant qui gagne de son importance aux yeux de ses détenteurs, dans ce qu'il constitue comme culture immatérielle, fortement intégrée dans le quotidien. Ce sont non seulement une matière première traitée et travaillée, des formes et des couleurs recherchées et des motifs sélectionnés qui reflètent la culture propre des artisans, mais c'est aussi la joie et le sens que les activités artisanales procurent et les sentiments d'identité et d'appartenance qu'elles véhiculent qui font qu'elles dépassent le concept de « l'art pour l'art ».

¹ Rapport de l'Unesco, 1996.

A cet égard, la convention sur la sauvegarde du patrimoine immatériel, vise à protéger non pas tant les biens culturels artisanaux en tant que tels, que les compétences et connaissances indispensables pour que leur production perdure. Ainsi la sauvegarde de l'artisanat traditionnel sous entend non seulement la préservation des objets artisanaux, mais également la recherche des conditions de transmission des compétences et des savoir-faire aux autres, en particulier aux plus jeunes membres de la communauté (Sekkik, 2010). En même temps, il s'agit d'encourager les artisans pour innover et cultiver leurs créativité, afin que leurs productions puissent réinventer une culture vivante capable de survivre et de s'adapter à des contextes socio économiques en continuel changement. C'est ce que recommande la Commission de l'UNESCO « *Il est absolument nécessaire aujourd'hui de cultiver la créativité humaine car, dans le monde actuel, où il est si difficile de prévoir l'avenir et de relever les défis lancés par la rapidité du changement, ce n'est qu'à force d'imagination créatrice et d'initiatives que les individus, les communautés et les sociétés réussiront à s'adapter à la nouveauté et à évoluer* »¹.

2. Le rapport Artisanat – Territoire :

Si la culture et le patrimoine sont envisagés en tant que producteurs de sens et d'identité territoriale, l'artisanat et les savoirs faire traditionnels arrivent à joindre les attributs de l'un et l'autre et illustrent parfaitement la dialectique patrimoine - territoire.

L'objet d'art traditionnel éclaire sur sa production à la lumière de ses artisans et des savoirs utilisés, qui certes l'investissent de sens, mais rendent également compte du lien dynamique entre patrimoine matériel et immatériel. Témoin tangible d'une histoire patrimoniale, l'artisanat traditionnel « *est reconnu pour son potentiel de « création de liens » entre les cultures et les générations, surtout dans les pays de tradition orale. Cette transmission des savoirs est primordiale car mieux que certains arts majeurs, les métiers d'art nous racontent le monde* » (Baqué, 2007)². D'autre part, c'est à travers les savoirs faire hérités et transmis d'une génération à l'autre que l'artisanat affiche ses attributs dans la construction identitaire des territoires « *Le savoir-faire peut être assimilé à un patrimoine justement par cette qualité intrinsèque de créateur de lien* » (Clarac et Bergadaà, 2008). Ces savoirs sont surtout la traduction forte et simplifiée d'un passé sur des objets, qui deviennent porteurs d'expressions

¹ Rapport de l'Unesco, 1996.

² Cité dans Clarac et Bergadaà, 2008.

culturelles tangibles et qui deviennent les biens que les communautés s'approprient et s'identifient à travers eux. En effet, l'usage qu'on fait de l'objet d'art traditionnel permet une appropriation symbolique collective et devient catalyseur d'identités où conservatisme et modernisme se côtoient.

Les constructions territoriales admises par l'artisanat sont de plus en plus révélées, lorsqu'il est mobilisé comme outil de promotion historique et patrimoniale, apte à fonder une image de marque et à agir comme un facteur de distinction et de marketing territorial. Ainsi capables de « *montrer les qualités labelisables du lieu* », les métiers participent souvent à construire un symbole identitaire à certaines villes, apte à les inscrire dans une carte mentale globalisée des villes (Donsimoni et al ,2010). C'est justement le cas de certains territoires urbains et ruraux algériens qu'on identifie par rapport aux objets qui y sont produits et qui historiquement ancrés continuent à leur forger une image de marque.

En Algérie, des territoires urbains profitent de ces distinctions par des métiers de tradition qu'on continue à réinventer telle la céramique d'Alger, la dinanderie de Constantine, le tissage de soies à Tlemcen et la tapisserie de Ghardaïa. D'autres territoires à caractère rural dont ceux de la Kabylie, des hauts plateaux et du bas Sahara, ont pu fonder leurs identités territoriales et l'exploiter pour une image de marque, à partir d'une spécialité artisanale authentique, qui continue à fonder une tradition culturelle certes avec un moindre élan mais qui reste encore largement vivante. C'est le cas du tapis à points noués qui a forgé l'identité des *Nmemchas* , les bijoux berbères en argent tout autant que la poterie qui s'apparentent selon leurs décorations et inspirations diverses à la Kabylie , les Aurès et le Hoggar. Le processus de patrimonialisation et d'identification gagné par ces métiers et leurs produits ,ont ainsi permis de convertir l'espace social de production en un territoire à part entière. (Bouguermouh, 2002).

Conclusion Chapitre 2 :

C'est à travers les formes d'instrumentalisation de l'art et de la culture dans les dynamiques de développement des villes qu'on peut entreprendre la lecture la ville au prisme de ses activités culturelles. Cette instrumentalisation se décline sur plusieurs aspects :

- Quand les projets culturels sont outils d'attractivité et de marketing urbain servant les intérêts socio économiques et géopolitiques des villes.
- Quand les activités d'art participent à la dynamique événementielle des villes et participent à leurs médiatisations.
- Quand on fait usage des ferments identitaires et patrimoniaux de l'art et l'artisanat, pour forger une image de marque à certains territoires par leur distinction dans une production artisanale spécifique.
- Quand on appréhende les produits artisanaux comme des industries culturelles dont le contenu créatif leur affecte une plus value qui sert la dynamique économique.

CHAPITRE 3

La Territorialisation De La Production Artistique : Spatialités, Effets Et Modèles.

Si nous avons consacré le chapitre précédent à la lecture de l'implication de l'art et la culture dans la constitution de l'urbanité et le développement des villes, nous exposons dans ce chapitre tant les spatialités urbaines conséquentes à cette implication que les conditions spatiales qui lui sont favorables et ce afin que le rapport ville –art soit au mieux tiré au clair.

Les questionnements sur les formes d'engagements et d'implications de l'espace dans la production artistique, interrogent ses aspects fonctionnels et matériels qui en feraient un territoire ressource. Existe-t-il des formes d'organisations particulières liées à la spatialisation du travail des artisans et qui favorisent l'essor de leurs activités ? Sur des échelles territoriales multiples comment se déroulent les interactions entre artisans comme acteurs et espaces comme lieux où se dessinent leurs pratiques ?

Selon notre choix méthodologique de penser l'artisanat en termes d'industrie culturelle et créative, il devient possible de se renseigner sur les spatialités de cet artisanat en recourant à celles que beaucoup de chercheurs ont identifiées pour les économies culturelles ; ainsi l'idée est de transposer les formes de territorialités propres aux industries créatives à ceux de l'artisanat.

Nous exposons à travers ce chapitre, tant les théorisations développées par les écoles anglo-saxonnes, que celles progressant dans le monde francophone et qui ont jalonné les réflexions sur la localisation et l'ancrage territorial des industries culturelles et la spatialisation du travail créatif. De ce fait, l'étude des territoires de l'artisanat d'art à Constantine sera établie au regard de ces théorisations pour vérifier leurs validités et discuter d'éventuels convergences et écarts.

I. L'intérêt d'une approche interdisciplinaire :

Plusieurs approches éclairent sur les formes de territorialisations de la production artistique. La première qui intéressa tant les urbanistes que les géographes s'inscrit dans le courant récent de la géographie culturelle et conçoit la dimension culturelle de cette production qui pareillement à toute autre composante de l'organisme urbain s'exprime à travers des lieux et des acteurs. Les modalités spatiales de la production culturelle sont alors analysées à l'aune des lieux de création, de la production et de la représentation artistique, en considérant que ces lieux se concentrent de manière privilégiée dans le contexte de la ville et mettent le point sur le caractère urbain des activités d'art. Qu'est ce qui explique cette concentration? Comment la ville se mobiliserait-elle pour l'art qui s'y exerce ?

En complément des réponses qu'offre la géographie culturelle à ces questionnements, d'autres approches inspirées des méthodes de la géographie économique et la sociologie de l'art explorent les formes de mobilisation de la ville pour le travail artistique, en envisageant l'activité artistique sous l'angle de l'innovation et la créativité, du fait que le travail d'art tirerait son originalité du talent créatif de l'individu. Ces approches interdisciplinaires ont d'une part permis d'analyser la dimension spatiale de la créativité, en proposant des modèles de développement qui démontrent le rapport ville –création artistique , d'autre part , ces approches ont permis d'explorer la dynamique socio productive dans les milieux artistiques ainsi que les formes d'organisations sociales qui encadrent la création artistique, à partir desquels, on a pu définir des modèles d'organisations spatiales propres aux industries créatives.

II. Une prédilection pour les territoires urbains :

1. La ville métropole et ses ressources : l'expérience de ville par l'artiste.

Parler de villes, c'est parler de culture et de civilisation, les villes constituent des foyers de civilité, d'urbanité qui en font des ferments de civilisation, « *la ville est une création culturelle collective diverse* » selon les mots d'*Hélène Ahrweiler*¹.

Les analyses géographiques admettent que le mode d'organisation de la production artistique est représentatif de celui des autres activités créatives dont les métropoles sont les territoires

¹ Citée dans Bernié Boissard, 2010.

privilegiés,(Sassen,1991)¹. En évoquant l'exemple d'Athènes, Paris, Vienne et Londres qui ont été à un moment donné de leurs évolutions des centres de création artistique, *Peter Hall* est arrivé à conclure que les villes métropoles étaient les plus susceptibles à se développer en des centres artistiques *"il n'y a pas un type de ville, ni une taille de ville, qui ait le monopole de la créativité ou de la qualité de vie. Cependant [...] les villes les plus grandes et les plus cosmopolites, malgré leurs désavantages évidents et leurs problèmes cruellement visibles, ont été à travers l'histoire des lieux qui ont allumé la flamme sacrée de l'intelligence et l'imagination humaines."* (Hall, 1998).

Enrichis par des regards sociologiques et économiques, plusieurs hypothèses pointent le lien entre métropolisation et création et démontrent la compétence des grandes villes à stimuler le processus créatif en tant que lieux d'échanges, de brassage d'idées, et de concentration d'hommes, de biens, et d'informations ; c'est ce qui en fait un territoire privilégié pour les artistes et la création artistique. Sur le plan urbanistique, on souligna la forte propension des secteurs des industries culturelles à se concentrer géographiquement au sein des noyaux centraux urbains ou dans leurs périphéries immédiates et ce contrairement aux autres industries qui fuient les centres villes vu leurs étroitesse et le coût du foncier , *« Des logiques spatiales sélectives en faveur du cœur historique des villes centres apparaissent s'avérer avec force lorsqu'on considère plus spécifiquement la distribution géographique des activités de conception et, notamment, lorsque ces activités marient compétences technologiques et artistiques »*². Certes les industries culturelles sont moins consommatrices d'espaces mais se sont d'autres avantages qu'elles tirent des centralités urbaines; en effet qu'ils soient des territoires à forte densité urbaines ou des centralités urbaines, les recherches confirment la compétence de ces territoires vis-à-vis de la création artistique à travers différents degrés d'agrégation de ressources diverses qui favorisent la localisation des secteurs des industries culturels et auxquels la création artistique serait sensible (RoyValex 2010b).

L'influence des ressources territoriales sur la création artistique pourrait être démontrée par les réflexions d'anthropologues de la culture qui affirment que l'individu est tributaire de déterminismes environnementaux qui constitueraient sa culture seconde, celle-ci conditionne inconsciemment son comportement voire sa créativité perçue comme une manifestation

¹Cité dans Vivant ,2008.

² Roy Valex, 2010a, p : 6.

comportementale. Les institutions et les lieux de socialisations fréquentés et que la ville concentre, sont les agents majeurs de la transmission de cette culture seconde (Fornara 2006 :30).

Nous recensons dans ce qui suit les principales ressources dont les grandes villes sont dotées pour favoriser une dynamique artistique intense.

2. Typologie Des Ressources :

2.1. Les ressources culturelles matérielles et sensibles: « Des effets de culture »

Dans cette première catégorie de ressources dont disposent les villes pour enrichir l'acte de création et stimuler la créativité, nous retrouvons ceux relatifs à l'effervescence de la vie culturelle et urbaine et qui manifestent pour la ville des « effets de culture »¹. Participent à ces effets, les institutions et les lieux culturels dont l'abondance et la diversité nourrit les esprits les plus créatifs et que seule une métropole aurait le pouvoir d'accumuler. C'est en concentrant ces lieux, que la métropole est également perçue comme le milieu propice au développement des mondes de l'immatérialité et le lieu de conservation des archives de ces différents mondes : archives du savoir, archives des formes esthétiques, des idéalités.... Où des effets de stock, de mémoire et d'expérience facilitent l'apprentissage et la transmission de la créativité entre générations (Barrère et Santagata, 2003).

Ces ressources s'inscrivent également dans le répertoire des qualités « sensibles » des espaces urbains du fait qu'elles influent sur la sensibilité d'un artiste en quête d'inspiration et dont la réceptivité lui permet de capter les dernières tendances et de flairer les nouvelles modes. « *Il ne faut pas omettre l'ensemble des sensibilités et des goûts, les effets de mode et les modes de vie, toute une congruence d'ambiances et d'idéalités qui forment à proprement parler les archives sensibles de la marchandise immatérielle* »². Dans ce sens, les villes métropoles sont les lieux où s'inventent de nouvelles formes d'expression (Lafargue, 2006), on y est exposé aux formes les plus variées d'innovation (artistique, esthétique et technologique), et « *les grands centres urbains supportent et diffusent plus facilement le buzz sur les nouveautés* »³.

¹ L'expression est développée dans les travaux de Roy- Valex, 2010a, 2010b.

² Lestrat 2013 :129.

³ Suire 2007 :9.

Les lieux culturels où s'exercent multiples activités artistiques constituent un autre aspect de ces ressources. On évoque principalement deux types de lieux culturels qui font système pour sous-tendre l'action artistique et son organisation géographique dans la ville : les lieux *In* et les lieux *Off*¹, les premiers sont d'ordre institutionnel et programmés et constituent le socle culturel légitime des villes (Vivant,2008), ce sont les hauts lieux de la culture élitiste, comme ceux des représentations artistiques et de diffusion de l'art (théâtre, musées, bibliothèques, galeries d'art ...) ou des lieux et manifestations élitistes tel que les universités ou centres de recherche, colloques et rencontres. Les lieux *off* ou lieux alternatifs sont d'ordre opportuniste et spontané, évoluant informellement ils se démarquent par une très grande précarité économique (peu de ressources propres, accès difficile aux financements publics), matérielle (locaux vétustes, matériel de récupération), et juridique (occupations illégales des lieux) ; c'est le cas du théâtre de rue, les squats et ateliers d'artistes... offrant des scènes de liberté, de divertissements, de détournement du quotidien, en participant tout autant que les scènes *In* aux dynamiques urbaines et à la valorisation des espaces. (Vivant, 2008).

L'effervescence culturelle admise par les grands centres urbains constitue selon Grésillon(2008) le principal attrait pour les artistes. Un constat poussé dans ses travaux fait part des liens corrélatifs existants entre le fait culturel et le fait métropolitain en avançant le concept de « métropole culturelle ». Cette dernière ne se conçoit plus à travers des critères propres aux métropoles (seuils démographiques, centralité politique...) ou aux villes culturelles (la présence d'équipements culturels de rang national et international, présence d'un marché de l'art,...), ce serait plutôt une métropole mesurée à travers un « étalon culturel », par le croisement d'une dynamique centripète qui concerne l'attractivité culturelle et artistique et dynamique centrifuge grâce à son rayonnement par sa renommée, sa connectivité, et sa capacité à orienter le goût, la mode. (Grésillon 2008 ; Boichot, 2013).

2.2. Des ressources par effets de lieu :

La problématique des effets de lieu dans l'économie culturelle considère la part explicative de l'espace dans la production de l'art, où sont évoqués le caractère des lieux, leurs spécificités culturelles et leurs qualités intrinsèques territorialement ancrés, soient des facteurs intangibles pensés comme des ressources qu'offre le site pour favoriser la production culturelle et stimuler le processus créatif des individus.

¹ Elsa Vivant et Boris Grésillon sont les principaux auteurs francophones ayant développé ces concepts.

Ces effets n'ont pas été similairement analysés par la géographie économique et sa concurrente la géographie culturelle. La première voit que les lieux ayant une image de marque exerceraient des effets sur les biens et services localement produits ; alors que la seconde partage une vision phénoménologique qui considère que les effets de lieu influencent les comportements individuels, par l'expérience qu'a l'artiste de l'espace urbain dans ses dimensions matérielles et immatérielles.

2.2.1. Le rapport dialectique lieux -biens culturels :

Les effets de lieu rendent compte de certains avantages que les biens culturels tirent de leurs localisations géographiques, où le lieu se voit être instrumentalisé par « des profits d'espace ». Les biens culturels sont ainsi marqués par les attributs du lieu de production, notamment par la réputation qu'il détient vis-à-vis d'un produit particulier et qui s'inscrit généralement dans le cadre des identités régionales et locales « *les identités culturelles des villes sont elles-mêmes des marchandises produites, commercialisées et consommées, entre autres sous forme de surévalue aux produits* »¹.

L'attention qu'on accorde à la dynamisation de la production culturelle et artistique par des effets de lieu, est de plus en plus importante à l'ère de la culture mondialisée, où l'homogénéité et la conformité doivent céder place à des produits culturels distincts, originaux et issus de savoirs faires uniques. Ces savoirs deviennent à leurs tours un support d'expression identitaire et de territorialité sur lesquels les régions s'appuient pour gagner en image et visibilité. (Roy Valex, 2010b). « *Ces lieux s'identifient par leurs étoiles culturelles et des produits culturels distincts qu'ils produisent, à savoir, leur musique, leur architecture, leurs films, leur littérature, leur art, leur mode, et ainsi de suite. Il en découle des avantages évidents pour la ville, la région et l'ensemble du pays, dont le statut et l'image à l'étranger s'améliorent considérablement* ». ²

Les spécialistes de l'économie culturelle tels que Greffe(2011), Scott et Leriche(2005) interprètent le rapport lieu- bien culturels à travers le caractère idiosyncrasique des produits culturels exprimé dans le contenu sémiotique et la forme stylistique des produits culturels qui sont fabriqués localement et rentrent dans la culture de la localité, tel les *mangas* japonais, la haute couture à Paris, le carrelage de *Sassuolo* en Italie.

¹ Roy Valex, 2010b, p:69.

² Gertler, 2008, p : 11.

« Les lieux de l'économie culturelle, où qu'ils soient, acquièrent progressivement une sorte de pouvoir monopolistiquequi dérive des liens étroits entre leurs produits caractéristiques, leurs traditions culturelles et leurs réputations acquises. L'industrie parisienne de la haute couture est un cas assez révélateur de ce rapport dynamique entre le lieu et le produit final »¹.

« Leur production n'est donc pas indifférente à la nature de leur environnement, et la localisation apparaît alors comme un déterminant de tels produits Les lieux contribuent à déterminer la substance des produits qui y sont faits, et d'un lieu à l'autre cette substance changera »².

D'autre part, le caractère idiosyncrasique des produits culturels implique autant les villes moyennes et petites que les villes métropoles dans des dynamiques de valorisation d'une production culturelle locale, une tradition, un savoir-faire, qui deviendraient un front actif de leurs économies urbaines.

2.2.2. Des effets de lieux par la vision phénoménologique :

Venant enrichir la vision des économistes, les spécialistes de la géographie culturelle expliquent les effets de lieu par l'approche phénoménologique. Tel qu'on l'a précédemment évoqué³, il s'agit de dépasser les prédispositions spatiales, économiques ou culturelles du milieu urbain, mais de le saisir telle que le révèle la sensibilité des individus à son égard en tant qu'espace vu et vécu ; *« D'un autre côté, en plongeant dans la ville au quotidien, le créateur y voit son inspiration et ses règles de création profondément modifiées. Rarement indemne de la crise, à la fois physique et sociale, qui affecte l'urbain, il y gagne en retour d'être revivifié, d'être en mesure de produire un "art à l'état vif" »⁴*

Dés lors, les créatifs nourrissent leurs œuvres à partir de leurs propres expériences de la vie artistique et culturelle urbaine : des événements, paysages, scènes et ambiances de rue, selon les termes de François Ascher *« L'air de la ville rend créatif »⁵*.

¹ Scott et Leriche 2005, p : 211.

² Greffe et Simonet 2008, p 10.

³ Dans Chapitre 1.

⁴ Strat, 2010, p : 87.

⁵ Ascher, 2006, p : 80.

L'attention est ainsi détournée de la densité, intensité ou connectivité des lieux pour se porter à leurs dimensions symboliques et l'expérientielle qu'on a d'eux à partir de la relation sensible, émotionnelle ou esthétique qu'ils suscitent. Adoptifs de ce courant de pensée, Peter Hall (1998) ¹ fait allusion aux effets de lieux en y décrivant un effet d'ambiance qu'il nomme « une température morale » favorable tant à l'émergence qu'à la disparition de certains talents.

2.3. Des ressources économiques:

Des réflexions d'ordre économique avancent que le caractère non standardisé ou reproductible de l'activité artistique explique ses localisations urbaines. La métropole serait le territoire où peuvent être résolus les problèmes d'organisations de la production, la réduction de ses coûts et l'amélioration de son efficacité; ce qui n'est pas le cas pour les activités industrielles standardisées dont les délocalisations vers des zones à moindre coût de main d'œuvre constituent la solution classique de baisse des coûts de production, (Storper, 1987)². Mais ce sont surtout les recherches de l'économiste Markusen (2008) qui exposent plus largement les attributs des villes pour expliquer l'attrait qu'ont les artistes à les fréquenter. Il s'agit d'abord de l'importance de la consommation urbaine dans les villes de grande taille, là où se concentrent offres et services et où les économies urbaines attirent et font éclore les artistes. S'y ajoutent l'importance des revenus d'habitants qui rend possible l'achat des œuvres, la fréquentation des lieux culturels ainsi que le mécénat. L'autre raison, concerne la présence de certains services emblématiques des villes métropole, tels que les médias et la publicité qui participeraient de manière notoire à la médiatisation et le marketing des productions artistiques ce qui améliore les revenus d'artistes. Markusen cite également comme raisons, l'attractivité touristique exercée par les espaces artistiques ; la valorisation touristique est l'occasion pour les artistes de montrer leurs savoir-faire, de redynamiser leurs activités et d'accueillir des amateurs potentiels.

D'autre part, son enquête³ a permis de déduire trois qualités qui seraient les plus importantes pour attirer les artistes et les retenir dans des milieux urbains :

¹ Cité dans Roy Valex 2010a, p: 21.

² Cité dans Vivant, 2008: 42

³ L'enquête concerne l'évolution de la répartition géographique des artistes aux États-Unis, et d'une enquête menée par Markusen et King sur 22 artistes de la région de Minneapolis-St. Paul.

- La présence de réseaux d'artistes dynamiques, appuyés par des organismes constitués de membres professionnellement actifs, des installations vie-travail adéquates, ainsi que d'autres institutions et événements qui contribuent à tisser et à maintenir des liens solides dans le milieu artistique local.
- Un climat de soutien solide pour les arts, tangible grâce au soutien financier (du secteur public et de sources philanthropiques), une gamme et une diversité de lieux de présentation des arts de haute qualité, ainsi qu'un appui moral solide (un climat de libre expression et de tolérance).
- Une qualité de vie agréable et abordable.

De par ces attributs propres également aux villes de moindre taille, ces économistes démontrent un courant décentralisateur perceptible concernant la polarité artistiques des grands centres urbains, en remarquant que New York et Los Angeles étaient des centres artistiques en déclin, car elles enregistraient un dividende artistique inférieur à celui des villes de second rang comme San Francisco, Seattle, Albuquerque et Minneapolis-St. Paul .

Cette vision accordant la centralité artistique, autant aux grandes villes qu'aux villes moyennes, est également partagée par le géographe A.C.Pratt (2008), dont les travaux empiriques sur les industries culturelles au Royaume Uni, remettent en question l'idée que ces industries soient dépendantes de la consommation urbaine ou qu'elles se localiseraient exclusivement dans les villes métropoles. Il souligne que ce ne sont pas toutes les industries culturelles qui se localiseraient dans des villes globales, la plupart de ces industries restent simplement attirées par le phénomène urbain qui en serait un facteur suffisant, ça serait plutôt le dynamisme qui compte plus que la dimension.

2.4. Des ressources relatives à la sociologie de l'art :

Associé au regard culturel et économique qu'on porte aux activités et biens culturels, le regard sociologique est pourtant le mieux révélateur sur les espaces mobilisés et territoires privilégiés par le travail artistique. S'inscrivant dans une réalité sociale assez large, le travail artistique est à observer par les conditions sociales qui l'encadrent; cette observation permet de comprendre le système organisationnel de ce travail et les pratiques des travailleurs très utiles pour éclairer l'organisation géographique et la nature des espaces dont on fait usage. Le champ d'observation quant à lui, a concerné particulièrement l'acteur principal de cette

production, à savoir l'artiste dont les pratiques et comportements permettent d'identifier ses territoires favoris d'occupation, où se placent en première position les milieux fortement urbanisés puisqu'elles servent fortement son insertion professionnelle, et son inscription dans le monde de l'art.

Les approches sociologiques qui étudient les formes d'organisations sociales favorables à la création artistique, proposent de lire l'art bien au delà de sa dimension expressive et symbolique et l'artiste bien loin des représentations romantiques qui lui infligent l'image du rêveur et du rebelle. Dans ses travaux, Menger (2003) en sociologue de l'art, a dressé à l'artiste le portrait du travailleur dont le travail s'inscrit dans une réalité sociale et économique plus large, puisqu'il relève d'un champ soumis à des codes et des règles, tout autant que tout autre champ professionnel. Le sociologue considère également l'action artistique dans sa dimension collective, issue de collaborations et de coopérations enrichissantes que l'artiste tisse via les réseaux professionnels et dont l'intensité est particulièrement permise dans les milieux urbains les plus denses. Un autre volet de la compétence urbaine des villes revient donc à des formes d'urbanité liées à des effets de socialisation et de coprésence sur un même territoire d'un vaste réseau de fournisseurs, sous-traitants et clients et permet de percevoir la ville comme territoire de prolifération de l'art.

« Chaque artiste appartient à un ou plusieurs réseaux de pairs qui constituent son groupe immédiat de référence, d'évaluation et de soutien....et chacun tisse en même temps un grand nombre de liens avec les diverses catégories d'acteurs intervenants dans la production artistique ..Plus grande est la concentration spatiale de ces deux sortes d'acteurs auxquels l'artiste est lié par une organisation en réseaux :pairs et partenaires ,plus forte est la densité des échanges et plus la voie s'ouvre à une individualisation accrue des comportements en même temps qu'à une interdépendance accrue des acteurs dans un système plus complexe d'organisation du travail... »¹

La création artistique étant un travail de coopération que manifeste des flux et des réseaux, a donné lieu à des dénominations spécifiques pour décrire la ville qui fonctionne comme un milieu propice au travail artistique. Si Menger (1998) la décrit comme *biotope*, en référence à un lieu favorable à des interactions denses et la constitution de réseaux de créatifs ,d'autres

¹ Menger, 1998, cité dans Boichot, 2010, p : 55.

auteurs tel Le Strat (2013) et Lazzarato (1989) la présentent comme le lieu de déploiement du travail créatif immatériel de manière opératoire, en évoquant le concept de « *bassin du travail immatériel* » (BTI), « *qu'il ne s'agit pas seulement de définir en termes de spatialité ; sa mobilité et flexibilité sont partiellement structuré au vu des flux et de l'ampleur des relations sociales qui s'inscrivent dans ce bassin* »¹, les infrastructures de culture et de formation largement impliqués dans le travail créatif seraient les conditions nécessaires mais non suffisantes pour la constitution de ce bassin.

III. L'attrait des espaces en friches pour de « Nouveaux territoires de l'art » :

Des villes européennes se trouvent sur les trois dernières décennies, de plus en plus marquées par le phénomène de désindustrialisation, provoquant la délocalisation et la libération de nombreuses usines et infrastructures industrielles, ainsi que des immeubles d'habitations délaissés par une population en chômage. Des politiques de renouvellement urbain sont ainsi mises en œuvre à l'égard de ces friches urbaines et industrielles.

Si certaines de ces friches, notamment celles occupant de larges étendues foncières, ont bénéficié de grandes opérations chirurgicales visant leurs réhabilitations, d'autres friches par contre sont restées en déshérence qui est souvent expliquée par la difficulté de leurs retrouver un meilleur usage dans le cadre du nouveau système économique. Bien que ces friches aient constitué des opportunités foncières pour les aménageurs, elles l'ont plutôt été pour le regroupement spatial de populations d'artistes qui trouvent autant dans des entrepôts, casernes, usines, que dans des logements inhabités, des espaces favorables à leur travail. L'attrait pour ces friches s'explique par la faiblesse des coûts de location et de maintenance, par l'émergence d'un environnement créatif et propice aux liens sociaux, mais aussi, par les avantages que tire le propriétaire en autorisant ces usages, tel la sécurisation du site et une maintenance à moindre coût (Andres, 2011). D'autre part, les caractéristiques physiques des bâtiments ne causent pas de conflits d'usage et correspondent généralement aux exigences de la diffusion et de la production artistique, dans la mesure où ces domaines d'activités requièrent bien souvent les mêmes besoins que la production industrielle. (Thorion, 2005)

Bien que ce mouvement d'appropriation soit spontané et informel, les artistes ont pu attribuer un nouvel usage à ces lieux délaissés. Leur recyclage est à l'origine d'une nouvelle génération de lieux culturels, dont les répercussions urbaines sont la hausse des valeurs

¹ Lazzarato, 1989, p : 103.

foncières et l'attractivité des populations, allant vers un phénomène de « gentrification » qui marque dans certains quartiers gentrifiés, l'ampleur de l'implication de la production artistique dans les dynamiques et la transformation des villes, à partir desquels les urbanistes perçoivent les artistes comme des acteurs exceptionnels du processus de renouvellement urbain (Vivant 2008, Ambrosino 2013). En France, il fut question d'une plus grande reconnaissance de ces lieux artistiques. Afin qu'ils puissent évoluer dans des schémas institutionnels et bénéficier d'initiatives culturelles officielles, on les proclama « Nouveaux Territoires de l'Art ».

IV. Les Territoires Créatifs : Concepts et Modèles.

Les espaces spécifiques à la production des industries culturelles ont été examinés dans leurs aptitudes à stimuler et entretenir un actif immatériel utile pour cette production : la créativité, voire une « créativité artistique et culturelle »¹. Bien qu'elle relève de l'immatériel et qu'elle soit imprévisible, les recherches n'ont pas manqué à la démystifier en lui donnant une dimension proche du matériel, notamment, en évoquant des liens corrélatifs entre la créativité et l'usage de l'espace, tel qu'en fait allusion Piedric Calenge (2008) « *La créativité résulte de l'utilisation d'un espace et de ses ressources et qui est ouvert par un certain nombre de facteurs économiques, sociaux, matériels et culturels* ». C'est ainsi qu'on rechercha au niveau des caractéristiques de lieux, non seulement, les conditions favorables à la production de l'art tel que l'on vient de le décrire plus haut, mais également, les conditions incitant à produire avec originalité et distinction et ce, par la stimulation du capital créatif.

C'est dans cette nouvelle dialectique créativité-territoire que différents courants de recherche anglophones et francophones, ont intégré le champ de réflexion portant sur les territoires de l'économie culturelle, à celui portant sur les territoires de l'économie créative, faisant ainsi de l'artiste un créatif et du lieu où il exerce son art, un territoire créatif.

Les recherches académiques et empiriques portant sur les caractéristiques de ces territoires, évoluèrent ces dernières années vers la modélisation du rapport ville-créativité et qui fut principalement traduite par la notion de « ville créative ».

Le corpus conceptuel qui a progressivement entouré cette notion, rend compte des effets de ville par leurs implications dans la construction du capital créatif des individus.

¹ Restant très liée à l'imagination, la créativité reste liée au champ de la culture et des arts, l'innovation est surtout associée à la science et à la technique.

1. La ville créative en rétrospective :

Une littérature assez large alimente de plus en plus le débat sur les villes créatives, notamment, dans les pays Anglo-Saxons, et qui fut partagée entre économistes (J. Howkins A.J.Scott.), urbanistes (C.Landry, P.Hall) et géographes (R. Florida). Aussi récentes soient elles, leurs théorisations restent ancrées dans les principes de l'urbanisme culturaliste du 19^{ème} siècle, dont les fondateurs, partant de John Ruskin et William Morris, avaient dénoncé l'abdication de la spiritualité dans les villes industrielles et évoqué la responsabilité culturelle que devaient assumer les villes, pour assurer le bien être des individus, inspirer une vie spirituelle et favoriser l'épanouissement de la création artistique. Le modèle des cités jardins allaient illustrer les visions d'Howard pour une ville humaniste où la symbiose entre ville et nature permettait d'allier les avantages des villes et de la campagne et en faire le lieu des « *vastes mouvements de sympathie, de la science, de l'art, de la culture, de la religion* »¹.

Sur les années soixante, l'économiste Jane Jacobs évoque pour la première fois le concept de ville créative, comme une ville innovante dont la diversité et les interactions qui y sont favorisées, se révèlent comme les composantes d'un écosystème de l'essor économique (Tremblay 2010). Dans ses travaux sur les villes américaines économiquement performantes, Jacobs démontre l'importance de leurs caractère multiculturels, les échanges entre individus d'horizons diverses enrichissent les idées et deviennent ainsi source d'innovation.

Une trentaine d'années après, Peter Hall figurant parmi les précurseurs de la ville créative, décrit la ville en tant que milieu socio économique et culturel propice à l'innovation et la créativité, et fait le lien entre ville créative et ville cosmopolite en notant que « *les villes créatives étaient presque toutes cosmopolites, elles attireraient les talents des quatre coins du monde, monde qui à l'origine déjà était étonnamment vaste. Il est probable qu'aucune ville n'aurait jamais été créative sans l'apport continu de sang neuf* »²

¹ Cavin, 2005, p : 100.

² Hall, 1998, cité dans Legrain, 2009, p: 150.

C'est surtout à travers les travaux de géographe Richard Florida (2002, 2005, 2008) et de l'urbaniste Charles Landry (2000, 2006), que le concept de ville créative prit de la consistance, par l'édition de plusieurs indicateurs dont la vérification permettait de qualifier un territoire de créatif. Selon Charles Landry, il s'agit d'optimiser le potentiel créatif que détiennent les villes, en orientant les stratégies urbaines et les politiques locales, à agir sur sept groupes de facteurs pour développer ce potentiel : les gens créatifs, la qualité des dirigeants et le leadership, la diversité des talents, une culture organisationnelle dotée d'une ouverture d'esprit, l'intensité de l'identité locale, la qualité des espaces et installations urbaines et les possibilités de mise en réseau. Landry explique sa réflexion sur « la créativité urbaine » en décrivant le cadre d'un environnement rigide peu propice à la créativité, et auquel s'oppose un autre cadre favorable à la créativité et l'innovation (Pelloquin, 2008).

Fig 2 : Caractéristiques des environnements créatifs selon Charles Landry.

Contexte rigide		Contexte de création
isolation	→	partenariat
contrôle	→	influence
diriger	→	rendre capable
information	→	participation
quantité	→	qualité
uniformité	→	diversité
faible risque	→	risque élevé
potentiel de blâme élevé	→	potentiel de blâme faible
conformisme	→	créativité

Les travaux de Richard Florida ont par contre défrayé les chroniques et demeurent les plus emblématiques sur le concept de ville créative. A travers ses travaux traitant de la performance des territoires en matière de créativité, le géographe pense cerner les facteurs immatériels de développement et trace un modèle de ville créative, mettant en exergue une créativité ordonnée pouvant être planifiée par les services d'urbanisme et les pouvoirs publics. Nous nous attardons à présenter ses théorisations dans ce qu'elles permettent d'éclairer pour une grande part les ressorts géographiques et spatiaux de l'économie culturelle, et répondre à nos interrogations sur les facteurs de localisation des activités d'art.

2. La thèse de Florida sur la classe créative .

Selon des réflexions qui s'inscrivent dans la tradition des théories sociales héritées de l'école de Chicago et qui mettent le point sur l'influence du mode urbain sur la personnalité des individus (Darchen et Tremblay ,2010), Florida adopte l'idée que les gens fortement qualifiés accumulent plus facilement des connaissances au sein des grands centres urbains. Cette idée évolue vers la thèse de la classe créative qui consiste à mesurer le degré de créativité de la ville par la présence d'une population de gens doués et qualifiés qu'il dénomme « *creative class* ». Fortement controversée par plusieurs chercheurs¹, sa thèse s'appuie sur la logique faisant qu'un territoire créatif soit fortement dépendant de la présence d'une population créative où s'établissent des liens corrélatifs entre la localisation de cette population et certains attributs qu'une ville possède et qui favoriserait cette localisation.

2.1. Pour une géographie de la créativité : L'artiste comme révélateur du capital créatif des villes :

La thèse de la classe créative présente l'originalité de recourir à la dimension sociodémographique de la ville pour lui tracer un modèle économique de développement. Ce dernier est établi par rapport à la capacité créative de la ville et qui se mesurerait à l'échelle d'un groupe social particulier et vis-à-vis duquel la ville est appelée à se concevoir comme un lieu qui doit s'adapter à ses besoins afin de le capter, de le retenir et de l'organiser. C'est ce qui fut analysé par Florida à travers une enquête portant sur une cinquantaine de grandes villes états-uniennes, en proposant une géographie inédite se rapportant à la créativité en tant que ressource immatérielle de développement et qu'il exhorte à appliquer sur les deux côtés de l'Atlantique. Cette géographie est définie à partir d'une description détaillée de la classe créative et de ses localisations préférentielles et se décline sur trois volets :

- Le premier est d'ordre socio démographique et concerne l'identification des acteurs créatifs dans une ville en les classant par catégories selon le degré de créativité qu'ils déploient et non pas par leurs niveaux d'éducation. Ces critères de classement ont permis de distinguer le personnage de l'artiste comme le profil-type de l'individu créatif, placé ainsi au cœur de la classe créative, nommé la « classe super-créative » (*Super creative core*). Celle ci intègre tant l'ensemble des individus dotés d'un fort capital de

¹ Voir à ce sujet l'ouvrage de Rémy Tremblay et Diane-Gabrielle Tremblay, *la classe créative selon Richard Florida Un Paradigme urbain Plausible*. Presses universitaires de Rennes, 224P, 2010

connaissances et impliqués dans des processus hautement créatifs requis dans les domaines de la science, l'ingénierie, et la technologie, que le groupe des professions artistiques et culturelles, incluant les artistes, designers, gens du spectacle soient ceux dont les productions sont à fort contenu créatif et que Florida dénomme « *bohemians* ». La localisation de cette super classe fait part d'une forte concentration dans les métropoles et villes capitales et confirme les hypothèses sur l'attractivité des artistes par les grands centres urbains.

Exclus de cette super classe, sont les « *creative professionals* » où se rassemblent les professions à niveaux d'éducation souvent élevés et dont la fonction est fondée sur la réflexion, l'application ou la combinaison d'approches standards (juristes, financiers, médecins, etc...)

- Le second volet de cette géographie décrit les territoires privilégiés de cette classe et les conditions de son attractivité, partant du postulat que son talent serait tributaire de son environnement et devrait être stimulé par les dispositions attractives que possède cet environnement. Les descriptions de Florida avancent que les villes créatives associent dynamisme artistique et dynamisme économique en précisant que les comportements résidentiels des créatifs sont influencés aussi bien par l'intensité du tissu entrepreneurial et des opportunités professionnelles que par les potentialités urbaines des territoires, et leur habilité à générer « *une gamme d'aménités environnementales et récréatives* » offrant une meilleure qualité de la vie (Chantelot, 2009). Bien qu'ils recherchent le mode de vie urbain et l'effervescence culturelle, les membres de la classe créative seraient par contre plus enclins à préférer l'atmosphère d'une culture de la rue « organique et indigène », et fréquenter les lieux culturels dits *off* que les lieux de la culture élitiste (musées, orchestres symphoniques, etc.) vus comme des lieux statiques où les possibilités de rencontres et de relations professionnellement fructueuses sont plus rares (Roy Valex, 2010).

C'est alors, qu'il devient possible d'élaborer des politiques de développement local, en vue de planifier une attractivité dirigée vers la classe créative, en s'appliquant à lui offrir un « *people climate* » qui compléterait le « *business climate* », de telle façon que la capacité de management d'une ville vis-à-vis de sa population créative conditionne alors son rang de ville créative et devient l'enjeu de fond de la concurrence métropolitaine (Chantelot, 2009).

- Quant au troisième volet de cette géographie, il prolonge les réflexions sur le management urbain de la créativité dans les villes, en proposant de recourir à des indicateurs de mesure du degré de cette créativité. Il est alors question de trois indices qui mesurent les potentialités urbaines favorables à la localisation de la population des artistes :
 - L'indice bohémien (*Le bohemian Index*): A partir du fait que l'artiste fut perçu comme témoin du capital créatif des villes, l'auteur propose cet indice en le calculant à partir de la proportion relative du nombre d'artistes professionnels que compte une ville donnée par rapport à sa population active totale. Des corrélations statistiques sont observées entre l'indice bohémien et deux autres indices de mesure :
 - *Le Melting Pot Index* : calculé à partir du degré de concentration de personnes nées à l'étranger. La multiplicité des groupes ethnolinguistiques et le brassage culturel renforce l'interaction et le contact avec le nouveau, le sens de l'altérité : nouveaux-autres produits, nouveaux-autres savoirs et nouvelles autres valeurs (André et Carmo, 2010), ce qui alimente la créativité artistique et enrichit les sources d'inspiration.
 - Le Gay Index : relatif à la tolérance sociale, est étroitement réfléchi en se mesurant à partir de la concentration de couples homosexuels qui selon l'auteur témoigne de l'ouverture d'esprit et l'acceptance des différences.

Ces indices furent proposés après avoir remarqué que les créatifs avaient tendance à se concentrer dans des villes cosmopolites, tolérantes et ouvertes où la culture urbaine est issue de cultures diverses et variées tel que le précise l'auteur « *living in an open and diverse environment helps to make talented and creative people even more productive* »¹. Leur combinaison forme l'« indice composite de diversité » (*composit Diversity Index, CDI*), qui mesure la tolérance et la diversité culturelle dans les villes et à partir duquel on propose d'apprécier les milieux socialement tolérants et ouverts comme des milieux spatialement créatifs.

¹ Florida, 2000, cité dans Roy Valex, 2010b :68.

V. Les Spatialités Socio Productives Des Industries Culturelles : Districts, Clusters Et Quartiers Artistiques :

Pour se renseigner sur les espaces de production propres au secteur des arts et culture, il est utile de revenir à toute une littérature économique traitant des organisations capitalistes tout au long du XXe siècle, notamment celles qui expliquent les configurations territoriales locales caractéristiques à la spécialisation économique et l'accroissement des firmes œuvrant dans la même filière. Celles qui œuvrent dans l'industrie culturelle, développent un schéma de production pareil à toute autre forme d'industrie, de telle sorte qu'il devient possible de dessiner les modèles de configurations territoriales propres au secteur des industries culturelles en empruntant ceux qui ont été identifiés dans le monde industriel. D'ailleurs une littérature abondante décrit les espaces de la production culturelle en utilisant les notions de système productif local, de districts et de clusters.

La transposition de ces configurations territoriales dans le secteur de la culture et des arts s'explique parfaitement quand les sociologues de l'art, loin des représentations qu'on se fait de l'artiste solitaire au talent inné, se sont entendus sur la dimension collective que requérait la création artistique, et sur l'utilité de l'adhésion à une organisation collective pour profiter des synergies particulières entre les individus, en faveur de la diffusion des savoirs faire et de la stimulation de l'inventivité. « *La production artistique obéit à une forme d'organisation collective liée au fonctionnement du marché du travail artistique dont les caractéristiques écartent tout individualisme mais exigeraient une dimension collective qui attribue à l'activité toute son épaisseur communautaire* »¹. La dimension géographique de ce caractère collectif permet de percevoir l'effet positif des colocalisations des activités d'art, qui apparaissent sous forme d'agglomérations spatiales et qui révèlent ainsi un aspect éminent de la territorialisation de la production de l'art « *les multiples occasions de contacts, d'interactions et de circulation d'information entre intervenants économiques hétérogènes, exige une contiguïté spatiale qui favoriserait la proximité sociale ou relationnelle* »². Ainsi si la dimension territoriale des économies culturelles s'alimente fortement du modèle de la ville créative en faisant valoir des effets de lieu, l'intérêt porté à l'organisation sociale de la production révèle que cette territorialisation puise également sur un autre aspect de la ville créative selon des effets de milieu (Roy Valex, 2010a). Ces effets sont exercés quand les

¹ Le Strat, 2013, p :131.

² Storper, Venables, 1991, Cités dans Roy Valex 2010a:110.

viles créent de façon endogène les milieux de travail et de professionnalisation propres à l'innovation et à la création artistique.

Ces effets de milieux se déclinent à travers les diverses formes de concentration territoriale qui représentent une ressource pour les unités de production et qui évoluent autour des notions de cluster, de district culturel, milieu innovant... Bien que ces formes soient toutes ancrées dans les théorisations séculaires du district Marshallien, elles progressent sensiblement vers des conceptualisations différentes qu'il nous importe d'exposer par une approche chronologique des principales écoles de pensées qui ont contribué à leur problématisations. La compréhension des similitudes et interférences entre ces formes de concentrations nous sera fortement utile pour identifier dans l'analyse de notre cas d'étude d'éventuelles correspondances avec certaines d'entre elles.

1. Districts et Clusters : Chronologie des réflexions.

1.1. Le district Marshallien:

La réflexion sur les espaces de concentration géographique ayant abouti à la théorie des effets d'agglomérations, trouve ancrage dans les travaux de l'économiste Alfred Marshall au 19^{ème} siècle et qui fut parmi les premiers à étudier la dimension spatiale de la croissance économique. Marshall désigne les formes d'agglomérations d'entreprises par le nom de « district industriel », offrant un modèle fondateur aux principaux groupes de théories qui ont fait avancer la réflexion en matière d'organisation spatiale des économies d'agglomération relatives aux filières d'innovation et de création.

Le concept de district industriel concernerait un territoire dans lequel se concentrent plusieurs petites entreprises spécialisées dans des phases distinctes d'une même industrie et serait caractérisé par une forte division du travail entre les petites firmes qui nourrissent des relations de complémentarité et une spécialisation avancée. Marshall propose certaines conditions favorables à l'émergence de ces districts, tel le besoin d'être situé près des ressources notamment d'une main d'œuvre spécialisée et qualifiée, et la proximité d'un marché de clients surtout quand ce marché se situe au sein d'une grande ville qui lui offre les possibilités de se développer. Le principal apport de la théorie de Marshall concerne

l'explication des externalités¹ générées par la proximité spatiale entre petites unités, après avoir observé que les effets de concurrence induits par cette proximité (prix réduits et coûts élevé de l'immobilier...) étaient négligeables face aux avantages qu'en tirent les entreprises, notamment, en ce qui concerne la réduction des coûts de production en citant que

"Lorsqu' une industrie a choisi une localité, elle a des chances d'y rester longtemps, tant sont grands les avantages que présente pour des gens adonnés à la même industrie, le fait d'être près les uns des autres" ²(Marshall, 1890) .Ces avantages ou externalités nommées par les économistes « effets d'agglomérations » se résument dans :

- La constitution d'un leadership industriel fort de par la spécialisation des entreprises et leur professionnalisation dans une filière
- Les effets d'entraînement par l'émergence d'industries intermédiaires issues de diverses activités secondaires à celles de l'industrie principale. « *Bientôt des industries subsidiaires naissent dans le voisinage, fournissant à l'industrie principale les instruments et les matières premières, organisant son trafic, et lui permettant de faire bien des économies diverses* »³.
- La constitution d'un bassin d'emploi spécialisé et d'une main d'œuvre qualifiée caractéristique au district et la région entière, évoluant vers un marché local de travailleurs qualifiés.
- Le partage des ressources (outils, matière première..) et la création d'une structure de coordination propre au district.

L'autre apport de Marshall est l'idée selon laquelle l'industrie localisée baigne dans une « atmosphère industrielle » faisant allusion à la facilitation avec laquelle s'opère à l'intérieur de ces districts l'accès à la connaissance ,la transmission et la mutualisation des savoirs, comme si elles se retrouvaient dans l'air que les entreprises partagent, de par leur rapprochement immédiat l'une de l'autre. « *Les secrets de l'industrie cessent d'être des secrets ; ils sont pour ainsi dire dans l'air, et les enfants apprennent inconsciemment [pour] beaucoup d'entre eux. On sait apprécier le travail bien fait ; on discute aussitôt les mérites des inventions et des améliorations qui sont apportées aux machines, aux procédés, et à*

¹ Les « externalités » sont des avantages qui représentent des effets de systèmes, intentionnels ou non, inhérents au fonctionnement des districts industriels, qui ont un effet sur les composantes individuelles de ces systèmes (entreprise et institutions locales)

² Marshall, 1890, p: 119.

³ Idem. p: 483.

l'organisation générale de l'industrie. Si quelqu'un trouve une idée nouvelle, elle est aussitôt reprise par d'autres, et combinée avec des idées de leur crû; elle devient ainsi la source d'autres idées nouvelles »¹.

1.2. L'évolution des districts industriels :

La théorie séculaire de Marshall tombée dans l'oubli², a été réactualisée au milieu des années 1970, par l'économiste italien Giacomo Becattini qui avait observé une forte dynamique productive au sein d'un grand nombre de très petites entreprises en Italie, souvent concurrentes sur le marché, mais complémentaires en termes de spécialisation productive. Leurs ressources étaient une force de travail nombreuse, avec des compétences réunies par la mobilisation de tous les membres de la communauté : travailleurs indépendants, artisans, petits entrepreneurs et chefs de famille. Malgré leur faible capital, l'auto organisation a permis à ces ensembles productifs de conquérir des marchés mondiaux dans des activités traditionnelles comme l'habillement, la joaillerie, céramique le mobilier, le textile, le cuir, la chaussure, ... allant à influencer positivement toute l'économie italienne³. Partant de cette dynamique, Giacomo Becattini reprend le concept de district industriel pour y introduire un aspect socio-territorial qu'il décrit à travers la notion de communauté, définie comme « *Une entité socio-territoriale caractérisée par la coexistence active d'une communauté ouverte d'individus et d'une population segmentée d'entreprise. À partir du moment où communauté d'individus et population d'entreprises occupent le même territoire, il est inévitable qu'il y ait interaction entre les deux. Il y a donc symbiose entre activités productives et vie communautaire. La communauté est ouverte car la nature industrielle du district ainsi que les problèmes liés aux profits croissants qui en résultent génère des flux permanents de biens et de personnes* ». ⁴ Les unités organisées en district industriel sont colocalisées et s'auto-organisent en réseaux, de par leur système de production qui s'appuie sur l'exploitation des savoir-faire dans le domaine manufacturier cumulé au fil des ans. De plus, l'interaction dynamique facilitée par la segmentation de l'activité industrielle et la sous-traitance marque le caractère socio-territorial de ces unités et leur appartenance à une communauté locale. L'atmosphère industrielle décrite par Marshall, est relayée par le climat communautaire, où les liens de coopération, de partage et de complémentarité entre les firmes, augmentent le

¹ Idem.

² Les chercheurs se concentraient sur l'économie dite industrielle, le fordisme et le fonctionnement des grandes entreprises.

³ 2 200 000 d'actifs représentant plus de 42% de l'emploi manufacturier total de l'Italie. L'Italie par ses Districts a pu surmonter cette difficulté et se tailler une part importante dans le marché mondial dans ces secteurs (Arzoul 2010).

⁴ Becattini, 1989, p :159.

pouvoir de croissance et de rentabilité, plus que celui qu'on gagne par la logique des coûts. Les relations endogènes caractéristiques aux districts, freineraient les répercussions socio économiques des économies mondialisées sur les économies locales et leur permettraient même, de prétendre à l'innovation technologique et rentrer en compétitivité avec les marchés extérieurs.

1.3. L'approche par les milieux innovateurs :

C'est à travers l'approche par les milieux innovateurs que les problématiques spatiales de la science économique ont été étudiés au regard de l'histoire et de la culture du lieu. Son corpus conceptuel a progressivement été mis en place à travers les travaux empiriques de Philippe Ayalot et du GREMI¹. Leurs approches insistent sur la capacité d'un milieu à produire de nouvelles formes de développement qui lui permettent de vivre de ses ressources patrimoniales naturelles, historiques et socioculturelles, même si ces ressources incarnées par les notions de terroir, paysage, monuments, histoire, culture, et savoir-faire traditionnels peuvent sembler antinomiques à l'innovation (Perrin, 2007).

Selon Crevoisier (2001), trois grands paradigmes soutiennent la thèse des milieux innovateurs en tant que concept intégrateur où sont conjointement impliqués tant la dynamique technologique, les changements organisationnels et les caractéristiques géographiques :

- Le paradigme technologique rappelle le fait qu'un territoire innovant est un territoire compétitif de par sa différenciation par rapport à ses concurrents. Le contenu technique des savoir-faire, des produits et des procédés rentrent dans le processus d'innovation et devient une des ressources spécifiques qui marquent cette différenciation.
- Le paradigme organisationnel renvoie à une large littérature ayant traité de l'importance des réseaux localisés dans les transformations économiques actuelles. Le milieu innovateur est gagnant par les relations qu'il tisse avec les autres milieux de son environnement, en faveur d'un réseau local d'innovation au sein duquel se construit progressivement le capital relationnel. ce capital facilite pour les entreprises partenaires, tant les rapports marchands (acquisition des intrants, écoulement des produits et services),

¹Groupe de recherche européen sur les milieux innovateurs) une association de chercheurs étudiant les processus et les politiques d'innovation au niveau régional et local, avec une démarche par les territoires ou les « milieux innovateurs ».

que des interdépendances non marchandes dans la perspective d'un investissement social permettant de jouer par la suite sur la confiance et la réciprocité.

- A travers le paradigme territorial se décline la dimension géographique du développement économique, faisant hypothèse que telle innovation n'est jamais que le fruit d'un espace particulier. L'espace dans une perspective de milieu innovateur devrait reconsidérer ses construits et ses capacités locales de développement « *Les ressources patrimoniales naturelles, historiques et socioculturelles peuvent, aussi bien que le progrès technique, générer de nouvelles formes de développement local à long terme et même de développement durable, lorsqu'elles sont mises en valeur en terme de milieu innovateur* »¹.

1.4. La théorie des *Clusters* :

La théorie d'Alfred Marshall et de Beccattini sur les districts industriels constituent la base de théories plus récentes, qui portent sur les phénomènes d'agglomérations spatiales dont l'évolution vient suite aux changements économiques causés par l'avènement de la mondialisation. Deux concepts ponctuent cette évolution, celui de *cluster* porté par le courant anglo-saxon et diffusé dans les années 90 par Michael Porter et le concept de système de production localisé, évoluant vers la notion de pôle de compétitivité diffusés dans les politiques et milieux économiques français.

La théorie des clusters nous importe plus particulièrement du fait qu'elle avance un modèle d'organisation le plus adapté aux caractéristiques des activités culturelles et de créations, vu leurs tendances à s'organiser en une multitude de petites organisations travaillant sur projet, et qui tirent particulièrement profit d'une structuration en cluster.

Le concept de cluster qui a été diffusé par Porter, tirerait ses significations du vocable anglais cluster qui étymologiquement est « *un groupe de plantes qui fleurissent les unes à côté des autres* » et l'entend comme « *un groupe géographiquement proche d'entreprises liées entre elles et d'institutions associées d'un domaine donné, avec lesquelles existent des éléments communs et des complémentarités* »².

Issu de la co-localisation de plusieurs unités de production, le cluster est donc morphologiquement identique au district industriel, avec toutes les externalités positives que

¹ Crevoisier, 2001.

² Porter, 2004, p: 207.

cette proximité apporte, comme la promotion d'un bassin d'emploi qualifié, la circulation des idées, l'amélioration et circulation des savoirs, les interactions de face à face et la stimulation de l'innovation

Quant au volet fonctionnel, le cluster conçoit l'élargissement des composantes du district, pour embrasser un plus grand nombre d'activités diverses et complémentaires, incluant autant des entreprises de taille et de nature diverses (TPE, PME et grandes entreprises) que des institutions d'accompagnement et de soutien, telles les entreprises privées commerciales et associations, universités, écoles, laboratoires de recherche, qui se mettent en synergie pour une stratégie industrielle commune, basée sur la coopération inter-organisationnelle où la compétitivité globale de l'ensemble du cluster oriente la compétitivité de chacun d'entre eux. «*Clusters are geographic concentrations of interconnected companies, specialized suppliers, service providers, firms in related industries, and associated institutions (e.g., universities, standards agencies, trade associations) in a particular field that compete but also cooperate*»¹. D'autre part, Porter particularise sa théorie sur les clusters, en y identifiant les types d'acteurs concernés par un produit dans un secteur industriel : les concurrents, les clients, les fournisseurs, les nouveaux entrants potentiels et les offreurs de produits de substitution, qui définissent le fameux modèle en diamant des cinq forces de la concurrence.

1.5. Du système productif local français (SPL) au pôle de compétitivité :

Inspirés des districts industriels italiens, les systèmes productifs locaux (SPL) ont constitué l'essentiel d'un programme de redynamisation économique lancé en France dans le cadre d'une dynamique de développement local. Les SPL visent à renforcer les liens entre les entreprises d'un territoire, par la mutualisation de moyens, le développement des partenariats et des complémentarités. Un SPL est défini comme « *une organisation productive particulière localisée sur un territoire correspondant généralement à un bassin d'emploi. Cette organisation fonctionne comme un réseau d'interdépendances constituées d'unités productives ayant des activités similaires ou complémentaires* ».².

Dans un contexte de compétition accrue et vu que les SPL n'intégraient pas la dimension recherche et développement, la stratégie économique française a dû se rabattre sur le modèle du cluster américain de Porter, en lançant en 2004 une nouvelle approche basée sur la mise en

¹ Porter, 2000, p.16.

² Définition de la DATAR, *les systèmes productifs locaux*, Paris, la documentation française, 2002

place de pôles de compétitivité, afin de stimuler l'innovation et accroître la compétitivité économique. Adoptant le modèle de cluster, un pôle de compétitivité est *"une combinaison, sur un espace géographique donné, d'entreprises, de centres de formation et d'unités de recherche publiques ou privées engagés dans une synergie autour de projets communs au caractère innovant. Ce partenariat s'organise autour d'un marché et d'un domaine technologique et scientifique qui lui est attaché, et doit rechercher une masse critique pour atteindre une compétitivité et une visibilité internationale"*¹

2. Les notions de districts culturels et clusters culturels/ou créatifs :

Du fait que les termes districts ou clusters désignent généralement des aspects d'organisation spatiale propre à toute forme d'agglomération à caractère industriel, ils ont ainsi alimenté un vaste débat sur des situations productives propres aux industries culturelles et créatives.

L'affinage typologique survenu à travers les dénominations précises de « cluster culturel » et « district culturel » rend compte des effets d'agglomération des acteurs dans les différents secteurs de la production culturelle et artistique. Le district culturel fut défini en tant que *« Regroupement d'entreprises produisant des biens ou services culturels, auquel s'intègrent les entreprises d'équipement ou d'accessoires comme des services de distribution »*². Les analogies entre district industriel et district culturel, ont été étudiées par Greffe et Simonet (2008), qui après avoir enquêté sur les formes d'agglomérations d'entreprises culturelles en France, confirmèrent les correspondances entre les effets d'agglomération des firmes industrielles et ceux concernant les entreprises culturelles. Leurs confirmations viennent suite à la vérification de l'effet de concurrence entre ces entreprises qui est bel et bien négatif contrairement à l'effet de synergie positif qui dépasse trois fois plus l'effet de concurrence. Ce qui signifie que l'organisation des districts culturels, soutient la durabilité des activités culturelles et leur fixations sur un même territoire (Greffe 2010b).

Sur les usages qu'on fait de ces deux paradigmes (clusters et districts), certains auteurs les emploient sans véritables frontières entre leurs significations, d'autres par contre en font usage dans des situations bien particulières et contestent la confusion fonctionnelle entre eux. A la différence du district culturel qui concerne uniquement la concentration d'entreprises culturelles de production, l'expression « cluster culturel » renvoie aussi bien aux

¹ Définition de la Délégation interministérielle à l'aménagement et à la compétitivité du territoire DATAR.

² Greffe & Simonet 2008 :12

concentrations d'équipements culturels qu'aux agglomérations spatiales d'activités de production (Ambrosino, 2013c), où il serait plus exact d'user de l'expression « cluster créatif » pour désigner une entité socio-territoriale de production culturelle. Scott et Leriche (2005) évoquent le district industriel fondé sur les produits culturels avec diverses typologies qui dépendent de la nature des produits, s'ils sont immobiles tels les institutions culturelles (monument, musée...) ou mobiles (industries culturelles). Ces derniers donneraient lieu à

trois types de districts, ceux des produits artisanaux et néo artisanaux¹, les districts des services du design, les districts des médias et secteurs analogues. **Fig. 3.**

La vision de Santagata (2002) offre un débat critique sur quatre modèles de districts culturels : 1. *Le district culturel industriel* fortement inspiré du district Marshallien est basé essentiellement sur des externalités positives des cultures et traditions artisanales locales, 2. *Le district culturel institutionnel* est lié à l'apposition d'un label suite à la reconnaissance d'un savoir faire local, 3. *Le district culturel des musées*. 4. *Le district culturel métropolitain* est basé sur les technologies de communication, des représentations artistiques et le commerce électronique. En outre, la qualification de district culturel selon Santagata concernera particulièrement des biens culturels idiosyncratiques locaux, à qui furent attribués des droits de propriété intellectuelle, laquelle vision est partagée par Greffe qui qualifie de districts culturels et/ou créatifs, une contiguïté territoriale d'entreprises, en faisant référence à la force du lien lieu- produit, et conçoit le caractère « culturel » du district par rapport à la conjonction de la notion de district et du caractère idiosyncratique des biens culturels (Greffe et Simonnet 2008).

La réflexion d'auteurs urbanistes est tout aussi intéressante, du fait qu'elle se détourne des paramètres socio territoriaux qui définissent le district, pour s'intéresser plutôt à sa dimension urbaine, en préférant l'adapter à une échelle infra urbaine par l'appellation classique de « quartier artistique ». Celle ci a en commun avec le district l'idée de synergie positive entre les acteurs qui s'y regroupent, tout en réfléchissant au contexte urbain ayant favorisé ce regroupement.

¹ Tel que le précisent Scott et Leriche(2005), l'expression « industries artisanales et néo artisanales » va bien au-delà de la notion de petite industrie pré ou proto-capitaliste. La définition de cette catégorie d'industries renvoie à la notion de spécialisation flexible identifiée par Piore et Sabel (1984),

3. Le cluster culturel par le fait urbain : vers la notion de quartier artistique.

Mélanie Traversier (2009) rend compte de l'ancienneté de l'usage qu'on avait eu du terme de quartier artistique, puisqu'il a figuré dans les guides touristiques du 19^{ème} siècle avant qu'il n'évolue à travers les études récentes vers une forme d'inscription territoriale de la production et de la consommation culturelle dans les villes. Les travaux de Traversier(2009) et Ambrosino (2013b), l'analysent par une approche marquée par la prépondérance du fait urbain par rapport au fait économique, afin de mieux cerner les interactions entre le milieu productif localisé et l'espace urbain.

Le quartier artistique fût défini en tant qu' entité infra urbaine qui se distingue tout autant par une dominante socioprofessionnelle à caractère artistique, que par les représentations et les perceptions d'autrui, «*Il désigne une zone infra-urbaine polarisant les activités de création et de consommation artistiques, plus ou moins identifiée comme telle par les acteurs sociaux, au sens ou les habitants, les professionnels de l'art, les pouvoirs urbains et les autorités de police, mais aussi les voyageurs, s'en emparent de manière différenciée pour des usages parfois contradictoires et mouvants*»¹. Une définition qui entrevoit la dimension urbaine du quartier, nettement signifiée par l'identification de ses lieux ainsi que ses acteurs. Les lieux englobent ceux de la création, qualifiés de lieux de *face à face*, ainsi que ceux de la consommation et l'observation, les lieux de *face à l'art* (Ambrosino, 2013b). Quant aux acteurs, ce sont les artistes et autres professionnels de l'art, les administrations de la ville, les habitants de la zone qui n'appartiennent pas à la sphère des professions artistiques, mais aussi les urbanistes, les spéculateurs fonciers ou encore les simples visiteurs. Les pratiques et les négociations entre ces acteurs participent à l'émergence du quartier dit artistique. (Traversier, 2009).

Ambrosino (2013b) présente un essai de définition de ce concept en décrivant la dynamique qui le sous tend. Cette dernière se révèle à partir de la conjugaison de faits urbanistiques et faits socio artistiques. En ce qui concerne l'approche urbaine, il est question d' opportunités foncières offertes par le quartier, à savoir, sa localisation par rapport aux espaces centraux ainsi qu'à la disponibilité d'un stock immobilier qui encourage l'installation des artistes, notamment, en ce qui a trait aux friches et poches urbaines transformées en espaces de création à moindre frais. La dimension urbaine se lit également, quand le quartier devient

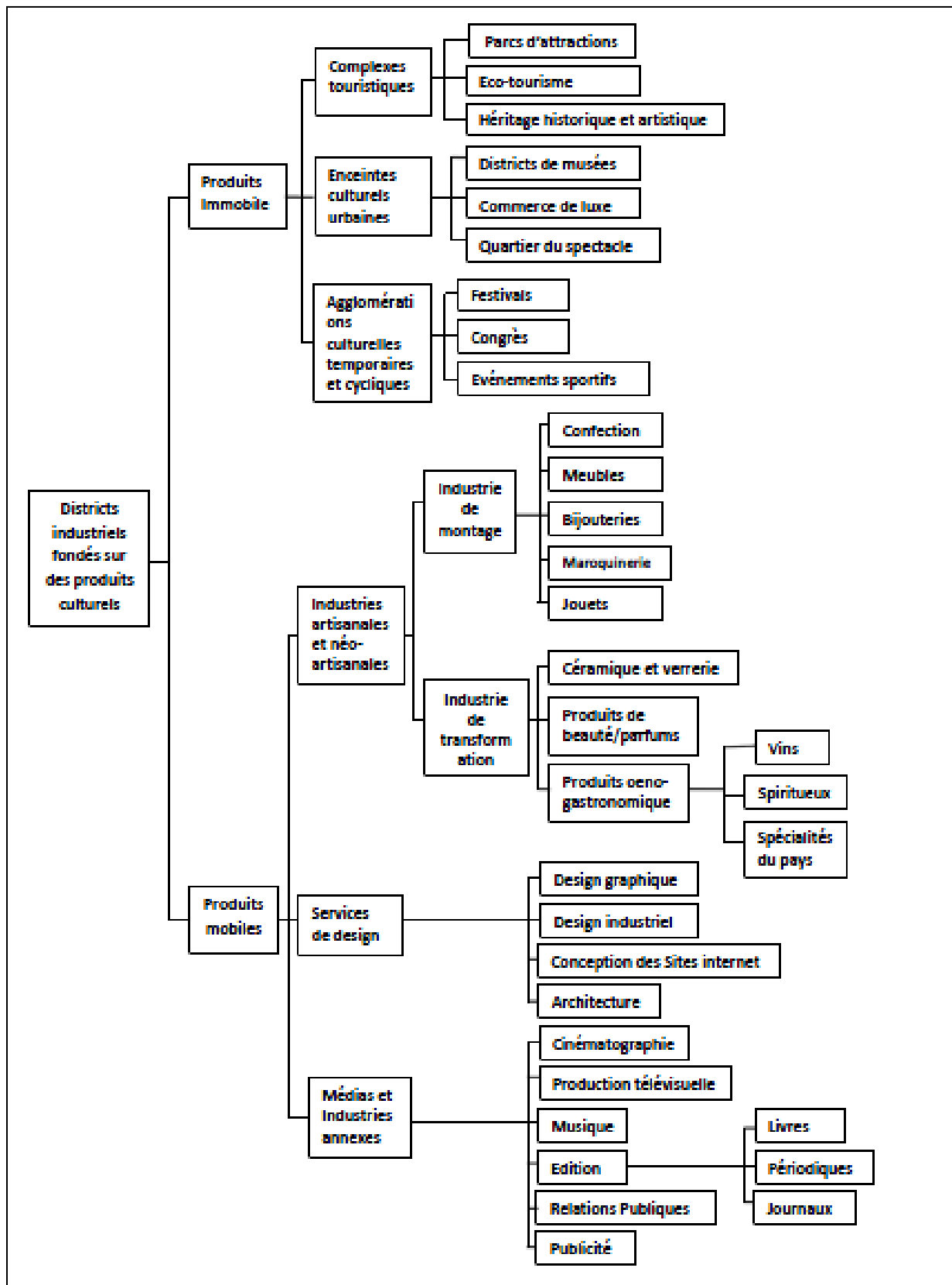
¹ Traversier 2009, p : 4.

outil de requalification et de revitalisation d'un territoire urbain en crise, en participant à lui donner une nouvelle image par une valorisation médiatique, foncière et immobilière et qu'Ambrosino décrit comme paysage « *Ce que créent les artistes, c'est finalement un paysage, c'est-à-dire, un espace perçu mais aussi une nouvelle organisation spatiale avec ses centralités et sa toponymie* »¹

Quant aux faits socio-artistiques, ils définissent le quartier artistique comme un « milieu relationnel territorialisé ». Les relations interpersonnelles et les représentations qu'on se fait de l'art et de la profession définissent le construit social du quartier. L'autre aspect des faits socio artistiques, évoquent ses fonctionnalités en tant que lieu où se rejoignent création, performance artistique et échanges marchands, dans la mesure où la poly fonctionnalité qui caractérise le quartier artistique en fait un incubateur pour l'économie culturelle.

¹ Ambrosino, 2013b, p : 16.

Fig 3 : Classification fonctionnelle des districts industriels fondés sur les produits culturels.



Source : Scott et Leriche. 2005.

Conclusion Chapitre 3.

Ce chapitre qui traite de la dimension territoriale des activités d'art, a permis de comprendre comment est ce que la ville fonctionne pour le développement de la production artistique. Les spatialités urbaines et territoriales à travers lesquelles se manifeste cette forme de production, renseignent ainsi sur un nouveau type de fonctionnalité des espaces urbains.

Les formes de mobilisation de la ville pour le travail artistique dans toute sa chaîne de réalisation (création, production et diffusion), ainsi que dans la polarisation des artistes, rendent compte de ces fonctionnalités et révèlent la ville comme le territoire majeur des activités d'art. En outre, ce sont surtout les grandes villes ou villes métropoles qui ont le plus de privilège, de par la pluralité de ressources et d'infrastructures qu'elles concentrent et qui se convertissent en des stocks de capacités de conception, de production et de diffusion des produits artistiques. Des effets de culture sont exercés, quand ces villes font preuve d'effervescence culturelle par les événements et les aménités récréatives qu'elles organisent. Des villes de moindre importance sont tout aussi des territoires de l'art, dans le cas où elles exercent des effets de lieu qui font valoir le caractère idiosyncratique des produits d'art et s'inscrivent aussi bien dans la stratégie entrepreneuriale des professionnels des métiers d'art, que dans les stratégies de marketing territorial fondées sur la réputation d'un savoir-faire local.

D'autre part, les formes d'agglomérations d'activités qui ont prouvé leur pertinence dans la production industrielle, sont également valables pour la production artistique en adoptant le nom de districts culturels et clusters créatifs. Ces derniers ont également tendance à se développer dans les centres urbains au vu de la pluralité des services culturels qu'ils acquièrent. Des effets de milieu sont alors évoqués, quand se constitue une agrégation d'unités et développent un climat communautaire apte à optimiser les synergies entre unités et accroître leurs durées de vie.

Conclusion De La Partie I

Bien que l'art ait intéressé depuis longtemps les sciences sociales et qu'il n'ait attiré l'attention des géographes et des urbanistes que récemment, l'artisanat d'art est le parent pauvre de ces disciplines. Il reste de l'apanage des sciences économiques qui en fait une thématique à inscrire dans le champ nouveau de l'économie culturelle dont les regards excluent sa portée patrimoniale, socioculturelle, et urbanistique.

Ayant confirmé la parenté sémantique entre art et artisanat et qui semblent manifestement indissociables dans le vocable même d'artisanat d'art, on a eu de suite à se renseigner sur les disciplines qui ont pris en charge le thème de la culture en général et l'art en particulier comme champ d'étude. Les méthodes de la géographie culturelle et de la géographie de la culture, dont font usage, tant des géographes que des urbanistes, semblent des plus pertinentes et ont permis par transposition et analogie d'orienter notre propre recherche sur l'artisanat d'art, en nous aidant à construire nos hypothèses et fonder notre parti méthodologique.

L'état de la recherche révèle l'engouement des chercheurs pour analyser le rapport ville-art et culture sous deux aspects : d'une part à démontrer le rôle que tiennent les activités artistiques et culturelles dans le développement des villes en servant leurs intérêts socio économiques et géopolitiques (ferments identitaires, outils de marketing urbain) au point de faire usage du vocable « Instrumentalisation » de la culture ; d'autre part, à comprendre les dynamiques urbaines issues de la production artistique, par l'identification de certains phénomènes urbains, telles la régénération culturelle et la requalification de friches, ainsi que la gentrification. Quant à l'artisanat, bien qu'il soit la forme la plus tangible du patrimoine immatériel des villes, qu'il soit prioritairement classé parmi les industries culturelles et créatives, et qu'il soit facteur de construction territoriale et de développement des villes, la recherche urbaine n'en a pas fait suffisamment cas.

En outre, l'étude que nous proposons sur les ressorts urbains de l'artisanat à Constantine, a pris consistance suite à notre investigation sur les thématiques de recherches abordés sur la production artistique, où nous fumes renseignés sur les théorisations avancées sur les territoires de l'art et les formes de synergie s'opérant entre la ville et la production artistique et qui seront d'ailleurs vérifiées et discutées dans notre étude de cas . Ces théorisations avancent que :

1. Les grandes villes ou villes métropoles sont les territoires privilégiés du travail artistique dans toute sa chaîne de réalisation (création ,production et diffusion), de par la pluralité d'infrastructures et de ressources qu'elles concentrent (économiques ,culturelles, socioculturelles et humaines) et qui se convertissent en des stocks de capacités de conception, de production et de diffusion des produits artistiques. Ces ressources manifestent ainsi leurs implications dans l'économie culturelle et créative des villes, dans la mesure où elles interviennent dans la constitution de son capital relationnel, économique et créatif.

2. Des villes de moindre importance sont tout aussi des territoires de l'art, dans le cas où elles exercent des effets de lieu qui font valoir le caractère idiosyncrasique des produits d'art. Cet aspect est particulièrement valable dans le cas des villes qui se construisent des images de marque par leur artisanat, tout en lui offrant un avantage productif en intervenant dans le processus de qualification des produits qui portent leurs identités .

3. La considération de la dimension spatiale de la créativité démontre l'engagement des villes pour leur art. Florida modélise le rapport ville-créativité, à travers la description d'un archétype de « ville créative » fondé sur des indicateurs au profil socioculturel et des indices calculables. Ce modèle se dessine par extension de la thèse de « la classe créative » où se mettent en relief les enjeux urbains de la présence des artistes dans la ville.

4. Tout autant que les industries culturelles et créatives, la production artistique donne lieu à de formes d'agglomération spatiale de ses activités. Une énumération assez exhaustive des formes de concentration territoriale qui sous tendent les dynamiques économiques localisées, a permis d'identifier ceux qui ont le plus d'écho dans la dénomination des territoires de la production culturelle et qui prennent le nom de districts culturels, cluster culturels /créatifs. Ces derniers spécifient un même phénomène spatio-fonctionnel et s'inscrivent épistémologiquement dans une tradition mettant l'accent sur les conditions locales de la production industrielle.

5. A partir de la spécification de certaines caractéristiques urbaines de ces formes d'agglomération (districts, clusters), il est proposé d'utiliser le vocable « quartier artistique » afin de s'éloigner des insinuations économiques et de mettre l'accent sur le contexte urbain de la production artistique et les dynamiques urbaines qu'elle génère.

PARTIE II

Chronologie D'une Ville Par Son Artisanat :
Atouts Géographiques, Repères Historiques
&
Dynamiques Temporelles.

Structure De La Partie 2

Cette deuxième partie de la thèse pointe du doigt les différentes formes d'ancrage de l'artisanat dans la ville de Constantine, à savoir son ancrage historique, ancrage urbain et son ancrage territorial. On tentera de lire les dynamiques urbaines en rapport avec ces formes d'ancrage ainsi qu'à y percevoir certaines théorisations préalablement présentées dans la partie I.

Les premiers et seconds chapitres de cette partie auront à démontrer l'ancrage de l'artisanat dans l'histoire sociale et économique de la ville, en recherchant les facteurs géographiques (chapitre 1) et historiques (chapitre 2) ayant autorisé cet ancrage.

Le chapitre 3 voudrait examiner l'évolution de l'artisanat et des métiers sur une période plus récente. On s'y renseignera notamment sur la politique nationale et ses mouvances vis-à-vis de l'artisanat artistique, afin de pouvoir repérer par la suite d'éventuelles dynamiques urbaines qui auraient un rapport avec ces mouvances.

Pour clôturer cette partie, le chapitre 4 est une lecture spacio-fonctionnelle qui examine les faits urbains issus de ce parcours historique, partant de l'époque antique jusqu'à une période récente. Des dynamiques seront mises en exergue à travers l'analyse de la temporalité des lieux mobilisés par les métiers traditionnels, en interrogeant les permanences qu'ils enregistrent et les mutations qu'ils ont subies.

- **Précisions méthodologiques**

L'approche historique sur Constantine est un point de départ incontournable pour se renseigner sur les rapports économiques de commerce et d'échanges qu'elle a entretenus durant des siècles avec son environnement proche ainsi qu'avec l'extérieur et qui expliqueraient pour une grande part son rayonnement jusqu'aux temps actuels. La mise en perspective historique permet d'opter pour une démarche déconstructive qui nous éclaire sur l'ancrage de l'activité artisanale dans la ville de Constantine au regard des différents paramètres qui avaient été favorables à cet ancrage.

La bibliographie concernant l'histoire de Constantine s'inscrit dans l'ensemble des travaux colossaux d'ethnographie de langue française qui porta intérêt au Maghreb du XIXe siècle jusqu'à la fin de la première moitié du XXe siècle dont la plupart furent publiés dans des revues spécialisées telle que la Revue Africaine fondée en 1847. En fait, dans le Maghreb du XXe siècle, tous les arts, les savoirs, les fêtes et les croyances populaires étaient presque intacts et peu de différences se sont creusées dans la culture maghrébine entre l'antiquité et les temps modernes, c'est ce qui a fait que l'ethnologue francophone avait été ébloui face à une culture d'une grande richesse et une culture tout à fait disparue du paysage social européen soufflé par l'industrialisation du XIXe siècle¹.

Comparativement aux ouvrages historiques et ethnographiques, ceux se rapportant à la géographie économique de Constantine coloniale sont plus rares. Les inventaires rapportés par les tableaux des établissements Français en Afrique du Nord (TEF) établis en 1840, sont les plus révélateurs et présentent à ce titre d'importants renseignements sur le commerce et l'économie de la ville coloniale mais qu'il ne nous a pas été possible de consulter pour se contenter d'en prendre connaissance à travers l'ouvrage de Bernard Pagand (1988).

Au vu du statut qu'avait gagné la ville notamment durant l'époque arabo musulmane, elle avait suscité l'intérêt de plusieurs historiens ayant porté des lectures monographiques assez précises sur son territoire; les pionniers de ces monographies furent E. Mercier (1879,1903) qui raconta l'histoire de Constantine depuis ses racines antiques, ainsi que E. Lecuyer (1950) qui a esquissé le contexte économique et social des métiers de Constantine en décrivant

¹ Selon Mohamed Said, « A la recherche d'une valeur historique des œuvres ethnographiques » (article non daté)

l'organisation d'une vingtaine de corporations durant l'époque ottomane . Ces travaux avaient en fait étayé la brève monographie sur les corporations de métiers qu'avait établie bien avant eux Féraud en 1870. Les autres sources d'informations sur cette époque se réduisent trop fréquemment à des mentions fragmentaires et l'historiographie aussi bien arabe que française n'avait qu'incidemment abordé la question des corporations comme principal mode économique d'organisation des métiers. Cette carence avait été également relevée par Aïcha Ghattas (2001) dont l'objet de recherche avait concerné les métiers traditionnels dans la Casbah d'Alger ; l'auteure avait noté l'absence de récits en la matière comme ceux ayant décrit les métiers de certaines villes ottomanes du *Mashrek* arabe¹ ; elle s'était alors référée à deux documents sur Alger riches en la matière et dont nous n'avons pas pareil pour Constantine ; ce sont le Manuscrit de *Devoulx* un registre offrant un répertoire officiel des métiers existants (avec la liste des *amins* et les taxes imposées par métier) ainsi que l'ouvrage *Awaid al souk* (les traditions des marchés d'Alger) qui décrit les souks et les corporations de métiers entre 1608 et 1756. Cependant, nous supposons que Constantine ne devait pas être exclue des règles régissant les métiers et les souks qu'ont connu les villes semblables de l'époque et notamment celles d'Alger puisqu'elle était subordonnée à son pouvoir ; des lectures par transposition et analogie pouvaient alors être établies .

De ce fait et afin d'étayer notre recherche historique et retracer le parcours que les métiers avaient traversé , il a été utile de les replacer dans le cadre d'une histoire plus longue et à travers des découpages géographiques plus larges, celui de l'Afrique du nord dont les travaux de Lucien Golvin sont fortement révélateurs et celui également du monde arabo musulman et ottoman dont l'artisanat et son économie ont été décrits par des historiens tels Lombard (2001) , Berque (1930), Nouschi (1960, 1981), Riché (1880) , Belkaid (1999) et Raymond (1973, 1987, 1999)....

¹ L'ouvrage « *Les industries du shaam* » avait fait l'objet d'un dictionnaire qui reste un support bibliographique indéniable pour l'approche sur l'artisanat au moyen orient.

CHAPITRE 1

Opportunités Historico- Géographiques.

I. Les Faveurs D'une Localisation Stratégique :

Constantine « *Cette ville étrange, qui ne ressemble à aucune autre dans le monde* »¹, est considérée comme capitale du Nord Est Algérien et troisième ville du pays.

La position géographiquement stratégique de Constantine explique pour une grande part son développement économique et l'essor de ses métiers à travers l'histoire. Depuis l'époque antique, plusieurs atouts géographiques avaient contribué à son poids économique notamment durant l'époque précoloniale qui avait marqué l'essor de ses métiers et que nous étalons comme suit :

1. Son étendue géographique :

Durant la régence turque où elle avait été la capitale du *beylik* du Levant (Est), le territoire de Constantine correspondait à celui de toute l'Algérie orientale, s'étalant depuis la côte Nord Est jusqu'à la limite septentrionale du Sahara et de la frontière tunisienne au méridien de Bejaia. *E. Vayssettes*² avait précisé les limites de ce *beylik* en 1830, à savoir :

- La Méditerranée au Nord
- Au Sud « *Les déserts inhabitables* » qui précèdent le Sahara.
- A l'Est, La frontière de Tunis, « *depuis l'Oued Souf, passant par Tébessa et à l'ouest du Kef, jusqu'à Tabarque.* »
- Les Bibans, jusqu'aux villages des Beni-Mansour à l'Ouest (Bougie et la Vallée de l'Oued Sahel ne sont pas comprises).
- La frontière du Sud/Ouest la séparant de la province du *Titeri*, les centres de *Sidi Hadjres* et *Sidi Aissa*.

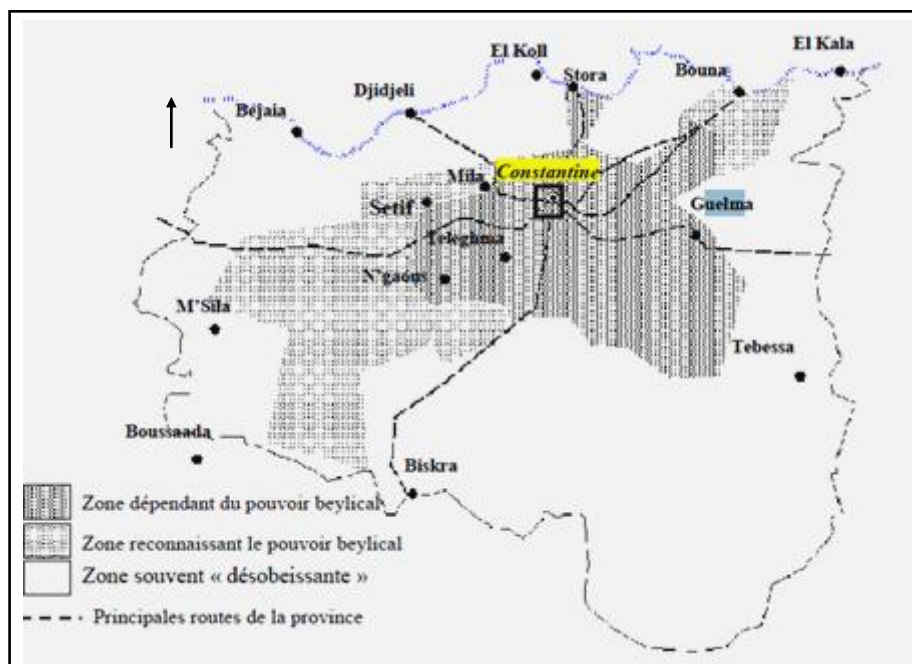
Cet étalement avait pour effet d'optimiser son économie en drainant une grande part de la production de l'activité agropastorale qui servait à alimenter ses marchés intérieurs et à développer son commerce extérieur avec les territoires voisins favorisant ainsi sa prospérité

¹ De La Primaudais .1860 .p : 96.

² Cité dans Bouchareb, A. 2006. p : 103.

économique¹, et que prouvait le volume des ventes en 1839 atteignant le chiffre de 1 million de francs². Constantine fut ainsi été décrite par *El Idrissi* comme une des places les plus fortes du monde. « *Constantine est une des places les plus fortes du monde; elle domine des plaines étendues et de vastes campagnesensemencées de blé et d'orge* »³ et Pagand lui décrit un modèle économique de celui des villes qui fonctionnent par la campagne et le monde rural.

Fig. 4 : Réseau viaire et Territoires soumis au pouvoir beylical dans le *Beylic du Levant*.



Source: Bouchareb, 2006 : 106

Une variété de produits dérivant de son territoire se constituait notamment de céréales dont les meilleures récoltes étaient celles des tribus de *Ameur Gheraba*, *Beni Merouane*, *Eulma*, et *Ouled Abdelnour*. Quant aux produits servant de matières premières à sa petite industrie, il était essentiellement question des produits issus de l'élevage, d'abord les laines que lui procuraient ses tribus, en plus des *Ouled Abdenour* qui en étaient les principaux fournisseurs, ils y avaient aussi les tribus de *Ameur Gheraba*, *Beni Merouane*... ; des laines lui arrivaient également par des caravanes venues de *Zamoura* de Biskra et de Bousaâda (Pagand, 1988).

¹ L'étalement était également source de redevances fiscales profitant aux beys.

² TEF (tableaux des établissements français) dans Pagand 1988. p :60.

³ Géographie d'El Idrissi, trad. par M. Jaubert, cité dans De La Primaudaie, 1860, p : 96.

Le coton formait aussi une des branches de la richesse agricole de la province, puisque les tarifs commerciaux de l'époque mentionnaient que cette marchandise était aussi utile que précieuse qu'elle ne l'est aujourd'hui et le Sud-ouest de Constantine était couvert de bourgades cultivant chanvre et cotons de Barbarie qui étaient surtout achetés par les marchands de Barcelone (De la Primaudaie, 1860). Quant aux cuirs qui faisaient l'essentiel de l'activité artisanale de Constantine durant des siècles, ils étaient préparés à partir des peaux de chèvres et de bœufs qui étaient fournies par des tribus proches de Mila, de Sétif et de Kabylie. Pour traiter les cuirs, le sel parvenait d'une « colline près de Biskra » ; pour les colorer le tan était apporté des forêts de l'Aurès et de Kabylie (Féraud, 1872). D'autres produits de teinture étaient livrés par les tribus du Sud à travers la caravane annuelle de Biskra (Pagand, 1988). Il y avait également une industrie minière qui livrait du fer de Bougie et de *Bouna*, du cuivre de *Djijeli*. Pour l'orfèvrerie, l'argent parvenait de *Madjdjana* et le corail de *Mers El Kharaz* (Lombard, 1974).

Tab. 4 : Principales marchandises servant les métiers de Constantine au 19ème siècle.

Produits	1845	% Algérie	1855
Bois (qx)	51 496	-	40 671
Laine (kg)	498 911	50	11 684
Tissus de laine	190 577	60	
Teintures	100 703	83	2 511
Peaux de bœufs	20 087	30	122 560
Sel	2 828	25	2 655

Source : Extrait des TEF (tableaux des établissements Français en Afrique du Nord) établis en 1840, cité dans Pagand 1988 : 64.

2. L'intensité de son réseau viaire :

L'épanouissement des métiers à Constantine s'expliquait également par l'importance de son pouvoir d'attraction favorisé par sa localisation au centre d'un réseau d'échanges terrestres très développé évoluant depuis l'époque précoloniale sur des chemins venant directement de grandes villes limitrophes Bone, Stora, Collo, Jijel, Bejaia, Tébessa, Biskra et Touggourt . Ces flux faisaient de Constantine un centre de distribution de marchandises ainsi qu'un point de

convergence de tribus proches ,de nomades¹ et caravanes pour vendre, troquer et acheter faisant d'elle un gros marché régional et un foyer commercial .Elle se plaçait en fait sur le croisement de deux axes structurants de l'Algérie méridionale ,celui qui lie le Nord au Sud et l'autre partant de l'Ouest pour se prolonger à l'Est arrivant à relier économiquement et culturellement Constantine à Tunis . *El Bekri*² avait précisé que durant la conquête des musulmans, Constantine était un lieu de passage et de transit figurant sur l'itinéraire « Kairouan *Marsa Ezzaytuna* (Djidjeli) ». **Fig. 4.**

Ses chemins lui permettaient à cet effet d'étendre ses relations bien au delà de sa province, surtout qu'elle se trouvait presque à équidistance entre le littoral et les hautes plaines, ce qui faisait d'elle une « ville charnière »³ entre ces deux régions lui permettant de s'approvisionner aussi bien du Sahara que de la région du Nord. Avec Biskra considérée comme la porte du grand Sahara, elle entretenait par l'axe Sud, un large commerce et permettait à ses métiers de s'approvisionner en des matières premières à travers une caravane annuelle de 200 à 300 chameaux avec une valeur estimée à 200 000 francs⁴ et qui transportait entre autres des laines réputées de moindre prix et de bonne qualité. La grande caravane du Maroc, désignée par le nom particulier de *Râkeb*, se reposait toujours à Constantine en allant à la Mecque ou en revenant ; à son premier passage, elle introduisait dans le pays des cuirs tannés et des tapis de Fès en grande quantité.

A évaluer l'importance des mouvements de la population extérieure commerçante , des statistiques remontant à 1845 indiquent une fréquentation quotidienne de plus de 1400 personnes extérieures à la ville devant représenter au moins le un tiers de sa population provinciale, ainsi qu'une fréquentation annuelle de près de 500 000 personnes faisant de la ville le pôle commercial le plus attractif du pays puisque les grandes métropoles de l'époque enregistraient un nombre de visiteurs bien plus réduit⁵ (Pagand,1988).

Au delà de son rayon provençal et national, des échanges s'exerçaient avec la Tunisie. Le prolongement du réseau viaire jusqu'aux frontières tunisiennes permettait à des caravanes mensuelles de se déplacer entre Constantine et la capitale tunisienne pour pérenniser un

¹Pagand rapporte qu'à la veille de l'invasion française en 1830 Des tribus nomades venant du Sud dépendantes de *cheikh el arab* s'implantent lors de leur transhumance au nord chez les *Zemoul Teleghma* et *Ouled Sellam* , pour établir des marchés à Constantine , les tribus des Aurès viennent s'approvisionner de sel ,savon ou de produits manufacturés.

² *El Bekri* cité dans Boumaza .Z , 1999.

³ Selon Jeaulaud cité dans Boumaza 1999, p :92.

⁴ Selon les TEF dans Pagand, 1988.

⁵ Mascara était à 123 000 visiteurs , Médéa à 107000, Alger à 76 040, Bone à 76 575, Oran à 70 535 Cité dans Pagand, 1988 :64.

échange séculaire remontant à l'époque hafside et à travers lesquelles se déplaçaient les commerçants juifs pour acheter des métaux précieux, or et argent. Ces caravanes permettaient surtout d'importer des marchés tunisiens des produits artisanaux de luxe, vêtement brodés, châles, ceintures de laine et de soie, *haïks*, burnous du désert, *chéchias* (calottes rouges) . L'importance de cet échange avec la Tunisie se lit à travers le volume monétaire évalué à 4millions de francs, dont 2.5 millions d'achat et 1.5millions de vente (Pagand, 1988). L'intensité du réseau viaire à l'origine de l'effervescence de son réseau commercial est décrit par André Nouschi de la sorte :

« Constantine trafique aussi bien avec l'Europe par Bône et Tunis qu'avec le désert. La ville exporte aussi bien les produits apportés d'Afrique par caravanes (plumes d'autruche, poudre d'or, henné, dattes, certains burnous et tapis) que des articles de son propre artisanat (cuirs ouvrés, tissus de laine) ou ceux de toute la province (burnous fins, couvertures, tapis). Elle y ajoute aussi les grains, cuirs et peaux bruts tandis qu'elle importe les riches produits de l'artisanat tunisien (tissus brodés, chéchias) et oriental (étoffes de Constantinople, Smyrne, tapis). Constantine est de loin le plus gros centre commercial de toute la Régence.... Et les artisans constantinois tiennent jusqu'après la prise de la ville, tout le travail du cuir et le tissage des textiles »¹.

3. Sa proximité avec la frange littorale.

Le positionnement stratégique de Constantine revenait également à sa proximité avec la frange littorale qui fut favorable au développement d'échanges économiques maritimes à partir de bases portuaires assez proches. Cet échange se perpétuait depuis l'époque antique jusqu'à l'intégration de Constantine à l'empire ottoman qui avait offert aux élites marchandes d'Afrique du Nord, un débouché économique faisant en sorte que les relations entre les ports de la Méditerranée méridionale et Istanbul soient intenses (Lafi, 2015).

En effet le réseau viaire qui se prolongeait vers la côte datait de l'époque romaine² et avait favorisé les relations d'import export qu'elle entretenait avec l'Europe à travers les ports de Bône et de Philippeville depuis qu'elles étaient Hippo-Regius et Rusicade (Skikda). Les ports exploités par les Hammadides s'étalant d'Est en Ouest, servaient certainement le commerce de Constantine : Bouna, *Mers El Kharouba*, *Mers Ibn Al Albir*, *Ras El Hamra*,

¹ Nouschi.A ,1981. p : 12.

² Léon l'Africain assure que, de son temps, on pouvait suivre de Stora toute la route pavée en pierres noires qui semblable aux antiques chaussées d'Italie, conduisait à *Kirtha*. Sa longueur, pour un bon piéton, se monte à seize heures de chemin, ce qui s'accorde parfaitement avec le chiffre de quarante-huit milles donné par Pline cité dans De la Primaudaie 1860.

Takuch, Mers Errum, , Stora, Collo, Djijel, Djazair El Afia, Hisn El Mansouriah, Mers Sabiba. (Bouchareb, 2006 :138). **Fig 4.**

C'était sous le règne de Salah Bey que la partie septentrionale de la province avait succombé à la juridiction du pouvoir beylical et que furent fixées les conditions de l'exploitation du commerce qui s'effectuait dans les zones portuaires, de Bouna, Collo, Stora. Skikda avait été « *Le débouché maritime principal de la capitale.* »¹

A travers le port de Stora, la production artisanale locale prétendait à l'exportation de cuirs travaillés et ouvrés, de *haïks* et *burnous*. Quant au port d'Annaba, il assurait plutôt l'approvisionnement en matières premières depuis l'Europe et qui venaient principalement durant la période précoloniale de Livourne qui livrait coton, soierie, drogueries et marbre. Ces ports assuraient un volume d'échanges chiffré à 700 000 francs (Pagand 1988 : 62).

4. Sa position continentale :

L'autre opportunité géographique consiste en un positionnement à l'extrême Nord du continent ; ce positionnement avait permis à Cirta de subir plusieurs courants civilisationnels qui avaient traversé le bassin méditerranéen et qu'avaient bâtis berbères, numides et romains. Pas loin de *Khirt*, Carthage pôle civilisationnel de l'époque diffusait la culture punique dont les influences artistiques n'étaient pas des moindres. Plus tard, la civilisation arabo-musulmane diffusée de l'orient avait enrichi les arts et les savoirs faire.

Fig. 5 : Cirta dans son territoire Nord africain à l'époque romaine



Source : Wikipédia

¹ Grangeaud, 1998. p :370.

5. Le facteur démographique

Il se manifeste par l'existence sur son territoire d'une large population rurale organisée en tribus qui s'enrichissait de l'activité agricole céréalière et de l'élevage profitant d'une vaste région faite de plaines et de vallées de bonne fertilité, « *La ville de Constantine est peuplée et commerçante. Ses habitants font le trafic avec les Arabes et s'associent entre eux pour la culture des terres et pour la conservation des récoltes. Le blé, qu'ils gardent dans des souterrains, y reste souvent un siècle sans éprouver aucune altération. Ils ont beaucoup de miel et de beurre, qu'ils exportent à l'étranger, et ils sont très riches...* »¹

Cette population fut décrite comme considérablement enrichie durant le règne de *Salah bey*² qui avait alors ouvert la ville à l'économie extérieure. Constantine exportait alors des quantités faramineuses de céréales et de laines et permettait d'enrichir tant le trésor public que les commerçants et les producteurs dont le pouvoir d'achat permettait d'avoir une large demande pour les produits fabriqués dans la ville, de diversifier l'offre des artisans et de faire prospérer l'échange par le troc. « *Son marché est fréquenté aussi bien par les tribus les plus proches de la ville qui y apportent les produits de leur terroir que par celles qui en sont éloignées par plusieurs jours de marche (exemple Béni Ourtilane). Les uns et les autres achètent ce que l'artisanat familial, villageois ou tribal ne peut fournir (chéchias, harnachements, denrées coloniales, épices, tissus de soie, de coton, produits de luxe,...)* ».³

Un autre aspect démographique concerne les mouvements migratoires des populations internes et externes au territoire provincial de Constantine. Sa situation au croisement d'importants axes de communication avait permis de drainer des flux assez importants de commerçants mais également de personnes recherchant du travail. En effet dans la stratification sociale de la population de Constantine beylicale, on distinguait en plus de la classe des notables constituée par les maures⁴ et celle des turcs et des kouloughlis, une classe constituant la communauté des « *barannis* » qui est de moindre importance sociale mais qui constituait l'essentiel de la masse ouvrière venant de toute part du territoire algérien pour exercer des métiers dont abondait la ville de Constantine. Les migrations d'entrées et de sorties que cette masse traçait à Constantine en faisaient une population flottante telle que la spécifient l'administration française. Quant à sa composition, G. de Maupassant y

¹ Selon *El Idrissi* Op.cit.

² Selon J.M Mala rkey, *formes de l'imaginaire et histoire sociale à Constantine, hypothèses à partir de la fête des vautours.*

³ Noushi .A .1981. p : 12.

⁴ Les habitants de la ville d'origine arabo-mauresque.

reconnaissait les kabyles, les biskris, les soufis, les mozabites, laghouatis, les *mzitas* et les noirs, « *les rues populeuses (de Constantine) sont plus agitées que celles d'Alger, grouillantes de vie, traversées sans cesse par des êtres les plus divers, par des arabes, des kabyles, des m'zabits, des négres, des mauresques voilées, des spahis rouges, des turcos bleus....* »¹.

Tab. 05 : Les migrations de la population « flottante » à Constantine.

Origines	Arrivés pendant 1845.	Partis sur la même année.
Kabyles	3760	3114
Mozabites	430	356
Biskris	356	392
Négres	582	564
Mzitas	175	123
Total	5303	4449

Source : TEF (1845-1846) dans Pagand 1988 :202

Ces dit étrangers (*berranis*) au nombre de 7000 personnes sont estimés au quart de la population constantinoise ; ils formaient l'essentiel de la main d'œuvre des corps de métiers de Constantine et contribuaient à l'exécution à la tâche et la livraison de grosses commandes. Ils se spécifiaient selon leurs origines dans l'exercice des métiers peu lucratifs de l'artisanat de service (boulangers, coiffeurs, colporteurs.....) contrairement aux « *beldis* »² qui activaient dans l'artisanat de production. On engageait notamment les kabyles dans les métiers de production en tant qu'ouvriers façonneurs pour aider les maîtres artisans à livrer des commandes importantes. De par le nombre d'opérations que nécessitait le travail du cuir, les tanneries employaient le plus grand nombre de ces « *berannis* » essentiellement *biskris* et *soufis* pour des tâches secondaires et temporaires, de raclage et débouillage.

¹ Guy de Maupassant cité dans Boumaza opcit : 116.

² Nom donné aux habitants de souche de la ville.

II. L'historique de sa diversité culturelle :

1. La tolérance à la diversité:

Constantine comparée à un vaste caravansérail (Régis, 1880) a été marquée par un brassage ethnique complexe qui a existé depuis l'antiquité et a persisté durant l'occupation ottomane et coloniale. Ce brassage a concerné pratiquement toutes les villes arabes de l'Afrique du Nord et dont témoigne entre autres la langue arabe parlée (*deridja*) qui a puisé dans les langues berbères, latines, grecques, turques et espagnoles et se différencie ainsi de l'arabe du proche orient.

Sur l'époque antique, plusieurs écrits témoignent de la présence à Cirta d'une population de multiples horizons et qui expliquerait pour une grande part le brassage de cultures très utile pour les expressions culturelles et l'inspiration artistique. « *Eléments puniques et grecs ...apparaissent mêlées aux éléments romains et numides, ceux-ci formaient le creuset de la population, en plus des gens de passage, nomades, gétules et sahariens qui devaient donner à la ville un caractère cosmopolite fort remarquable* »¹. Durant le règne Numide, Massinissa et ses fils s'étaient appliqués à l'embellir en y appelant des artistes grecs et c'est à travers la succession des colonies étrangères qui l'avait gouvernée que Constantine s'était ouverte aux différents courants culturels du bassin méditerranéen qui avaient été à l'origine de la juxtaposition des cultures qu'elle avait connue (Aibeche,2004).

A l'époque beylicale, plusieurs écrits avaient décrit la vie sociale et les populations résidentes à Constantine « *Dans les deux grands fondouks de Constantine où nous allions le plus souvent, nous pouvions observer la diversité des races qui habitent l'Algérie et leurs différents caractères* »². En plus des stratifications sociales verticales par classes (pouvoir, notables, ouvriers...), d'autres types de clivages par ethnies et par communautés formaient une stratification horizontale qui conjuguée à la première, permettait de construire l'image de l'organisation sociale à Constantine et comprendre les aspects de sa fragmentation. Bien que divisée en quartiers où chaque communauté y vivait séparément, cette division ne reflète nullement l'absence de relations entre les membres des différents groupes. C'était le cas de Constantine pareillement aux autres villes ottomanes qui exprimaient la diversité ethnique et confessionnelle de l'empire ottoman en organisant la cohabitation de groupes divers (Smyrnelis, 2007). Les voyageurs européens avaient considéré cet aspect comme le trait

¹ Leschi.L cité dans Aibeche Y,2004 : 21.

² Régis,1880. p : 215.

véritable de la ville orientale où les cafés de proximité accueillent indistinctement habitants, négociants, commerçants européens, juifs, maures et où on découvre « *le concours des costumes et de race de tous les pays* »¹.

Les lieux d'échanges et de négociations commerciales permettaient aux habitants de Constantine de se rencontrer quelque soient leurs appartenances et la vie commerciale s'organisait autour des lieux où se rassemblaient les commerçants quelque soient leurs nationalités ou leur confessions. Dans les magasins, bazars et *foundouks*, les liens d'affaires échappaient aux contraintes de rattachement de chacun à un groupe bien défini, ce qui contribuait à diversifier les rapports humains. Les formes de sociabilité apparaissaient dans les lieux de production et d'échange démontrant la capacité des individus et des groupes à combiner une organisation repliée sur soi et des relations nécessaires avec les autres.

Aussi distinctes qu'elles étaient, la cohabitation entre ethnies était obligée et depuis longtemps acceptée ; les pratiques urbaines et surtout économiques restaient ouvertes à tous les habitants de la ville et même à ceux qui venaient de l'extérieur. Cet ordre social sous tendu par un esprit de tolérance inspirée de la *chariâa* islamique manifestait toute une diversité culturelle qui avait été grandement avantageuse pour le climat des échanges aussi bien économiques que culturels.

Bien que certains historiens dénoncèrent la stagnation culturelle qu'avait connue l'Algérie durant le règne ottoman (Kaddache 1998 ; Ferkous 2007), il n'en advient pas moins que même s'il n'y avait pas un développement culturel proprement institué, les expressions culturelles populaires foisonnaient et les savoirs faire prospéraient. La cohabitation d'éléments hétérogènes sans avoir cherché à les uniformiser, à les « turkifier » ou les islamiser démontraient d'une politique ottomane tolérante ; d'ailleurs le respect de la diversité fut tel qu'on laissa place aux droits coutumiers des différentes populations et que jusqu'en 1839 il n'y a pas eu une seule langue officielle et codifiée, l'ottoman était mélange d'arabe, de turc et de persan.

2. Le caractère cosmopolite de la ville :

L'essor des métiers à Constantine a été le témoin d'un vécu collectif rythmé par le brassage de populations diverses. Sur l'époque ottomane, Constantine était grâce à sa population qui tournait autour de 25.000 à 30.000hab la ville, la plus peuplée de sa région comparativement

¹ Idem.

à Bejaia, Annaba... Sur les trois siècles du règne ottoman, peu de données nous renseignent sur l'importance numérique des communautés qui la constituaient, l'unique recensement de ces populations est cité par André Noushi¹ où on dénombre 39100 habitants partagés entre 6000 familles Maures, 1000 familles juives et 5025 familles de Turcs et de kouloughlis.

2.1. La population Maures²:

Pareillement aux villes d'Afrique du Nord, Constantine abritait à l'origine une population berbère, qui s'était progressivement arabisée depuis les conquêtes islamiques. Si on se réfère aux multiples vagues d'émigrations des mauresques au Maghreb, on pourrait bien supposer que leur fusion avec les berbères avait constitué la population autochtone de Constantine et qui figure indubitablement dans la classe sociale des « *beldis* »³.

Tel que le rapporte Berque, les premiers réfugiés Maures au Maghreb, soient 300 000 individus, étaient venus en 1248 après la prise de Séville. Le second exode avait été en 1492 après la chute de Grenade. Les deux autres exodes avaient concerné 1.500.000 mauresques et s'étaient effectuées suite à la « Reconquista » espagnole le long du XVIe et jusqu'en 1609 quand Philippe III avait promulgué les édits d'expulsion ayant précipité le départ des derniers morisques vers le Maghreb. Ces derniers avaient été de nombreuses familles de lettrés, de commerçants et d'artisans (Berque, 1930). Haedo cita qu' « *ils arrivaient continuellement par Marseille et autres ports de France où ils s'embarquaient facilement. Ils apportent avec eux le souvenir de l'art espagnol, les chansons nostalgiques de Grenade* »⁴ et l'histoire rapporte que ces réfugiés musulmans avaient ramené avec eux un raffinement culturel incontestable qui permit à tout le Maghreb de recueillir un apport appréciable de l'héritage scientifique, culturel et artistique de la civilisation andalouse.

A Constantine, ils avaient été mesurés à près de 6000 familles qui habitaient essentiellement dans la partie basse de la médina. Ils étaient propriétaires de *foundouks*, de boutiques et de biens immobiliers ; leurs fortunes et leurs activités profitèrent au dynamisme de la cité et à

¹ Selon une estimation faite par un certain *caid ibrahim*, cité dans Boumaza 1998.

² La nomination « Maures » (*mauri* en latin) a concerné sur l'histoire la nomination de plusieurs populations, sur l'époque antique, elle désigna les populations autochtones (berbères) de l'occident nord-africain et que certains auteurs grecs et romains utilisent plutôt que l'appellation « numides » ; sur la période médiévale (dont il est question dans cet historique), le terme « maures » (de l'espagnol *moriscos*) désigne les musulmans d'Andalousie, qu'il soient d'origine berbère, arabes ou ibériques. Actuellement les « Maures » désignent les populations parlant le dialecte arabe *hassanya* qui vivent principalement en Mauritanie, au Sahara occidental ainsi que dans la partie occidentale des régions Nord du Mali et au Sénégal.

³ Habitants autochtones de la ville, qui se démarquent par leur citoyenneté.

⁴ Haedo cité par Berque, 1930.

l'épanouissement de l'artisanat de luxe ; leur organisation en corporation professionnelle et ethnique « *Jama't Ahl al Andalus* » datait d'avant l'arrivée des Turcs¹.

2.2. La Population Juive :

2.2.1. L'histoire de sa présence

La présence de cette population à Constantine remonte à des temps reculés ; dans tous les écrits sur l'histoire antique de la ville on dénombre les israélites parmi ses habitants grecs, romains et berbères. Leur présence dans toute l'Afrique du nord manifeste de leur présence à Constantine selon des migrations massives qui se sont effectuées sur des périodes successives depuis l'époque antique, suite aux expulsions multiples qu'ils ont subi de sorte qu'ils firent de l'Afrique du nord une terre de refuge expliquant l'importance numérique de cette communauté. Laugier de Tassy avait rapporté la chronologie de leurs expulsions :

« Les juifs sont en très grand nombre à Alger, il y en a des descendants de ceux qui se réfugièrent en Afrique après la destruction de Jérusalem par Vasprien, ou qui abandonnèrent la Judée pendant les persécutions qu'ils eurent à essuyer de la part des romains, des persans, des Sarrazins et des chrétiens . Mais le plus grand nombre vient de ceux qui ont été chassés de l'Europe, de l'Italie en 1392, des pays bas en 1350, de France en 1403 , de l'Angleterre en 1422 et de l'Espagne en 1492 »²

Vers l'an 115, la première expulsion des juifs de Cyrène et d'Egypte les avaient dispersés selon deux trajectoires, l'une allant vers l'Afrique et l'autre vers l'Europe et notamment en Espagne. Ils arrivèrent en Afrique par plusieurs chemins, par le chemin maritime, ils débarquèrent sur la cote septentrionale en s'insérant parmi les peuplades autochtones berbères ; par les rivages de Syrte et en contournant les Chotts, ils accédèrent aux hauts plateaux en vivant avec les populations nomades des Gétules, d'autres par contre s'établirent dans les Aurès. Se constituant en tribus, on y reconnaît beaucoup qui s'étaient islamisés par la suite : les *medjarias* de Tuggurth, la tribu de *Zemoul*, dans l'Aurès les tribus de *ouled Zeian*, des *Ouled Abdi*, des *Ouled Daoud*, en kabylie les *Beni bou yacoub* et les *Ait oubraham* (Garrot 1898 :43).

¹ Cité dans le rapport de présentation du PPSM VSS De Constantine (BET Kribeche, 2012), p :144.

² Laugier de Tassy « Histoire du royaume d'Alger : un diplomate français à Alger en 1724 » Paris Loysel, 1992, cité dans Belkaid,1998,p :50.

De l'orient également, les juifs d'Arabie trouvèrent refuge en Afrique en 628 après avoir été expulsés de *khaibar* par notre prophète et en 719 par le khalife Omar. En 613 s'était effectuée la première migration depuis l'Espagne après avoir été chassés par *Sisebut* roi des Goths, mais c'est sur le 14^{ème} et 15^{ème} siècle que se sont accomplies les plus grands flux migratoires depuis l'Espagne ; d'abord en 1391 lorsqu'ils ont débarqué en grande masse sur les ports d'Alger, d'Oran, de Tunis, de Mostaganem, de Ténès et de Bougie. Le port d'Alger accueillit 45000 familles soit près de 200 000 personnes. De ces points de débarquements, ils trouvèrent refuge dans des villes intérieures, Tlemcen, Nedroma, Mostaganem, Cherchell, Blida, Alger, Koléa, Miliana et Constantine. En 1492 date de chute de l'empire musulman en Espagne la plupart des « huit cent milles juifs expulsés » s'établirent en Afrique. S'ajoutent à cette communauté les juifs livournais qui étaient éclairés sur le commerce international et qui étaient venus profiter du rétablissement des transactions entre Constantine et l'Europe sur le règne de Salah Bey et avaient ainsi fait gonfler en chiffres la taille de cette communauté.

Des facteurs ségrégatifs relatifs à leurs accoutrements et leur propre quartier de résidence n'avaient pas pour autant réduit les rapports qu'ils entretenaient avec les musulmans ; leur pratique courante de la langue arabe et la connaissance profonde des habitudes de la population musulmane permettaient aux deux populations de vivre en parfaite harmonie jusqu'à l'époque française¹. Grace aux contacts qu'ils maintenaient avec leurs confrères réfugiés à Livourne qui était durant l'époque beylicale le principal port d'import export avec Constantine, les juifs étaient les intermédiaires des transactions entre Constantine et l'Europe. Ainsi des relations essentiellement commerciales et professionnelles les unissaient, de sorte qu'on avait pu bénéficier des savoirs faire que les juifs avaient récoltés de leurs nombreuses migrations en puisant de cultures aussi bien européennes qu'orientales.

2.2.2. Ses caractéristiques démographiques et professionnelles :

Selon le recensement quinquennal de 1931, Constantine était la troisième ville où résidait l'une des plus importantes communautés israélites de l'Algérie. **Tab 6.** La forte proportion démographique de cette population était de nouveau due aux mouvements migratoires croissants qu'a connue l'Algérie depuis quelle a été conquise par le régime français notamment après avoir attribué le droit de nationalisation aux israélites². Voyant dans l'Algérie un pays pacifié et sécurisé par la France, de nouvelles migrations de Tunisie et du

¹ Lors des émeutes du 5 août 1934

² Le décret du 24 octobre 1870 en déclarant « citoyens français les israélites indigènes des départements de l'Algérie. »

Maroc gonflèrent une nouvelle fois les effectifs de cette communauté qui atteignait le chiffre de 110 127 hab.¹ De 1881 à 1931, le taux d'accroissement indiquant ce gonflement est de 253%², celui de la population musulmane est de 97% et celui de la population européenne est de 96%³.

Tab. 06 : Variation des effectifs juifs à Alger, Constantine et Oran.

Années	1881	1901	1921	1931
Alger	5 372	10 822	17 653	23 550
Constantine	5 231	7 196	9 889	13 110
Oran	3 549	10 651	15 943	20 493

Source : Extrait des données statistiques rapportées par Eisenbeth, 1936.

Tab. 07 : Proportion de la population juive par rapport à la population totale.

Années	1881	1901	1921	1931
Alger	8%	11%	8.5%	9%
Constantine	13%	14%	12.5%	13%
Oran	6%	12%	11%	12.5%

Source : Auteur par compilation de données statistiques rapportées par Eisenbeth, 1936.

Alors que Constantine avait figuré au troisième rang après Alger et Oran concernant la taille de la population juive, il n'en advient pas moins qu'elle avait abrité depuis le 19^e siècle le taux le plus important par rapport à sa population totale, mais aussi la proportion la plus importante des artisans juifs. Le tableau des professions énumérées par Eisenbeth nous éclaire sur le type d'activités qu'exerçaient les israélites à Constantine qui révèle que la branche d'activité à laquelle les juifs s'adonnaient le plus était celle des artisans et employés des corps de métiers avec un taux de 6827 artisans représentant 52% de la population israélite occupée, bien loin des villes d'Alger et d'Oran dont les pourcentages d'artisans

¹ Recensement du 8 mars 1931, cité dans Eisenbeth, 1936. p : 16.

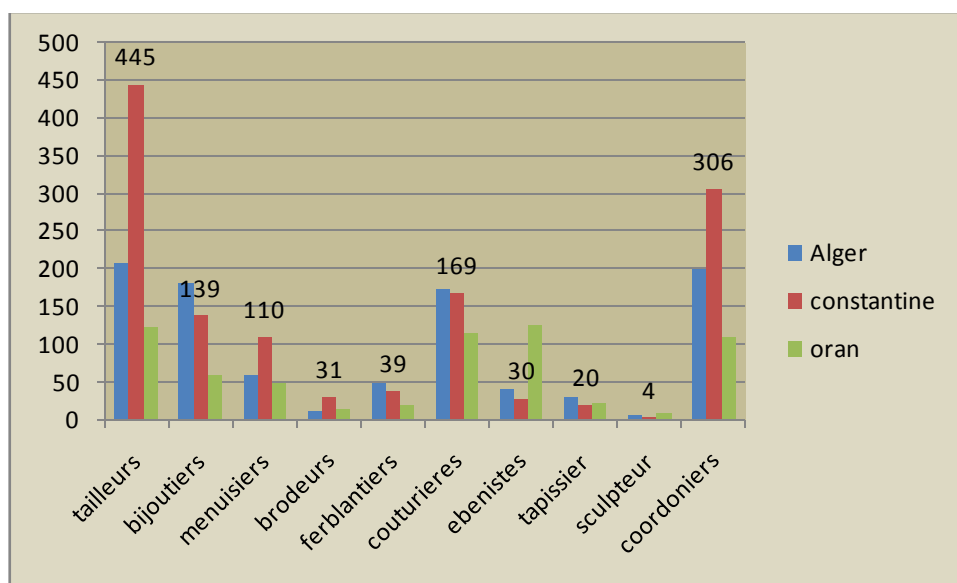
² En 1881, on recense 35 563 israélites et en 1931 leur nombre est de 110 127.

³ Calculé par l'auteur selon les statistiques du recensement 1931 et rapportés par Eisenbeth, 1936.

représentaient respectivement 38.8% et 31.35%¹ et étonnamment loin des proportions enregistrés par les artisans juifs sur le territoire tunisien et marocain qui sont de 21.95% et 41.39%.

Quant aux activités artisanales exercées par les artisans constantinois, nous repérons au premier rang et à très forte proportion les tailleurs, suivis par le travail du cuir, puis la bijouterie. L'artisanat domestique avait été également exercé par les femmes juives à travers notamment la couture, 169 couturières avaient été dénombrées.

Fig. 06 : Répartition des artisans juifs par branche d'activités et par villes.



Source : Auteur par croisement de données statistiques rapportées par Eisenbeth, 1936.

2. 3. La population Turco-Kouloughli :

Au Caire, les turcs étaient connus sous le nom des *rumi* (Raymond, 1973), nulle précision ne fut apportée sur cette nomination à Constantine, mais cette appellation avait concerné la population étrangère européenne durant l'occupation française, a-t-elle été l'héritage de l'appellation des turcs de Constantine ?

Durant les trois siècles de leur présence en Algérie et bien qu'ils aient admis la cohabitation des peuples, les turcs ne sympathisèrent pas autant avec les peuples autochtones « *ils ne se*

¹ La catégorie des commerçants, employés de commerce, de banque et colportiers est la plus dominante à Alger et Oran.

mêlent jamais avec les Maures »¹ et vivaient en une communauté étrangère distincte en formant le corps militaire qui exerçait son pouvoir sur les autochtones. Le turc était « *militaire de l'odjac*², participant de la politique de déploiement des forces armées sur l'ensemble du territoire, et bénéficiant, en vertu des ces fonctions, des avantages d'un statut juridique et social inhérent à son appartenance à la « caste » militaire, au « premier état »³. Aussi la présence féminine turque avait été était des plus rarissimes, tel que le mentionne Shaw (1830) sur Alger « *Il n'y a point ou peu de femmes turques à Alger, elles ont en horreur, qu'elles regardent comme le réceptacle de ce qu'il ya de plus vil et de plus méprisable dans les Etats ottomans* »⁴.

A partir des alliances matrimoniales entre les janissaires⁵ et femmes indigènes, sont issus les kouloughlis⁶. Redoutées par la caste dirigeante craignant d'éventuels soulèvements contre le pouvoir, les familles kouloughlies étaient fixées sur les hauteurs de la ville, ayant leur propre quartier avec ses marchés, bains et mosquée, une séparation qui faisait penser à une sorte de ghetto instauré pour les isoler des autochtones et même des ottomans et assurer leur surveillance (Boumaza,1999).

Les chiffres rapportés par Noushi sur la taille de cette population Turco kouloughli qui aurait atteint 5025 familles, ont été retenus par beaucoup de chercheurs et mis en doute par d'autres en raison de l'écart qu'ils enregistrent par rapport à la littérature historique.

André Raymond avait dénoté la faible présence de l'élément turc à Constantine faisant que la garnison permanente de la province ne dépassait pas les 300 hommes (Raymond 1987 :140). Quant à la population kouloughli, elle n'aurait pas été aussi importante au vu de la maigre historiographie qu'on lui a consacré à Constantine et en raison de certains faits historiques et politiques qui ne s'accorderaient pas avec une telle présence⁷. Dans ce sens Grangeaud(1998) spécialiste de l'histoire sociale de Constantine défend la thèse de l'inexistence des Kouloughlis comme groupe cohérent et structuré qui se serait affirmé dans l'espace de la cité en tant que composante du corps social, du fait que l'autorité ottomane

¹ Selon Dr Shaw, 1830, p :198.

² C'est la prononciation du terme ocak qui définit la province d'Algérie ainsi que son élite militaro-administrative. Cité dans Tal Shuval, 2009.

³ Grangeaud.J, 1998, p: 274.

⁴ Shaw,1830, p : 185.

⁵ Appelés les « *Injishayr* » :terme turque qui est la transcription en français de janissaires nommés aussi « spahis » qui sont des soldats de métier et constituent la milice turque.

⁶ Terme emprunté à la langue turque, signifie littéralement "fils d'esclave", (kul oglu).

⁷ Voir sur ce sujet les ouvrages d'André Raymond *Les caractéristiques d'une ville arabe «moyenne» au XVIIIe siècle. Le cas de Constantine* et d'Isabelle Grangeaud *la ville imprenable Histoire sociale de Constantine au XVIIIeme siècle.*

n'encourageait pas le mariage mixte et diminuait les avantages du turc qui épousait une femme du pays. Dans le même sens de réflexion, F.Z Guechi(2004) dans son étude sur les patronymes en usage à Constantine et ayant pris les registres d'état civil comme référence, avait également fait allusion à la présence modérée des turcs et qui n'aurait pas dépassé une proportion de 2% « *Si ce n'étaient quelques connotations turques dans certains noms et quelques indices, rien dans ces registres ne rappelle l'autorité ottomane sur le pays et le beylik* »¹ .

Quant aux activités exercées, les turcs s'étaient réservés les postes de pouvoir et de sécurité, et n'eurent pas à s'affilier dans le commerce ou l'artisanat. T. Gautier qui décrit leurs élégances vestimentaires par « *les turbans ornés de broderies d'or, de frange de soie, des turbans plus volumineux que celui des maures, et la frange terminale retombe avec grâce sur une des oreilles, chemises de couleurs tendres aux manches larges et évasées dégageant l'avant bras et un séroural élégant* »² , confirme qu'ils étaient de la caste dirigeante (*Caid*s, *Mohtassib*s...). Une telle tenue somptueuse ne permettait effectivement pas de s'adonner à une quelconque activité commerciale ou artisanale et ce malgré l'intensité des relations commerciales qui existaient entre Constantine et l'Europe surtout durant le règne de Salah bey. En fait, la présence de la colonie turque en Algérie était dictée par des intérêts plutôt politiques et militaires qu'économiques et commerciales, la plupart des turcs qui embarquaient en Algérie étaient des laissés pour compte à qui on proposait de devenir des odjaks (Grangeaud, 1998). « *Tous les turcs qui arrivent à Alger et se font incorporer dans la milice sont ordinairement des gens sans aveu, sans ressources et de mœurs dépravés qui viennent du Levant d'où ils ont été obligés de s'enfuir pour se soustraire au châtime*nt de leurs crimes »³ .

Contrairement aux villes ottomanes d'orient où les turcs monopolisaient certains commerces, et malgré l'inexistence d'une corporation ethnique portant leurs noms dans le répertoire des corporations rapportées dans les manuscrits décrivant les artisans d'Alger (Devoulx ,1852) et ceux de Constantine (Féraud, 1872), on ne peut complètement certifier leur absence absolue dans l'exercice des activités commerciales et artisanales, Guechi (1999) avait effectivement

¹ Guechi, 2008. p :46.

² Gautier cité dans Boumaza ,1998 :113.

³ Dr Shaw, 1830. P : 182-183.

rapporté le nom de deux *Injishayr* (janissaires) comme artisans cordonniers¹ figurant dans son échantillon d'enquête (Guechi, 1999 : 273).

De cet état de fait, il est possible de déduire qu'en plus des doutes portés sur la présence de familles kouloughlis en grand nombre, les visées militaires et politiques du pouvoir ottoman, l'isolement spatial des turcs, le caractère administratif et autoritaire de leurs professions ainsi que le particularisme linguistique, avaient été des facteurs socio ségrégatifs qui avaient dû réduire les rapports entre population turque et population autochtone et rendre difficile leurs assimilations sociales et culturelles qui auraient pu initier vers de nouveaux savoirs faire et fructifier les expressions artistiques.

Pouvant paraître provocateur, l'importance de l'influence de la culture turque sur les arts et savoirs faire de Constantine est mise en doute et pousse à croire que la prise de contact avec la culture turque n'avait pas pu se formaliser avec autant d'ampleur qu'on le prétend et tel qu'en font écho beaucoup d'allégations que beaucoup de constantinois partagent, selon que tout ce qui est héritage artistique à Constantine qu'il soit vestimentaire, culinaire ou se rapportant à l'artisanat de luxe est d'origine turque ou bien même que « *toutes les grandes familles de Constantine sont d'origine turque* »². Des questionnements se posent donc sur l'exactitude de ces affirmations, en retenant la probabilité que les influences artistiques ottomanes seraient parvenues à travers les marchandises qui parvenaient de l'Europe et de l'Orient puisque Constantine avait été l'un des plus grands pôles marchands de l'époque, ou bien même à supposer que la population juive aux nombreuses migrations l'avait importées à Constantine durant l'époque ottomane !

2.4. La population africaine

En plus des mythes et légendes populaires, des historiens révèlent la présence d'une population noire à Constantine depuis l'antiquité, comme le prouvaient les rapports d'indentifications des nombreux cranes retrouvés dans les sépultures dolméniques (Malarkey : 5). La présence de cette population dite des « *waqfan* » à Constantine est issue du commerce saharien où des circuits d'esclaves tenaient un marché à Constantine ; d'ailleurs la pratique de l'esclavage bien qu'abolie par l'islam était persistante jusqu'à la fin du 18^{ème} siècle et était signe de richesses dont se permettaient les familles aisées qui offraient à leurs

¹ Il s'agit de Ahmad bin Khaznadar Al Injishayr/ janissaire *Kharraz* (Cordonnier) et Khuja Bin Khalil Injishayr/janissaire *Kharraz*.

² Propos mis en doute et débattus dans les travaux socioanthropologiques d'Isabelle Grangeaud, 1998 : 240.

filles des esclaves pour dote . Malgré la vague d'affranchissement qui a continué jusqu'au 19^{ème} siècle et qui devait permettre leurs intégrations, les noirs africains étaient restés marqués et stigmatisés par les mentalités ; on leur attribuait des noms qui rappelaient leurs conditions précédentes « *atiq* » ou « *atiqa* » (affranchi) et exceptionnellement *mamlouk* ou « *khdim* » (Guechi, 2004).

Sur leurs nombres et leurs activités, Noushi nous informe que durant la période coloniale, il y avait 1240 noirs en 1846, 932 en 1849 et 1441 en 1851. Ils exerçaient des métiers durs peu lucratifs : blanchisseurs, plâtriers, vanniers, porteurs de denrées... les soudanais étaient réputés comme sorciers, conjurateurs et guérisseurs, l'ensemble de cette population était placé sous le contrôle d'un caïd « *gaid el waçfan* ».

Quant à leurs origines, on pourrait les déduire des noms des zaouïas à laquelle ils s'affiliaient par sectes et qui furent autorisées durant le règne de Ahmed Bey. On avait sur la période coloniale des noms de Tombouctou (Mali), de *Bournou*¹ (Tchad) , *Haoussa*² et *Bahri*. On cite également que ces quatre zaouïas concernaient deux groupes ethniques distincts par leurs origines et leurs coutumes; le groupe des soudanais concernait les *Bournou* qui organisaient des fêtes d'exorcisme à Sidi Mcid et les *Bahri* organisaient leurs fêtes dans le quartier de Saleh Bey ((Malarkey : 12).

2.5 .La population Maghrébine :

Selon les historiens, ce sont surtout les tunisiens qu'on trouvait plus fréquemment dans la ville. Il est possible également d'identifier le taux de cette population à partir des noms patronymiques des habitants dont l'origine géographique avait composé leurs noms. Entre 1787 et 1795, Constantine fut habitée au moins par une cinquantaine de tunisiens provenant de villes et tribus tunisiennes ; *Qafsi*, *Tounsi*, *Sfaqsi*, *Qayrawani*, *Jundoubi* formaient les appellations de ces individus et trahissaient leurs origines (Guechi 2004 :41).

¹ Les *bournou* proviendraient d'un lac du Tchad.

² les *Haoussas* sont un peuple du Sahel établi au nord du Nigeria et dans le sud du Niger

Tab. 08: Taux de présence de la population maghrébine.

Années	1921	1926	1936
Tunisiens	85	81	146
Marocains	126	31	46
Total	211	112	192

Source : Pagand, 1988:221

2.6. La population Européenne :

Au XIV^e siècle, durant le règne hafside, on faisait preuve d'une tolérance absolue vis-à-vis de la présence des européens à Constantine qui tiraient des gains par les facilités qu'on leurs permettaient. *Fanucci* nous apprend qu'en 1354 les italiens essentiellement les Pisans et les catalans étaient établis à Constantine et qu'ils possédaient des fonds et auberges. Les droits admis par les rois de Tunis leurs permettaient de faire le trafic dans toutes les villes de la domination tunisienne contre un léger tribut, et pouvaient également se joindre aux *Nedjâ* (tribus en marche), ou d'accompagner les marchands de Constantine qui allaient à Biskra, à Touggourt et Ouargla. Il leur était même admis d'organiser des caravanes marchandes et de trafiquer avec les peuplades du désert sans l'intervention des négociants musulmans. (De la Primaudaie, 1860).

Le gonflement des proportions de la population européenne en Algérie était survenu dès qu'elle avait été administrativement rattachée au ministère de l'intérieur français, devenant dès lors un simple prolongement de la métropole outre-Méditerranée. « *Aucune colonie ne renferme, comme l'Algérie, dans un si petit espace, un si grand nombre de nationalités différentes et de caractères plus divers.* »¹. Les vagues d'émigration croissaient parce qu'il fallait assainir la France des indésirables de toutes sortes « *Les réprouvés de 1848, les déportés du second empire, les sans-le-sous de l'immigration* »², et parce qu'ils étaient également politiquement forcés où « *il s'agissait plus de donner un coup de balais dans les rues de Paris que de coloniser l'Algérie* »^{3 4}. L'autre événement moteur de cette émigration était la perte de l'Alsace et d'une partie de la Lorraine (par le traité de 1870) ayant conduit des milliers d'Alsaciens à s'installer en Algérie plutôt que de devenir allemands, « *Le succès relatif de l'émigration des Alsaciens et des Lorrains sert d'exemple au gouvernement pour*

¹ Régis, 1880.

² Stora . B. 1991, p :30.

³ Cité par Stora . op.cit.

⁴ Les opposants républicains de Louis -Philippe puis de Napoléon III devaient être déportés dans la colonie.

inciter les Français à s'expatrier. Si bien que de nouveaux postulants arrivent d'un peu partout, notamment des provinces les plus proches de la Méditerranée. Le gros du contingent débarque de la Corse »¹. Ces méridionaux français rencontreront d'autres émigrants du bassin méditerranéen : Espagnols, Italiens, Maltais.

En 1846, cette population européenne se chiffrait à 1915 étrangers dont 1.274 Français, 215 Maltais, 83 Espagnols, 107 Italiens, 106 Allemands et 26 Suisses, après les travaux d'aménagement pour loger les européens le chiffre passe en 1876 à 17 000 Européens (Mercier, 1903 : 516). Entre 1846 et 186, le taux de croissance de la population algérienne fut de 1.48% alors que celui de la population européenne avait atteint 22.16% démontrant la prédominance de l'élément Européen sur l'Algérien.

L'impact de cette population européenne sur la dynamique économique est fortement ressenti dans les créneaux commerciaux qu'ils monopolisaient. Sur le plan social et relationnel, les inégalités dont faisait part la politique colonialiste vis-à-vis des indigènes n'avait pas affecté les bons rapports qu'entretenaient entre eux les populations européenne et musulmane² selon un brassage qui eut pour effet des influences sur les modes et savoirs faire vestimentaires et culinaires . Des changements se sont également opérés dans les goûts et les modes de vie, ce qui avait fini par classer les métiers dans ce qui a trait aux traditions en leur donnant l'appellation d'artisanat traditionnel.

Tab. 09 : Evolution de la population européenne à Constantine au 19^é Siècle.

Années	Français	Anglo-Maltais	Es pagnol	Italiens	Allemand	Suisses	Belges	Divers	Total
1841	502	08	18	61	26				615
1843	611	07	18	64	46				745
1846	1 274	215	85	166	106	26	16	31	1919
1849	1700							664	2364
1861	6645							1665	8300

Source : Pagand, 1988 :211.

¹ Raphaël Delpard, L'histoire des pieds-noirs d'Algérie. 1830-1962 cité par Muyl ,2007, p: 33.

² Tel que l'a mentionné Myul M.2007. *Les Français d'Algérie : sociohistoire d'une identité*, en rapportant des propos des enquêtés « *On avait tous d'excellentes relations sur le plan de toutes les religions que ce soit les Juifs ou les Arabes... les uns étaient de culture israélienne... israélite, les autres musulmane, nous, on était chrétiens... on vivait en excellente intelligence, on allait manger chez les uns et les autres, il n'y avait pas de tabou...* »

Conclusion du Chapitre 1 :

L'apport du facteur géographique sur l'essor de l'industrie artisanale de Constantine est inéluctable et se perçoit fondamentalement sur deux aspects :

- Le premier que révèle la géographie économique du territoire de Constantine est relatif à la disponibilité de la matière première et le déploiement d'un grand réseau marchand facilitant l'approvisionnement et l'écoulement des produits fabriqués.
- Le second aspect est révélé par la géographie humaine de la ville qui montre son caractère cosmopolite et la cohabitation de plusieurs cultures sur un territoire urbain assez réduit, qu'avait favorisé un esprit de tolérance très utile pour la diversité culturelle et l'épanouissement des arts. Si l'historiographie avait mis en exergue le rôle des populations maures et juives dans l'essor de l'artisanat de luxe, elle reste très discrète vis-à-vis du rôle de la population turque dans cette dynamique. Nous supposons que la civilisation ottomane n'avait vraisemblablement pas autorisé l'apport des savoirs à travers les habitants turcs mais plutôt à travers l'ampleur des échanges économiques et commerciaux qui s'étendaient sur tout le territoire de l'empire ottoman et dont Constantine faisait partie.

CHAPITRE 2

L'historisation De L'artisanat De Constantine:

Métiers & Artisans

I. De Khirt¹ à Constantine : Rétrospective historique.

Certes la géographie spatiale et humaine de Constantine a dû inévitablement favoriser la prospérité de ses métiers artisanaux mais leur épanouissement trouve pour une grande part ses racines dans le parcours historique et civilisationnel qu'avait traversé Constantine depuis la nuit des temps. « *Mais quelles qu'aient été les circonstances qu'elle a traversée durant les millénaires de son existence, la ville a été un lieu d'épanouissement, d'échanges de toutes sortes, un centre urbain qui a brillé par son rayonnement culturel, son originalité dans les créations artistiques. Appelée tour à tour, au fil des siècles, Kart, Cirta, Constantine, Qacentina, la ville s'est distinguée par des acquis de valeur inestimable.* »².

Aussi vieille que l'histoire, elle fut édifiée environ 3000ans avant JC ; d'innombrables vestiges témoignent d'un passé riche en événements, et attestent de la présence de l'homme dans les temps les plus reculés à Constantine et dans sa région. En plus des poteries revenant au IV siècle av JC, les 1 000 stèles puniques d'*el hofra* rappellent l'ancienneté et l'ancrage de savoirs faires artisanaux et signalent sans équivoque que les premiers artisans de Constantine remontaient à l'âge de la préhistoire.

Poursuivant le premier parcours civilisationnel de l'Afrique du Nord, depuis la fin du néolithique jusqu'aux progrès effectués dans la construction navale, Constantine terre des numides connut la pénétration des cultures civilisatrices environnantes : phénicienne, grecque, romaine puis byzantine et un brassage de populations qui eut pour effet des changements significatifs dans les formes de production artisanale.

¹ Nom donné à Constantine durant l'époque numide.

²Cote. M, 2006.

1. L'artisanat dans la capitale des Numides :

Plusieurs historiens avaient rapporté l'ouverture de la capitale numide sur ses voisins lui faisant subir les courants de la civilisation punique et la civilisation hellénique à laquelle était sensible le roi Massinissa ; durant son long règne « *les relations entre la Numidie et la Grèce furent très actives, aux marchands s'adjoignirent des écrivains et des savants attirés à la cour de Cirta* »¹

Des artisans d'une grande habileté avaient été des menuisiers, des fabricants d'arcs et fondeurs (Guechi, 2004) puisqu'ils avaient participé entre autres à la réalisation des grandes œuvres architecturales² de *Khirt* en tant que capitale des rois numides durant 157 ans, où elle avait gagné le rang d'un grand centre civilisationnel. Les relations inter-méditerranéennes développées qu'elle avait alors connues, permettaient la mobilité d'artisans, d'architectes et d'artistes gréco-romains que Massinissa avait conviés pour embellir la ville. Des archéologues³ avancent également que des siècles avant cette dynastie, à la fin du deuxième millénaire avant l'ère chrétienne, les tribus berbères premières populations réellement identifiées dans le Nord Africain auraient vécu « *en anachronisme complet avec le monde européen cependant si proche* »⁴ et auraient manifesté leurs savoirs dans l'exploitation des métaux, à faire connaître à la capitale numide, une véritable métallurgie de traitement du cuivre au temps de l'âge du bronze en Europe. En plus de cette influence des voisins outre-méditerranéens, les savoirs-faires berbères dans le travail des métaux se seraient développés également au contact des juifs, premières populations à les avoir côtoyés (Buob, 2009) et dont les fortes mobilités leur auraient permis de développer des savoirs-faires métallurgiques cumulés.

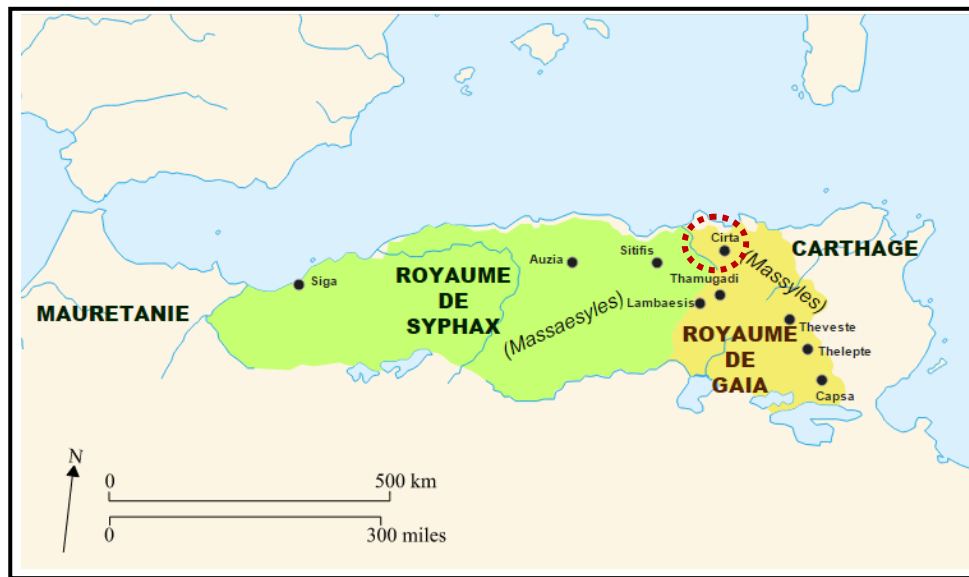
¹ La coste.Y, Nouschi.A, Prenant.A, 1960. p :77.

² Sur la description des prouesses architecturales, techniques et décoratives de l'architecture Numide voir la thèse de Bouchareb, 2006. P :235-271. 526 541

³ Il s'agit de Alain Rodrigue 1999 et Gabriel Camps 1960 cités dans Buob, 2009 :33.

⁴ Antoine.M, 1952, cité par Buob, 2009 :33.

Fig. 07 : Les royaumes Numides en 220 av. J-C



Source : Wikipédia

Les influences de Carthage ne furent pas des moindres ; fondée par les phéniciens vers 814 av JC, cette cité avait connu un essor considérable et servait de relais aux apports provenant du bassin oriental. Khirt avait certainement profité de la proximité relative de cette puissance et des courants artistiques puniques qu'elle diffusait. Les numides s'étaient d'ailleurs alliés à leurs voisins puniques carthaginois et les emprunts de Carthage furent culturellement prégnants ; la fusion des deux cultures avait enrichi la civilisation punique qu'illustrent aussi bien les stèles votives que la *Soumaa* d'El Khroub. C'est ce que rapporte François Decret « *Cirta la capitale du royaume numide au niveau de la langue, de la religion et dans une très large mesure au niveau de l'expression plastique, apparaît sous les traits d'une cité punique sans avoir jamais été soumise à la domination des phéniciens ni à l'autorité de Carthage l'artisanat parmi toutes les autres manifestations de la culture numide au temps des rois se présente comme le produit de trois composantes : un substrat autochtone enrichi et modifié par deux courants culturels méditerranéens, le courant hellénique et le courant carthaginois, lui-même vecteur d'une forte influence grecque et de divers apports égyptiens* »¹

Témoignent de ces influences et de l'essor de l'artisanat, des poteries teintes et modelées datant entre le IV^e et le II^e. av. J-C, que Constantine avait livré aux historiens et archéologues

¹ Decret .F , *L'Afrique du nord de l'antiquité à nos jours*, Editions Payot 1981, cité dans Belkaid .L 1998, p :26.

à travers les sites du Coudiat Aty, Place Benyezzar, Sidi M'Cid et le Rocher. Il s'agit plus exactement d'un vase, une urne funéraire, une gourde, une amphore, une cruche, un lécythe, des bols, un entonnoir (en tête de bélier), un brûle-parfum et des lacrymatoires. Ceux ci témoignent d'une industrie céramique artistiquement raffinée dont les figures géométriques à base de triangles et de losanges continuent encore d'être reproduits par les artisans de l'actuelle Kabylie.

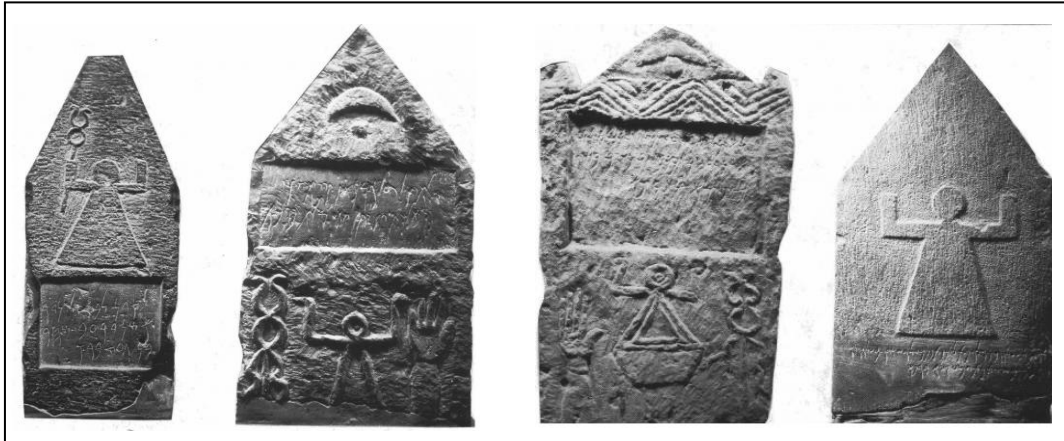
Dans la périphérie de la ville, le site de Tiddis avait livré des vases anthropomorphes, des lampes...toute une poterie riche en motifs et symboles revenant au Ve siècle av JC ; son argile locale de bonne qualité avait attiré les artisans potiers qui y avaient leur propre quartier.

Quant à la sculpture, les témoins les plus anciens sont les 1000 stèles votives du sanctuaire d'*el hofra* de l'âge punique. Elles sont faites à partir de pierres extraites du rocher de Constantine et taillées en « tablettes » rectangulaires se terminant par un fronton triangulaire. **Pl 01.** Certes les motifs décoratifs inscrits sur ces stèles et où se mêlent décors géométriques et végétatifs ne démontrent pas une aussi grande habilité et précision d'exécution que ceux qu'on retrouve sur les éléments architecturaux et architectoniques des chapiteaux Numido-romains, mais au regard des innombrables symboles incrustés sur les stèles (géométriques ,astraux ,végétaux ...) faisant allusion au mode de vie, l'organisation politique et les pratiques religieuses qui prévalaient dans la ville, on perçoit la sensibilité des artisans qui avaient nourri leurs œuvres de leurs propres expériences de l'aspect cultuel et culturel de la ville numide, de ses événements, paysages et symboles . En fait à travers cette matière iconographique, les artisans cirtéens n'avaient ils pas attesté d'effets de lieux sur leurs créations tels que les sociologues de l'art et les spécialistes de la vision phénoménologique l'on récemment décrit!

Suite à la conquête romaine en 46 -av JC, *Cirta* était toujours une ville grande et peuplée, riche par son commerce et par l'industrie de ses habitants. Elle fût la capitale d'une confédération de colonies dont Milev (Mila) Ruscade (Skikda) et Chullu (Collo). Depuis l'an 311, elle prit le nom de Constantine et son économie était sous le patronage de Mercure, le dieu des marchands, faisant d'elle un grand centre de communication et le plus riche entrepôt de la Numidie (De la Primaudaie, 1860). Les affranchis romains et les marchands juifs qui faisaient le négoce à Constantine achetaient aux peuplades numides de l'alun, de la garance, de la résine, des cuirs préparés et non préparés, des laines d'une grande finesse, des tapis de table, des couvertures de lit (*lodices*), des tuniques claires (*tunicae tenuariae*),des

savons de pourpre (saga purpurea), des chevaux, des bois parfumés destinés aux ameublements de luxe (De la Primaudaie 1860 :97).

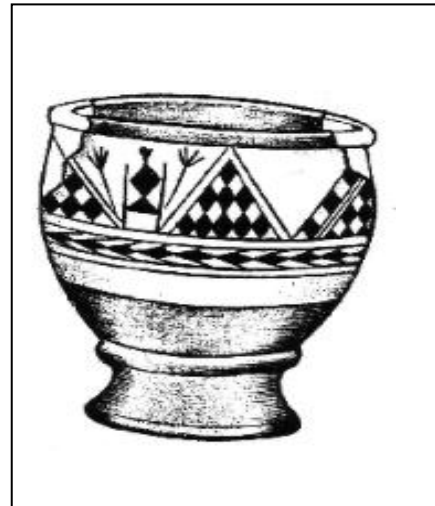
Planche 1 : Poteries et stèles votives témoins d' « effets de lieu ».



Stèles votives de l'époque punique



Vase de Constantine datant du IV^e S av.J-C.(Dessin G.Marçais)



Vase de Tiddis (II^e S. av. J-C)

Source : Bertandy, 1994. Bouchareb, 2006.

2. Constantine arabo-musulmane : Influences artistiques et régulation des métiers.

C'est jusqu'en 674 que l'artisanat de Constantine subit les influences de la civilisation arabo-musulmane et des dynasties successives qui avaient gouverné la province : Fatimides, Aghlabides et Hafside ... Les musulmans d'orient diffusèrent des savoirs faire qu'ils avaient hérités des peuples plus anciens de Perse et de Mésopotamie, les objets utilitaires en cuivre faits de cruches, de récipients couverts ... étaient le produit d'une véritable industrie et art métallurgique dont les techniques et décorations se perpétuent jusqu'aux temps actuels (Buob,2009)¹.

Durant le règne hafside, Constantine avait évolué durant trois siècles vers une métropole florissante sur le plan économique et culturel (Mercier, 1903) . On pourrait supposer durant ce règne où Constantine était annexée au royaume de Tunis que de véritables souks spécialisés s'étaient constitués à l'image de la médina de Tunis où s'étaient organisés de grands souks en cette époque (El Ghali, 2014) et caractérisaient d'une façon générale la vie économique des villes arabo-musulmanes (G. Loew, E. Wirth,1974). Le contact avec Tunis avait permis de s'alimenter par des matières premières venues d'orient, notamment les soieries et les fils d'or et d'argent qui avaient servi à la broderie des sellages et d'habits de luxe.

Ce n'est qu'au XI^e et XII^e siècle quand se réalisa l'unité politique entre l'Espagne musulmane et le Maghreb aux temps des almoravides et des almohades, que l'arabisme et l'orientalisme du Maghreb se développèrent et ce par le biais d'*El Andalous* devenue le grand foyer civilisationnel arabo-musulman (Dufourcq, 1965). Le courant andalous s'était propagé à Constantine à travers les almohades, mais c'est plutôt la chute de leur dynastie qui favorisa par la suite l'épanouissement artistique dans cette ville. En effet, les mauresques, cette population riche et civilisée fut complètement extradée de l'Espagne en 1609 et trouva exil dans les grands centres urbains maghrébins dont Constantine. Les mauresques diffusèrent une double culture occidentale et orientale dont elle s'était imprégnée sur les huit siècles du règne musulman sur la péninsule ibérique , et faisant ainsi profiter tant le développement de l'art musical (musique andalouse) que l'artisanat d'art et de luxe , notamment la dinanderie , la broderie et l'orfèvrerie, comme il sera détaillé plus loin.

¹ Les apports andalous dans la dinanderie apparaissent dans de nombreux motifs géométriques du répertoire espagnol du 13^{ème} et 14^{ème} siècle.

A partir du XVI^e siècle, la puissance ottomane s'était établie à Constantine sur trois siècles et ce jusqu'à l'arrivée des français en 1837. Durant cette époque, Constantine va jouer un rôle de plus en plus important, car elle devint la capitale du Beylik du Levant et s'affirme comme la ville la plus florissante de cette partie de l'Afrique (De la Primaudaie, 1860).

Le principal apport de son intégration à l'empire Ottoman était l'unification territoriale qui avait considérablement favorisé les échanges et la restauration des liens commerciaux avec les pays de la méditerranée après une certaine période de stagnation et de rupture avec l'extérieur¹, ce qui facilita la mobilité des hommes et des biens et développa le commerce « *Tout sujet du grand seigneur put désormais circuler, du Danube à l'océan indien et de la Perse au Maghreb, sans cesser d'être soumis aux mêmes lois et à la même organisation administrative, de parler la même langue, d'user de la même monnaie, circonstance favorable à un grand mouvement intérieur d'échanges* »².

2.1. Le système local de régulation des métiers : de la *hisba* à la corporation.

Certes l'influence arabe fut déterminante en ce qui concerne l'apport de nouveaux savoirs faire mais elle fût encore plus déterminante par rapport au système d'organisation qu'elle institua « *el hisba* », dont le caractère originellement religieux³ permit la structuration administrative des métiers avec le souci de conformité avec la morale publique et le droit musulman.

La juridiction de la « *hisba* » s'exerce principalement sur les marchés, ce qui lui donna le nom de « *hisbat alsouk* ». Son institution fût à la base de l'organisation des métiers en corporations qu'on dénommait « *djamâa* ». La corporation se définissait comme étant « *l'ensemble des maîtres ouvriers et apprentis exerçant dans la ville un même métier industriel ou commercial* »⁴. L'organisation productive traditionnelle fait correspondre un métier spécifique à chacune des opérations techniques selon une logique de division du travail ; le système de corporations recouvrait tous les métiers et correspondait à tous les

¹ H.Pennec rapporte que le lien avec l'orient était coupé et qu'aucune relation ne se nouait avec les côtes sarrasines. Cité par

Boumaza 1998 :92.

² Jean Savaget cité par André Raymond 1999.

³ La *hisba* est selon l'Encyclopédie de l'islam désigne « *le devoir de tout musulman d'ordonner le bien et d'interdire le mal* », dans son acception étroite, elle consiste dans la surveillance du commerce : contrôle des marchés et des transactions, répression des fraudes, vérification des poids et mesures, surveillance des corporations. Cité dans Zerari Devif, 1996 p : 73.

⁴ Massignon, 1925 cité dans Buob, 2009, p :44.

stades de cette division ; ainsi chaque groupe d'artisans spécialisés formait une corporation ou un corps de métier (Banat et Ferguene 2010 :11).

Si elles avaient fonctionné de manière assez lâche durant les dynasties arabo musulmanes , l'organisation des corporations fut scrupuleusement ordonnée sous le règne ottoman , certainement durant le règne de Hassen Bey¹ (1754-1756) réputé pour ses qualités de bon administrateur puisqu'il avait réformé toutes les branches de services et donné à chaque emploi ses attributions jusqu'alors mal définies. On rassembla les corps de métiers en corporations ayant chacune à sa tête un *amin* ; mais on évoque surtout la volonté politique de développer le système corporatif dans les diverses régions de l'Empire pour trois grandes raisons : la première concernait l'augmentation du nombre de corporations notamment après l'unification territoriale de l'empire ottoman ,ce qui exigeait une meilleure régulation par une autorité plus stricte sur les fabrications et les recrutements (Chaline,1999 : 49).

La seconde raison était relative à la possibilité donnée à cette population de s'associer pour défendre collectivement ses droits et intérêts auprès des autorités (Banat et Ferguene, 2010 :11). La troisième raison concerna un meilleur contrôle des populations locales dont la plupart s'affairait dans le commerce ou dans l'artisanat. D'autre part , le contrôle au moyen des corporations permettait d'augmenter les revenus de l'Etat issus des taxes sur les métiers ainsi qu'à assurer une plus grande stabilité politique, surtout quand les corporations à caractère professionnel correspondaient aux groupements communautaires fondés sur le critère religieux comme la corporation des juifs, ou bien le critère ethnique comme la corporation des mozabites et des kabyles (Hoexter,1983). Ces trois grandes raisons expliquent ainsi pourquoi les autorités ottomanes avaient usé de la corporation de métiers comme cellule d'organisation sociale et comme cellule de base pour l'administration de la population ouvrière plus que par leurs zones de résidence, ce qui manifestait d'une échelle de contrôle et de gestion plus élevée que celle de quartier (Hoexter, 1983).

La gestion des corporations se déroulait à travers la fonction de l'*amin*² qui était désigné à la tête de chacune d'elles après avoir été élu par une assemblée d'artisans notables les « *maalim* », il était réputé pour sa maîtrise du métier qu'exerçait la corporation qu'il présidait et de son nom arabe « amin » il était censé être connu pour sa piété et son honnêteté . Sa fonction était de veiller à l'application d'un règlement intérieur de corporations qui permettait la gestion des rapports professionnels entre les maîtres artisans et les ouvriers, le

¹ Hassan Bey dit Zarg Aïounou

² *El amin* terme arabe signifiant la confiance ,la loyauté et l'honnêteté .

contrôle des procédés de fabrication et la qualité des produits. Il soumettait à examen les capacités techniques des nouveaux artisans en se chargeant ainsi de maintenir à niveau satisfaisant les produits, tout en veillant sur la protection du monopole du métier qu'exerçait la corporation et défendait ses droits (Raymond, 1987). *El amin* assurait la fonction de police dans la mesure où il avait œil sur tous les membres de sa corporation, et surveillait leurs déplacements « *nul ne pouvait pénétrer dans la ville ou en sortir sans se présenter devant son amin* ». Il assurait également la coordination avec « *sheikh el balad* »¹ qui représentait toutes les corporations en même temps et avait pour tâche de coordonner entre les *amins* et les autorités publiques de par son contact permanent avec le Bey.

En plus de se constituer comme la cellule de l'organisation administrative et socio-économique de l'époque, le système corporatif avait notamment favorisé des liens sociaux et professionnels intenses entre ses membres à l'avantage d'une forte solidarité relationnelle qui les maintenaient d'une manière presque permanente à l'intérieur d'un cadre fortement communautaire. La concurrence déloyale était exclue et l'équilibre entre initiative individuelle et solidarité de métier était à cet effet assuré.

2.2. Répertoire des corporations à Constantine :

Les monographies consacrées aux corporations de Constantine sont rarissimes. Féraud (1872)² s'était appliqué à traduire un manuscrit arabe portant sur les métiers de Constantine beylicale et qui paraît assez exhaustif puisqu'il fait état d'une quarantaine de corporations avec une description du métier et du produit fabriqué ainsi que l'origine des matières premières et celle des artisans qui l'exerçait.

Comparativement à la liste des corporations existantes à Alger³, il est possible de prétendre que ce répertoire soit incomplet et qu'il ait ignoré certaines corporations relatives à des métiers qui se sont forcément exercés à Constantine pareillement aux villes moyennes ottomanes de l'époque, et qui furent d'ailleurs mentionnés par l'historiographie de Constantine. C'est le cas des droguistes (*Attarins*), fabricants d'huiles essentielles et de *itr* (parfum) traditionnel, ainsi que des teinturiers (*sebbaghins*) de laines et de tissus. Les localisations de ces deux corporations avaient été repérées par E. Mercier (1879) sur l'une

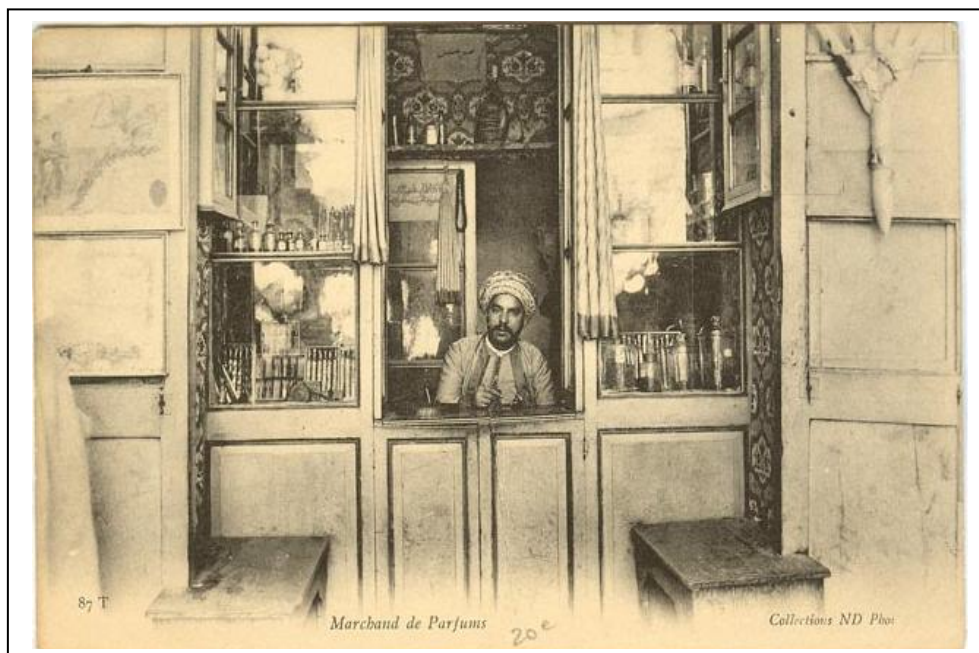
¹ Des références disent que la fonction de *muhtassib* d'usage dans les autres villes arabo musulmanes était assuré par *Sheikh el balad* ou *Sheikh ediar* à Constantine.

² Féraud avait la fonction d'interprète principal de l'armée française.

³ Liste dressée par Aïcha Ghetta, « *al-hiraf wa l-hirafiyûn fî madînat al-jazâ'ir, 1700-1830* », thèse de doctorat d'Etat, Alger, 2002.

des deux voies marchandes principales de la médina. **Fig 12.** L'autre corporation qu'on ne retrouve pas dans le répertoire de Féraud est celle des vendeurs et fabricants d'huile (*ziattin*), originaires de Kabylie dont les provinces sont couvertes par l'oliveraie ; *foundouk ezzit* avait été cité parmi les souks les plus réputés de la ville. La corporation des brodeurs (*terrazine*) est également absente alors que le métier figurait parmi les plus nobles de la ville et pratiquée par la population autochtone dite *beldis*. D'autres corporations concernant les services sont également non mentionnées et ont dû certainement exister, tels les *lebanine* (laitiers), les *fehamine* (charbonniers), les *essassine* (veilleurs de nuits).....

Photos 1 -2: Echoppes d'artisans : Droguiste (*Attar*) et fabricant de tamis (*ghrabli*)



Le droguiste et l'aspect de noblesse du métier.



Source des illustrations photographiques : [www. Constantine hier -aujourd'hui](http://www.Constantinehier-aujourd'hui).

Tab. 10 : Le répertoire des corporations établi par Charles Féraud(1872) :

<i>Les kechabin</i>	Vendeurs d'effets et de linge de toute sorte.
<i>Les fouaka</i>	Vendeurs de légumes et fruits.
<i>Les Djellabin</i>	Achètent et vendent des bestiaux qu'ils tirent de tous les points du pays.
<i>Les Nedjarin</i>	Menuisiers, confectionnent des coffres, des portes, des fenêtres et tous les divers travaux de boiserie. Leurs outils proviennent de fabriques européennes.
<i>Haddadin,</i>	Forgerons, fabriquent des fers de charrue, des faucilles, des haches, des bûches, des mors de bride pour chevaux et mulets et des étriers.
<i>Seffarin</i>	Travaillent le cuivre, font des plateaux, des aiguères, des tasses, des coupes et toute sorte d'objets pour servir les mets et contenir des liquides.
<i>Kezadriyin</i>	Ferblantiers, généralement Juifs, travaillent la tôle., font des lanternes, des cafetières ...
<i>Tchakmakdjia</i>	Armuriers, réparent les armes, confectionnent des batteries de fusil qu'ils ajustent à des canons importés d'Italie, d'Espagne et d'Angleterre.
<i>Semmarin,</i>	Maréchaux-ferrants, cloutiers, forgent des fers pour chevaux, mulets et ânes, soignent les animaux malades, appliquent le feu sur les membres faibles.
<i>Serradjin</i>	Selliers, confectionnent des selles, des <i>djebira</i> , cartouchières, aumônières, sacs de voyage, des ceintures porte-pistolet, des <i>temak</i> (e bottes de cavaliers) et des <i>mest</i> (bas de cuir).
<i>Serarin</i>	Fabrique des bois de fusils, de pistolets et des fourreaux de sabre en bois.
<i>Beradâin</i>	Bourreliers, font des bâts, des <i>seridja</i> garnies d'étriers pour monter à mulet.
<i>Kherazin,</i>	Cordonniers, font des souliers pour hommes.
<i>El khiyata</i>	Tailleurs qui confectionnent toutes sortes de vêtements en drap, en soie ,en laine, culottes, vestes, gilets et kaftan pour homme et pour femme ,exercés généralement par les juifs.
<i>El houaka</i>	Tisserands, métier en grande vogue, les femmes filent la laine et les hommes font un tissu pour faire des vestes et des cabans d'hiver.
<i>El heffafa</i>	Coiffeurs et barbiers rasant et pratiquent des saignées à la tête, aux bras, aux jambes, arrachent les dents.
<i>Bechamkia</i>	Font le <i>bechemak</i> , babouche de couleur pour hommes.
<i>Chebarliya</i>	Confectionnent la chaussure de femmes
<i>Kherratin,</i>	Tourneurs en bois, font des métiers à tisser, des balustres pour balcons et fenêtres.
<i>R'erabliya,</i>	Faiseurs de tamis pour tamiser les farines, préparer le grain à couscous. Métier peu lucratif. Ces tamis sont tissés en jonc, en feuille de palmier, en cuir ou en soie.
<i>Debar'in,</i>	Tanneurs, considérés à Constantine comme la profession la plus lucrative, car tous ceux qui l'embrassent s'enrichissent.

<i>Bennain,</i>	Maçons, presque tous Kabyles.
<i>Biada.</i>	Badigeonnent à la chaux les murailles, métier exercé par des Nègres.
<i>Dekhakhniya</i>	Vendeurs de tabac à fumer ou priser.
<i>Rekakin,</i> <i>Melakhin</i>	Savetiers, font aussi des outres pour porter l'eau.
<i>Kouacha.</i>	Boulangers, ouvriers Kabyles.
<i>Kellalin.</i>	Pétrissent la glaise. font des tuiles, des briques, des jarres, des cruches, des gargoulettes également Kabyles
<i>Djezarin.</i>	Bouchers, ouvriers Kabyles.
<i>Souabnia.</i>	Fabricants de savon, ouvriers Kabyles.
<i>Siyar'in.</i>	Orfèvres, généralement Juifs, fabriquent des ornements de femme, en or et en argent, les garnitures de fusil et de sabre.
<i>Mekao'ussia</i>	Travaillent la corne de buffle, tournent des bracelets, des bagues, des bouquins de
<i>Zouakin.</i>	Peintres, peignent les meubles, les lanternes.
<i>Dellalin.</i>	Encanteurs, vendent à la criée toute sorte d'effets neufs et vieux.
<i>Belabia</i>	Font torréfier et bouillir des pois chiches.
<i>Halouadjia.</i>	Préparent des pâtisseries au miel et au sucre, aux amandes, aux grains de coriandre, etc., profession exercée par des Tunisiens.
<i>Tebakhin.</i>	Cuisiniers, font cuire diverses denrées: viandes, légumes, pâtes qu'ils vendent, métier exercé généralement par des Mozabites.
<i>Kahouadjiya.</i>	Cafetiers.
<i>Fetairyin.</i>	Préparent et vendent des beignets.
<i>Kenafin.</i>	Nettoyeurs d'égouts et de latrines, exercé exclusivement par les juifs.

Sur ces corporations, celles qui étaient socialement et économiquement importantes étaient celles liées au travail du cuir. Selon Nouschi, le métier le plus rémunérateur était celui de la tannerie. « *J'ai naguère tenté d'évaluer le revenu du tanneur ; soit un revenu net mensuel de 6.300 F/or avec un minimum de 100 F/jour ; il dépassait et de loin le revenu du cordonnier, 24 F par jour, ou celui du sellier (15 F)* »¹. La corporation des selliers, (*serradjines*) qui comprenait vraisemblablement les *terrazzines* (brodeurs) avait beaucoup de prestige ; celle des orfèvres qui correspondait à la corporation des juifs était aussi parmi les plus importantes, « *amin el fodha* » avait été l'une des personnalités les plus considérées de la ville. Par rapport à ces caractéristiques, nous porterons lumière sur le parcours historique de ces métiers et sur

¹ Nouschi, 1981, p :13.

ceux qui continuent d'être exercés avec autant d'intensité pour participer d'une façon remarquable à l'attractivité et la notoriété de Constantine.

II. Constantine, raconte nous tes métiers :

1. Les métiers du cuir :

Plusieurs métiers étaient liés au travail du cuir et étaient considérés parmi les plus lucratifs de la ville, ce qui conférait à ses chefs artisans (*mâalim*) un statut social important. Ces métiers concernaient la tannerie, la sellerie, la cordonnerie et la maroquinerie dont les corporations avaient fait intégrer le plus grand nombre d'artisans.

À la veille de la colonisation française, la corporation des tanneurs concernait un nombre de 150 répartis sur 33 ateliers. En 1840, la production mensuelle était de 20 cuirs de bœufs, 30 peaux de moutons et 30 peaux de chèvres. Le produit global des tanneries était estimé à près de 600 000 francs/an avant la conquête française, en 1840 il avait baissé à 196 020 francs (Pagand, 1988 : 86).

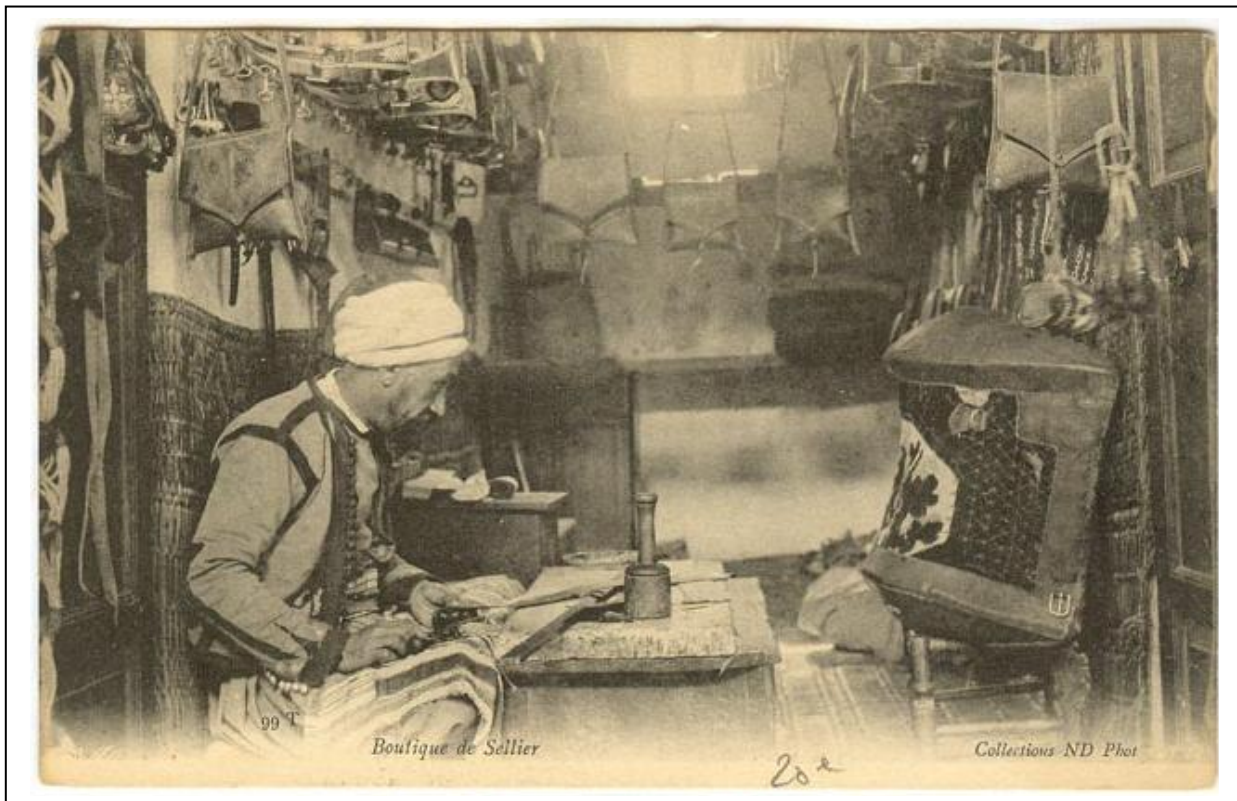
Le corps des selliers était entre tous le plus honorable¹ et concernait 210 artisans qui exerçaient sur 75 ateliers où on confectionnait des selles, des *djebira*, cartouchières, aumônières, sacs de voyage, des ceintures porte-pistolet, des *temak* (sorte de bottes de cavaliers) et des *mest* (bas de cuir). Les selles étaient brodées sur cuir ou sur étoffe de drap ou de velours avec des fils en or, argent ou soie.

Constantine tenait aussi le monopole de la fabrication de chaussures pour la province. La cordonnerie employait ainsi le plus grand nombre d'artisans à raison de 480 se répartissant sur 167 ateliers². Les corporations liées à ce métier se différenciaient par le type de produits fabriqués, la chaussure pour femme concernait les *chebarliya*, le *bechmak* (babouche de couleur) désignait le corps des *bechamkiya* et les *mellakhin* confectionnaient les savates ; le rendement annuel d'un atelier était de 3 000 francs (Pagand, 1988 : 86).

¹ Selon Louis Régis, les arabes ont déclaré il y a des siècles ce métier noble en souvenir des *Abencerrages* (*Ben-es-serradj*) fils de selliers, dont le nom vient de la profession qu'ils exerçaient et qui était anciennement une famille d'anciens rois de Grenade (Régis, 1880 : 75)

² Les chiffres concernent l'année 1840 et donnent un aperçu sur la situation de ces métiers à l'époque ottomane quatre années plus tôt.

Photo 3: Atelier d'un sellier.



Source : www.Constantinehieretaujourd'hui.

2. Le Tissage :

Profitant de son voisinage avec l'Asie et ses civilisations millénaires, le bassin oriental de la méditerranée avait devancé son voisin occidental dans le domaine du textile et maintenu cette avancée jusqu'au début du second millénaire après JC. Les navigateurs phéniciens avaient un rôle précurseur dans l'intensification de cette industrie et étaient connus comme fabricants de pourpre et commissionnaires en tissus d'origines diverses. Leurs étoffes et leurs teintures se répandaient autour de la mer intérieure dès le XII^e siècle av JC et les tissus simoniens qu'ils apportaient influencèrent par la suite le costume méditerranéen (Belkaid, 1998).

Durant l'époque ottomane, la confection textile liée à la laine connut un important dynamisme économique faisant d'elle la plus importante activité économique de Constantine. Le chiffre d'affaires estimé à deux millions de francs, la production annuelle à près de 60 000 *haïks* (Pagand, 1988 :80) ainsi que l'implication de cette industrie dans les circuits d'exportation attestent entre autres de ce dynamisme.

Tel que nous l'avions précisé plus haut, les contrées faisant partie du territoire géographique et administratif de Constantine dominaient de vastes plaines qui s'apprêtaient tout aussi bien à la culture des cotons que l'élevage exercé à grande échelle par bon nombre de ses tribus. D'importantes quantités de laine alimentaient ses marchés dont 498 911kg avaient été enregistrées par l'administration française en 1845 représentant le 50% de la production nationale (Pagand, 1988 :79), ce qui supposerait une bien plus grande quantité avant la conquête française où l'agriculture avait connu un développement bien plus important.

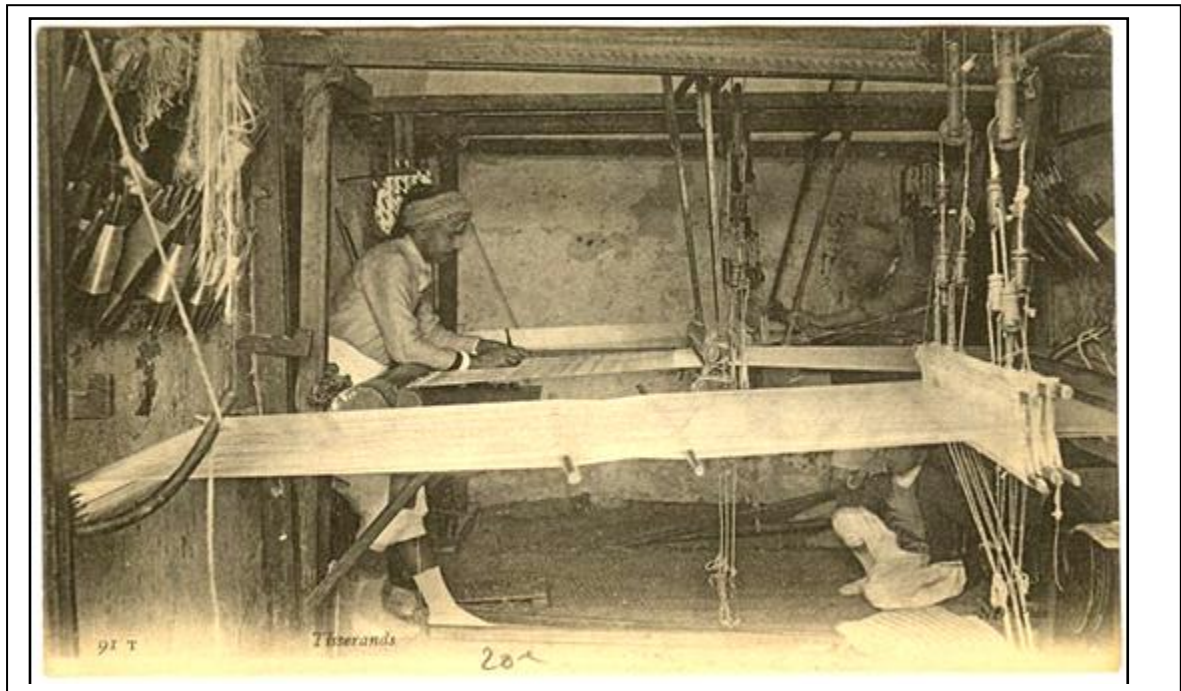
Plusieurs indices démontrent de l'ancrage territorial de l'industrie textile dans la ville, et révèlent son dynamisme :

- Le déroulement de plusieurs activités liées à cette industrie dans l'espace urbain de Constantine. La première concerne la transformation de la laine et le coton en fils ; la seconde est la transformation des fils en tissus ; la dernière concerne la confection de produits finis à partir des tissus. D'autres activités annexes tout aussi importantes concernent la coloration des tissus, la passementerie et la broderie des étoffes qui parent gilets et caftans.

- Une main d'œuvre importante était concernée par ce métier. Alors que le tissage était exécuté par près de 1500 tisserands (*haouakas*), la filature était exclusivement assurée par des fileuses femmes dont le nombre serait également aussi important et démontrait de la part que tenait cette industrie dans une économie domestique. Contrairement au métier de tissage qui s'était progressivement éteint durant la colonisation, celui de la confection avait gardé son essor, puisque le nombre de tailleurs et de couturières était tout aussi important et avait employé notamment le plus grand nombre de juifs : 445 tailleurs juifs et 169 couturières recensés en 1931 avaient continué à perpétuer le métier de leurs ancêtres constantinois qui confectionnaient toutes sortes de vêtements (vestes, gilets et caftans)

- L'abondance des lieux liés à cette industrie témoigne également de son essor. Au vu de l'encombrement généré par les métiers à tisser, plus d'une vingtaine de *foundouks* avaient offert aux 1500 tisserands des espaces plus grands pour l'exécution de leurs travaux.

Photo 4 : Atelier de Tissage.



Source : [www. Constantine hier et aujourd'hui.](http://www.Constantinehieretaujourdhui.com)

3. La Broderie, Passementerie et Habits de luxe :

Dès l'époque punique ,des fils d'or et d'argent étaient utilisés par les peuples anciens du bassin occidental de la méditerranée pour ennoblir et décorer les tissus, « *les étrusques et les carthagois avaient été initiés à cette pratique par les riverains de la cote orientale de la méditerranée* »¹ , au temps des romains le costume« *s'inspire des modes orientales qui durant les derniers siècles firent se multiplier sur les étoffes sous le nom de segmenta les ornements rapportés :des galons, des franges, des broderies de tout genre* »²

Héritant de savoirs antiques, le vêtement et la broderie constantinoise au même titre que certaines villes maghrébines s'étaient enrichis de l'apport du proche orient comme principal pôle de diffusion pour tout le monde musulman. Cet apport avait été mêlé à l'artisanat autochtone faisant enrichir les techniques et motifs de broderie et de confection du costume constantinois. Avant que cet artisanat ne subisse le courant levantin lui-même nourri du proche orient par le biais des byzantins, l'apport du proche orient quant à lui était parvenu des siècles plus tôt à travers deux détours :

¹ Belkaid.L , 1998 P :24.

² Idem

- D'abord le détour par les Umayyades de Syrie qui ont puisé sur les savoirs antiques asiatiques qu'on diffusa à travers les premières dynasties arabo-musulmanes qui régnèrent sur le Maghreb où Constantine faisait partie de la dynastie fatimide. De grands ateliers de « tarz »¹ avait été établis en Syrie ; l'origine persane du mot *tarz* pour désigner les soieries royales brodées révèle éventuellement les racines de cet art. Les Umayyades s'étaient appliqués à broder sur leurs soieries mêlées de fil d'or le nom du souverain, la date et le lieu de fabrication de l'étoffe ainsi que des inscriptions coraniques. Strictement contrôlée par l'Etat, cette industrie était source de revenus et ses articles servaient de présents royaux et cadeaux diplomatiques.

- Le second détour était par l'Espagne musulmane où se mêlèrent les courants de l'Andalousie et de l'Orient pour parvenir au Maghreb unifié avec l'Andalousie. En effet, c'est sur le règne almohade que les maghrébins sont supposés avoir connu de nouvelles modes vestimentaires. L'activité commerciale s'était dynamisée suite à des traités commerciaux signés avec les génois et les pisans, de sorte que de nouvelles riches étoffes étaient introduites sur le marché et composaient alors les costumes qui devaient traduire la distinction sociale plus marquée au sein des populations des grandes métropoles. *« L'avènement des almohades eut une influence plus directe et plus durable sur l'évolution du costume maghrébin que celui de leurs prédécesseurs almoravides. Avec leur flotte marine, ils ont favorisé la croissance de cités portuaires et des élites marchandes locales, ce qui s'est traduit sur le costume féminin par une recrudescence des éléments de distinction sociale tel que le voile et le sérual »*². L'unification du Maghreb et l'Espagne au XII^e siècle était avantageuse pour l'habit de luxe dans tout le Maghreb dont les villes mises en contact avec l'Andalousie s'étaient approvisionnées en étoffes soyeuses et luxueuses de l'Almeria qui était le centre textile le plus actif *« Le Maghreb était à la fois un marché pour le commerce andalou et une place de transit ou de transbordement »*³.

Avec l'arrivée des andalous extradés et femmes de l'aristocratie espagnole, les modes vestimentaires étaient arrivées à leur pic. *Ibn el khatib* au XIV^e siècle avait décrit les femmes de Grenade comme étant parvenues *« à l'extrême limite de l'art de se parer, d'obtenir des*

¹ Mot d'origine persane repris par la langue arabe pour désigner la broderie.

² Belkaid.L, 1998 p :33.

³ Idem.

coloris harmonieux avec des robes de différentes couleurs superposées, de rivaliser dans l'emploi d'étoffes brodées de fils d'or et de brocart, et de porter des parures aguichantes »¹.

La richesse du costume des exilées les plus fortunées avait détonné quelque peu dans les cités maghrébines, un mauresque arrivé à Tunis cite « *Il fut très important qu'à notre arrivée en terre d'islam nous usions de beaucoup d'humilitéils nous ont plutôt incités à faire montre de luxe et de nouveautés vestimentaires comme on n'en voyait point ici avant notre arrivée car ceci y était inconnu* ». Les indices relatifs à la présence de la population andalouse qui aurait été accueillie dans les grandes villes Algériennes et les particularités de leurs costumes ne révèlent pas de contradiction avec ce descriptif.

Belkaid (1998) rapporte à cet effet que les citadines maghrébines eurent à envier et à imiter les costumes andalous décorés de broderie. Les constantinoises durent céder à la tentation d'aligner leurs tuniques sur les modes andalouses où robes bicolores et plastrons richement brodés étaient à l'honneur ; ces robes bicolores furent d'ailleurs portées à Alger, Constantine et Tlemcen par les citadines juives d'origine andalouse jusqu'au début du 19^e siècle, (Belkaid, 1998 : 53). Le costume cérémoniel constantinois avait conservé le modèle de la robe à plastrons en le faisant évoluer vers des formes plus modernes. La dénomination « *gandoura* » faisant l'essentiel de ce costume jusqu'au temps actuels est un héritage espagnol des plus vivants que les mauresques appelaient « *adorra* », telle que le rappelle la description des vêtements portés « *..par dessus la dite chemise, elles portent une des trois choses :ou une autre chemise très grande, large, très fine et très blanche qu'elles appellent « adorra » gandoura, ou une malaxa qui est une sorte de drap »².*

La *gandoura* était rehaussée de broderie en fil d'or ou d'argent selon deux techniques ; celle de la *fetla* concernait le fil torsadé qui dessine le motif, ce fil peut être ordinaire à faible teneur en or, comme il peut être pur dit *fetla horra* s'il compte au moins 90% d'or ou d'argent. La deuxième technique concerne le « *medjboud* » dont le nom est la traduction arabe de broderie à « points tirés » et qui consiste à utiliser des pièces préfabriquées en cuir constituant les motifs et qu'on couvre d'un point lancé de la même manière que celle utilisée par les artisans brodeurs de coiffe, de chaussures ou de selles. Les broderies s'accompagnent de paillettes dorées ou argentées fixées par un mince fil d'or enroulé en spirale appelé *alcantil*

¹ Idem.

² Haedo D topographia e historia general de Argel, valladolid écrit à la fin du XVI^e siècle et imprimé en 1612, traduction de Monnereau et Berbrugger, dans Revue Africaine 1870-1871, p:107.

(de l'espagnol *canutillos*). L'utilisation des paillettes sur les costumes cérémoniaux et ceux des grandes dames de la haute société, est également de tradition andalouse selon des croyances leur accordant un pouvoir protecteur renvoyant le mauvais œil similaire à celui des miroirs. (Belkaid, 1998).

Photo 5 : *Guandouras* constantinoises brodées au fil d'or (Technique du *Mejboud* à gauche et *Fetla* à droite).



4. La Métallurgie:

3.4.1. La chaudronnerie et la dinanderie :

La présence de métaux et leur exploitation dans le Nord de l'Afrique remonte à des temps très reculés, ce dont attestent du moins les gravures rupestres représentant des armes métalliques. Cette métallurgie serait née au temps de l'âge du bronze européen, développée entre la fin du II^e et le milieu du premier millénaire dans la civilisation d'El Agrar¹ ; ses techniques se seraient diffusées vers 1220 av- JC chez les populations berbères de l'Afrique du Nord (Buob, 2009 : 34).

¹ Actuellement province d'Almería au Sud Est de l'Espagne

L'Âge du cuivre est marqué en Algérie par la présence d'un foyer métallurgique près de Bejaia au Pic des Singes. Les artefacts cuivreux qu'on a retrouvés de cette époque sont désignés par les bracelets et bagues en bronze retrouvés dans les tombes ainsi que des armes exceptionnelles, « hache de Karouba » près de Mostaganem et « Poignard de Chénoua » près de Tipaza qui tendent à prouver la maîtrise des techniques de moulage des métaux.

Devenu par la suite un métier exclusivement citadin, l'artefact du cuivre ou dinanderie fût pratiquée dans les villes d'Alger, Tlemcen, Constantine, Laghouat et Ghardaïa, où le travail du métal jouissait d'un grand prestige. L'acquisition de la vaisselle cuivrée était un indice de richesse dont chaque demeure en faisait étalage « *les familles les plus riches avaient en outre des glaces de Venise, des tapis, de grands plateaux en cuivre...* »¹ .

L'industrie du cuivre à Constantine a dû s'alimenter d'une région voisine se situant dans la région montagneuse des *Qtama* , au nom actuel des *Babors* ; les habitants de cette région exportaient le minerai de l'*Ifriqiya* par les ports de Djidjelli et de Bougie (Lambard,2001).

Mais ce qui atteste incontestablement du développement de l'industrie métallurgique dans l'Algérie antique et à Constantine particulièrement, sont les pièces de monnaie que les numides avaient frappé vers 200ans av J-C. Faites en bronze, en plomb, mélange d'argent-bronze - bronze billon, la monnaie numide démontrait des techniques d'alliages hautement maîtrisées. En même temps, les motifs iconographiques reportant soigneusement des portraits de souverains numides et d'animaux attestent de savoirs faire artistiques et de grandes techniques de repoussage du métal. Il est donc fort probable que les artisans ayant frappé cette monnaie avec autant de talent et de compétences avaient leurs ateliers à Cirta qui était alors la capitale du royaume Numide et que les savoirs faire métallurgiques avaient été indubitablement détenus et transmis par ces artisans de l'ancienne Cirta !

¹ Kaddache . M. 1980,p :205.

Photo 06 : Iconographies d'une monnaie numide (Portrait du roi Massinissa).



Source : [www. Constantine hier et aujourd'hui.](http://www.Constantinehieretaujourdhui.com)

En plus de l'héritage numide, d'autres techniques et savoirs faire relatifs à l'industrie métallurgique en général et le cuivre en particulier se sont diffusés dans le monde méditerranéen grâce aux conquêtes islamiques qui avaient permis la jonction des territoires Perses et Byzantins dont la fusion des cultures avait été favorable à l'essor du travail des métaux. Des techniques affinées pouvaient cheminer librement de l'Est à l'Ouest des territoires islamisés et à partir des centres principaux de cette industrie, de Mossoul, Damas, et du Caire à l'Est et l'Espagne à l'Ouest¹ ;

C'est beaucoup plus de Damas que les savoirs se sont transférés, notamment la chaudronnerie² qui originaire de l'Asie centrale s'était répandue jusqu'à Mossoul sur le Tigre moyen, pour arriver à Damas « *La galerie des fondeurs en cuivre ou chaudronniers s'étendait le long de la paroi méridionale de la mosquée des Umayyades à Damas et c'était un des plus beaux marchés de la ville* »³. Mossoul et Damas furent ainsi les grands centres de dispersion des techniques sassanides du cuivre dont l'art du cuivre estampé, repoussé et incrusté de cuivre rouge sur cuivre jaune ou de matières précieuses. C'est également de Damas qu'est parvenue la tradition de doter la nouvelle mariée par des ustensiles en cuivre. *Ibn Baṭṭūṭa* visitant des villages de Damas écrit : « *C'est un des usages de ces contrées-là, que le père fournisse le trousseau à sa fille. La partie la plus importante de ce mobilier consiste*

¹ C'est dont témoigne le nombre des œuvres d'art faites en cuivre pur, en bronze et en laiton : bassins et plateaux, fontaines et aquamaniles, lampes et lustres, candélabres, objets d'usage courant ou de luxe, et ces grandes portes de bronze qu'on retrouve en Syrie, en Égypte, en Afrique du Nord, et en Espagne.

² Le métier de dinandier est la forme noble, voire artistique du métier de chaudronnier.

³ Lombard, 1974, 2001. (version numérique non paginée)

en ustensiles de cuivre. Ces gens se glorifient de posséder de tels ustensiles et ils en font l'objet de stipulations particulières »¹.

La propagation de nouveaux savoirs faire liés à la transformation métallurgique s'accomplira une fois de plus quand les influences andalouses étaient parvenues. L'Espagne musulmane avait été le second pôle de diffusion des arts cuivriers, elle même ayant fructifié les savoirs hérités de l'âge de bronze européen au contact de la civilisation arabo-musulmane que les Umayyades avaient exporté de Syrie.

Les savoirs andalous furent importés à Constantine suite à l'unification de l'Andalousie et du Maghreb durant la dynastie almohade ainsi que par les chaudronniers juifs d'origine espagnole qui avaient été extradés, leur présence à Constantine avait certainement donné la l'appellation d'origine espagnole « *seffarine* »² aux artisans dinandiers de cette ville³.

Ces deux influences orientales et occidentales transparaissent sur la dinanderie d'art constantinoise jusqu'à l'époque actuelle. L'apport mauresque et andalou a inscrit le caractère arabesque sur le style de décor où se mélangent la géométrie⁴ et la flore. **Photo7**. Quant aux influences orientales auquel ont succombé la majorité des pièces, le style de décor est plutôt végétal inspiré du cyprée, l'œillet, la tulipe et autres plantes⁵. **Photo8**.

¹ Ibn Battuta cité par Lombard 2001.

² Au Xe siècle en Espagne, les dinandiers sont nommés « *saffar* », cité dans Buob, 2009, p :37.

³ Tel que mentionné dans le répertoire des métiers de Féraud.

⁴ L'arabesque géométrique est traduite par des médaillons de différentes formes, des étoiles à cinq bras, à six et huit bras, ainsi que des lignes droites et brisées.

⁵ Selon le catalogue du musée national des arts et traditions populaires P :8.

Photo 07 : Influences artistiques andalouses (géométrie et flore) sur un plateau en cuivre.



Source : [www. Constantine hier et aujourd'hui](http://www.Constantinehieretaujourdhui.com).

Photo 08: Influences artistiques orientales (décor végétal) sur un plateau en cuivre.



Source : [www. Constantine hier et aujourd'hui](http://www.Constantinehieretaujourdhui.com)

5. L'Orfèvrerie :

L'or et l'argent ont été drainés par les arabes ayant conquis de grandes régions productrices de ces métaux précieux, l'Espagne méridionale, l'Atlas marocain, l'Iran septentrional et l'Asie centrale, avaient été les principaux fournisseurs d'argent, celui d'Espagne fut le plus mentionné par tous les géographes arabes, et il semble que la production ait été alors très importante. Quant à l'exploitation de l'or suite aux conquêtes musulmanes, elle concerna les territoires où s'était accumulé tout l'or du monde comme la Mésopotamie et l'Iran sassanide, tout aussi bien que l'Égypte et la Syrie byzantine où l'or était immobilisé sous forme de bijoux, de trésors et de mobilier précieux. Ces immenses quantités d'or thésaurisé furent remises en circulation par les conquêtes musulmanes et avaient permis d'enrichir le monde musulman et les dynasties qui s'étaient succédé au Maghreb.

En plus de l'or du Moyen Orient, les conquêtes du Sud Africain dès le IX^e siècle s'étaient élargies sur le pays du Soudan qui avait été la principale source minière de ce métal en Afrique. La domination musulmane ayant rattaché le réseau des relations sahariennes au domaine économique méditerranéen avait permis d'organiser l'acheminement de l'or du Soudan par les pistes du désert, vers les marchés de l'Afrique du Nord, et de là vers l'Occident et l'Orient musulman. **Fig.08.** Au Xe siècle, la route caravanière ayant accès au Maghreb central passait par Ouargla principale porte d'entrée du désert vers le grand royaume des Rustémides et les villes du Mزاب ; elle traversait la dépression de *chott Melghir* et la *Hodna* et débouchait sur Tahart (Tiaret) capitale rustimide, rejoignait *Qalaa de Beni Hamad* pour rejoindre le port de Bougie. Les marchands citadins des villes de la Berbérie ou du Soudan géraient le commerce de l'or alors que les nomades se faisaient transporteurs, guides ou convoyeurs « *Chaque caravane comptait des marchands de toutes les villes du Magrib et provoquait une véritable osmose d'intérêts. La classe des gros négociants sahariens constituait une ploutocratie qui dirigeait les villes du Magrib et du Sahel* »¹

Jusqu'au XIV^e Siècle, le transit de l'or africain par les grandes cités du Maghreb est actif par l'augmentation de la demande européenne et le commerce entre les deux rives du bassin occidental est plus prospère. « *Cet or se relie à la grande histoire de la méditerranée : il entre dans la circulation générale de la mer à partir du XIV^e siècle...peu à peu l'Afrique du nord ravitailleur en métal jaune devient le moteur de toute la méditerranée. Au XV^e les marchands*

¹ Lombard, 1974, 2001, (version numérique non paginée).

*chrétiens l'envahissent-ils s'installent à leur aise à Ceuta, Tanger, Fez, Oran, Tlemcen, bougie, Constantine, Tunis... »*¹

Constantine médiévale a dû constituer ses réserves en or et développer son orfèvrerie quand elle avait été sous le règne des deux dynasties qui avaient tenu le plus grand monopole du commerce de l'or en Afrique du nord après les Rustumides . D'abord les fatimides sur le Xe siècle où les richesses accumulées de ce commerce étaient inimaginables , d'immenses bénéfices étaient acquis puisque des marchandises de peu de prix étaient échangées contre des charges d'or pur du fait que les denrées recherchées par les noirs tel le sel, les étoffes et le cuivre étaient de bien moindre valeur que l'or. *« Au moyen âge, si l'on en juge par l'importance du commerce transsaharien, l'image mentale qu'un noir peut se faire du cuivre et la puissance symbolique que ce dernier représente, est fondamentalement différente de celle que peut avoir un arabe ou un berbère pour qui ce métal n'est qu'une banale marchandise, un produit d'échange permettant d'acquérir à poids égal, dit on, l'or source d'énormes profits»*². Après les fatimides, Constantine avait été au XIIe siècle sous le règne d'une autre riche dynastie, celle des almohades ; ces derniers avaient monopolisé les routes orientales et centrales de l'or africain qui se transférait vers l'Espagne méridionale et l'orfèvrerie de Constantine a du profiter de la richesse de cet empire après l'unification de l'Andalousie et du Maghreb jusqu'en Tunisie.

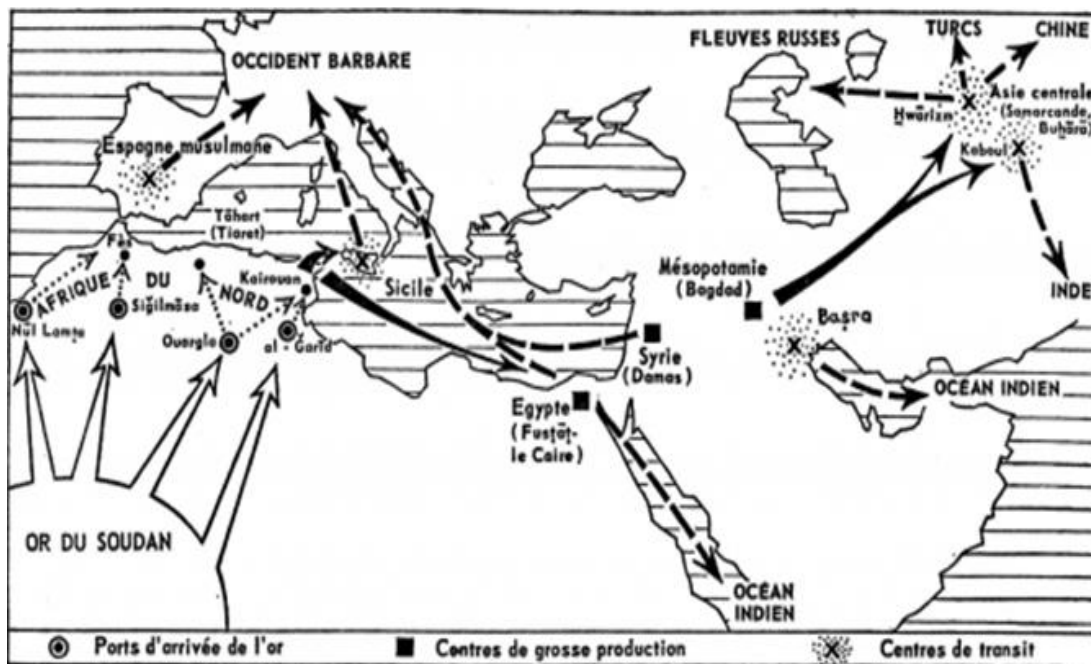
Tout autant que les autres métiers, l'orfèvrerie constantinoise a dû également s'enrichir de l'arrivée des familles mauresques dont les femmes étaient connues pour leur goût pour l'habit et les bijoux de luxes. L'histoire avait rapporté l'élégance des femmes mauresques et la somptuosité de leurs bijoux *« nous dépassions la magnificence des grands, particulièrement les femmes dont chacune portait plus d'or dans ses atours que les autres n'en avaient dans leurs coffres les plus riches. A tel point que les plus pauvres de nous se paraient d'ornements que les princesses du pays même ignoraient avant notre arrivée »*³

¹ Braudel.F. 1990, p:141.

² Grébénart 1988 cité dans Buob ,2009 :35.

³ Propos d'un Maurisque Tunisien, Cité dans Belkaid,1998.

Fig. 08 : Cheminements de l'or dans le monde musulman.



Source : Lombart, 1974, 2001.

Quant à la bijouterie liée à l'argent, les historiens citent sa prépondérance par rapport au travail de l'or à la veille de l'occupation ottomane, ce qui laisse supposer son indisponibilité avec la chute des dynasties aurifères au XVe siècle. A cette époque, Léon l'africain avait décrit la femme maghrébine avec « *ses boucles d'argent faites assez industrieusement et portant aux oreilles plusieurs anneaux d'argent et aux doigts semblablement* »¹. Riché avait également précisé qu'avant 1830 « *le travail de l'argent était bien plus supérieur de celui de l'or, diadèmes, boucles d'oreille, pendentifs, bracelets, fermoirs de ceinture et anneaux de cheville étaient coulés en argent* »² ; le nom même de l'*amin* de la corporation des bijoutiers « *amin el fodda*³ » atteste de la prédominance d'une orfèvrerie basée sur le travail de l'argent. Les bijoux en or concernaient manifestement les familles gouvernantes et ceux de la classe des nobles qui les faisaient faire dans les ateliers de Tunis ou de Livourne, l'orfèvrerie locale en or était très limitée (Berque, 1930).

La corporation des bijoutiers se constituait exclusivement d'artisans d'origine juive, qui fût en même temps une corporation ethnique et professionnelle. La qualification des israélites dans la profession tenait de leurs multiples extraditions et voyages d'un pays à un autre,

¹ Cité par Berque, 1930, p :117.

² Riché 1961 p : 179

³ El fodda traduction arabe de l'argent

leurs ayant permis d'accumuler des savoirs faire métallurgiques et d'acquérir une spécialisation dans cette industrie. Durant l'époque ottomane, on évoque l'habileté des juifs livournais et espagnols qui avaient nourri la bijouterie citadine du catalogue européen notamment français et italiens (Berque, 1930). Le monopole qu'ils détenaient vis-à-vis de la bijouterie s'était d'autant plus pérennisé au vu de la solidarité familiale qui les caractérisait au même titre d'ailleurs que beaucoup d'autres métiers¹. La transmission des échoppes de bijouterie se faisait de père en fils ou du père au gendre qui en général est fils d'un confrère du métier. Cette solidarité dépassait parfois le cadre de la famille étroite pour s'étendre sur les membres de la famille élargie ; certains ateliers se constituaient de plusieurs membres de même souche, frères ou cousins germains. La coopération productive familiale permettait ainsi la formation sur le tas de jeunes futurs bijoutiers ; la diffusion et l'acquisition des savoirs par plusieurs membres facilitait à plusieurs sujets d'entre eux de détenir leurs propres ateliers et expliquerait la raison de la propagation du métier au sein de la communauté juive.

L'autre aspect de cette solidarité familiale concerne l'implication des femmes dans l'exercice de certaines tâches entrant dans la confection des bijoux, découpage du métal, limage, et finitions. Quant à la solidarité relationnelle, elle se manifestait dans le prêt de matières premières qui se restituaient le moment venu au poids pour poids (Riché, 1961).

Photo 09 : Echoppe d'orfèvres juifs.



Source : www.Constantine-hier-et-aujourd'hui.com

¹ Telle que la tannerie, une seule famille les « Ben qinawi » a continué à fournir des tanneurs entre 1787 et 1840 , cité dans Guechi,1999, p :44.

Photos 10 : Bijoux traditionnels constantinois. (Source : [www. Constantine hier et aujourd'hui](http://www.Constantinehieretaujourd'hui)).



Le *Skhab* (Or en filigrane et grains d'ambre)



Bracelet (*Mekiyés*)
(Or en filigrane et louis d'or)



L'emblème du bijou traditionnel constantinois : La ceinture (*Mhazma*) aux Louis d'or.

III. L'impact De L'occupation Française :

1. Les premiers efforts de la politique coloniale:

L'artisanat a été l'un des points forts de l'économie constantinoise, on y retrouvait jusqu'à la veille de l'occupation française toutes les grandes branches qui se développent dans les importantes cités traditionnelles maghrébines. Cet artisanat connu durant l'époque coloniale une situation de décadence progressive qui persista jusqu'en 1880 quand le système de corporation se déstructura nettement et que la plupart des métiers se dégradèrent (Berque, 1930). Le colonisateur avait précipité cette décadence bien qu'il ait instauré un dispositif législatif clairement décrété pour régir les corps de métiers.

La politique coloniale prétendant réorganiser les activités artisanales, connu beaucoup de tâtonnements et d'hésitations, ce qui engendra de profondes mutations structurelles dans les activités alors qu'elle prétendait les réorganiser. Les textes législatifs qui concernèrent toute l'Algérie étaient promulgués en 1850 et reprenaient les dispositions de ceux en vigueur à Alger depuis 1838 en vue de fixer les fonctions de l'*amin* sans faire allusion aux corps de métiers qu'il était censé superviser ; « *chaque amin est chargé, sous les ordres du maire et la direction de l'intendant civil, de la surveillance et de la police des membres de sa corporation ou subdivision de corporation.....il connaîtra toutes les contestations qui pourraient subvenir entre eux ... les moyens de répression mis à la disposition des amins sont : l'amende, la prison, les peines corporelles admises par la législation du pays* »¹ .

Le but de la réglementation instaurée concernait plutôt l'ordre sécuritaire que la gestion des métiers artisanaux et les noms de corporation, de *amin*, et la terminologie admise pour les corps de métiers n'avaient de vrai que le nom. A Constantine des *amins* sont recrutés par les français sans qu'ils répondent aux critères traditionnels de nomination ; leurs abus de pouvoir par les amendes et les sanctions a dû entraîner le départ de 65 vieilles et importantes familles constantinoises refusant l'autorité de tels *amins*².

En 1851, des lois sont promulguées à l'intention des corporations de métiers en fixant les diverses réglementations de l'apprentissage et en particulier les devoirs des maîtres et apprentis (Golvin 85). Ces lois s'avéraient également inefficaces pour des métiers ayant perdu de leurs importances suite à la pénétration du capital, du produit et de l'homme

¹ Arti de 2 de l'arrêté du 31 janvier 1838.

² Selon les propos de Lemnouar.Merouche cité dans Pagand, 1988, p :76.

européens dans l'économie algérienne et dont les idées se penchent vers le libéralisme économique où « *la liberté du commerce et du travail apparaissent comme une de ces entités sacro-saintes dont s'abreuyaient les réformateurs enthousiastes* », faisant qu'en 1868 tous les textes régissant les métiers traditionnels étaient abrogés prétextant que l'esprit innovateur du travailleur ne soit pas contraint par des règlements étroits (Golvin,1957 :86) . En ôtant ses attributions à l'*amin*, les autorités déstabilisèrent l'ensemble du système de contrôle interne de la qualité et de la probité du travail, et effacèrent les modalités de formation et de recrutement, ainsi que les conditions de localisation et de compétition. Il suffisait de payer une taxe pour installer son échoppe et le capitalisme européen avait offert l'opportunité à des affairistes pour exploiter au maximum les possibilités économiques qu'à apprendre sérieusement un métier. La cordonnerie qui faisait partie des métiers les plus rémunérateurs et appréciés de la ville était exercée par de quelconques façonniers. D'autres opportunistes s'installaient coiffeurs un jour et tanneurs le lendemain d'où une baisse qualitative de la production et une compétition insoutenable vis-à-vis des produits manufacturés (Golvin ,1957)

Selon ces principes libéraux, les mesures de restructuration entreprises par l'administration française n'avait pas apporté grand bénéfice à l'artisan mais plutôt contribué à sa faillite puisqu'il n'avait plus main ni sur les marchés locaux ni sur les marchés étrangers traditionnels ; les européens étant devenus les principaux détenteurs des marchés de gros et exportateurs des productions locales.

Sur le territoire national, à peine 3 500 personnes exercent l'artisanat pour une population globale de 9000 000hab soit une proportion de 0.038%, sur la même période cette proportion était de 3,33% pour la Tunisie et de 1.86% pour le Maroc.(Golvin, 1950 :59).

Selon la vision de Golvin, deux raisons expliqueraient le déclin de l'artisanat en Algérie ; d'abord le fait que l'Algérie renferme moins de centres urbains que la Tunisie et le Maroc étant donné que l'artisanat est « un phénomène essentiellement urbain » ; puis le fait qu'elle se serait modernisée plus tôt que ses voisines et que l'activité artisanale ait figuré parmi les affres de cette modernité. Golvin n'avait pas fait allusion à la volonté manifeste de la politique française d'effacer la société algérienne tant dans sa culture que dans son identité tels que l'avaient si bien précisés d'autres historiens qui rapportent que :

« L'Algérie subit la destruction des villes et la décadence définitive de l'économie et de la société urbaine traditionnelle »¹.

« Depuis la chute de la régence d'Alger en 1830 et jusqu'en 1870, l'armée coloniale française a mené une politique d'effacement des cadres économiques et politiques traditionnels »².

Tab. 11 : Les corporations d'artisanat traditionnel ayant subsisté en Algérie durant 1949.

Corps de métiers	Patrons	Ouvriers	Apprentis
Tisserands	104	240	264
Artisans du cuir (Tanneurs, Babouchiers, Selliers, Maroquiniers)	320	1 280	500
Chaudronniers et dinandiers	54	129	12
Menuisiers (traditionnels)	25	55	04
Bijoutiers	150	320	40
Total	653	2 024	820

Source : Golvin 1950 :58

2. Les métiers face au capitalisme marchand européen

Jusqu'en 1841, Constantine entretenait toujours une économie artisanale des plus prospères « Si nous comparons la liste des "établissements" constantinois de 1841 à celle des patentables algérois de 1839, il n'y a aucun doute sur la supériorité numérique en faveur de Constantine : pas un tisserand à Alger, 195 tisserands à Constantine, 73 cordonniers à Alger, 267 à Constantine, 108 selliers et tanneurs à Constantine, pas un seul à Alger, 54 serruriers, forgerons et maréchaux ferrants à Constantine, 12 à Alger. Sur le plan de l'artisanat, tout

¹ La coste, Nouschi, Prenant, 1960, p : 315.

² Stora. B., 1991. p22.

comme celui du commerce, il existe à Constantine une activité évidente qui donne à la ville une allure vivante »¹.

Dans la ville ,le commerce européen de plus en plus important avait été régulé par un dispositif et une infrastructure conséquentes , soit la délivrance de 2 334 patentes en 1855 , 600 établissements européens, une succursale de banque en 1855 , le tribunal de commerce en 1858 et une chambre de commerce en 1856 où furent écartés du droit de vote les commerçants musulmans et juifs malgré leur forte proportion. (Pagand, 1988 : 70). La décadence de l'artisanat devenait de plus en plus évidente puisque le produit compétitif se trouvait plus à Constantine qu'ailleurs , son rôle de pôle d'échange était maintenu et la ville était le lieu même de déploiement du circuit commercial européen en servant d'entrepôt et centre de redistribution de produits d'importation vers les territoires provençaux et extra provençaux. Tous les produits d'importations passaient pratiquement par Constantine et la production locale intéressait plus les exportateurs européens que les consommateurs locaux.

Ajoutées à la carence administrative et la monopolisation économique, ce sont les mutations sociétales qui affectèrent également l'artisanat. La déculturation de la population algérienne mise au contact de la population occidentale cosmopolite² changea ses modes de vie et manifesta de goûts nouveaux , ce qui entraîna un recul de la demande vis-à-vis des modèles traditionnels et même un discrédit vis à vis des produits arabes ; l'exemple des modes vestimentaires reste illustratif , avec l'évolution du costume vers la simplification et l'uniformisation adaptées à la vie moderne ,il était plus expéditif d'acheter un vêtement tout prêt et moins cher ; les étoffes manufacturées et imprimées séduisaient de plus en plus les goûts des algériennes les faisant éloigner de leurs métiers à tisser, d'autant plus que le nouveau rythme de vie citadine moderne n'offrait plus la possibilité de consacrer autant d'heures à la confection de châles ou manteaux ornés de décor et de broderie .(Golvin 1957,Berque,1930).

La compétition par rapport aux produits manufacturés européens était la plus accablante pour l'artisanat. Les industriels français s'appliquaient à alimenter le marché de produits traditionnellement fournis par l'artisanat local. Vers 1860, dans la branche textile, il y avait 20 usines françaises qui fournissaient à l'Algérie tissus et burnous pour la consommation locale en revenant à moitié prix que ceux fabriqués localement. La domination qu'avaient des industriels français sur la production textile explique le monopole qu'ont les français sur le

¹ Noushi, 1981 . p :12 .

² Pagand avance qu'entre 1841 et 1861 ,le taux de croissance de la population algérienne de Constantine est de 1.48% /an et celui de la population européenne étrangère est de 22.16%/an , avec une tendance à l'égalité numérique entre les deux populations .

commerce en gros de tissus à Constantine à travers une cinquantaine¹ de magasins implantés sur le rocher , alignés sur la rue Clémenceau, la rue Casanova et la rue Combes . Ces grossistes s'approvisionnaient à 90% de France et le reste d'Italie, du Portugal, d'Allemagne, d'Espagne (Pagand, 1988 : 83).

Jusqu'à la veille de l'indépendance, les arts traditionnels liés au textile continuaient d'être exercées par des musulmans et des israélites activant dans la confection, la passementerie et la broderie. La confection à travers le nombre de 445 tailleurs juifs et 169 couturières² supplante largement la taille de la population des artisans constantinois et témoigne de la persistance de ce corps de métier jusqu'à l'indépendance.

Les industries du cuir gardèrent relativement leur position durant les années 1870-1880. Par la suite plusieurs facteurs avaient concouru à la régression de cette industrie :

- Un discrédit notable vis-à-vis des chaussures arabes devenues incompatibles avec les nouvelles tendances vestimentaires et l'incapacité des cordonniers à surmonter la compétitivité de la chaussure importée. Les artisans tentant d'élargir la fabrication sur les modèles de la chaussure européenne n'avaient pas gagné grand bénéfice puisque le prix de revient était plus important, et la chaussure importée se vendait à moindre prix.
- La régression de la qualité des produits fabriqués de par la dissolution du système corporatif et l'exercice du métier par des façonniers non formés qui avaient fait gonfler le nombre de cordonniers sans pour autant participer à l'essor de l'activité.
- L'éclatement des espaces soukiers suite aux interventions urbaines coloniales, avait introduit dans le circuit de commercialisation des encanteurs qui achètent les produits à bas prix pour avoir un maximum de marge bénéficiaire; le métier autrefois rémunérateur pour les artisans ne l'était plus.
- Les circuits traditionnels d'approvisionnement en cuirs sont également détournés par les européens et les cours du cuir deviennent liés aux marchés internationaux, ce qui avait fait augmenter les prix de la matière première. Des cuirs à plus bas prix et de mauvaise qualité furent alors utilisés et la qualité des produits en était grandement affectée.
- Les tanneries étaient en nette décadence et le nombre d'artisans tanneurs diminuait à plus de 50% entre 1904 et 1924. Cinq ateliers survivent péniblement face à la concurrence des cuirs importés, de peaux teintées provenant d'Allemagne et de France ainsi que des peaux tannées dans la tannerie moderne d'Alger. Les demandes reculaient dans les tanneries et teintureries locales qui se trouvaient obligées de réduire leurs tarifs pour un gain modeste.

¹ Selon le recensement du BERU (Bureau d'études et de réalisation urbaine)

² Selon Eisenbeth, op.cit.

Quelques babouchiers fabriquaient encore des chaussures traditionnelles, d'autres s'étaient convertis au commerce des produits marocains importés dont le cuir *filali* est très réputé et concurrence le cuir *boghari* algérien (Riché, 1953).

Tab. 12 : Variations du nombre d'ateliers et d'artisans durant la colonisation française.

Branches d'activités en		1840	1881	1904	1924	1953	1960
décadence							
Tannerie	artisans	150	220	80-100	38		
	ateliers	33	44	14	11	5	4
Cordonnerie	artisans	480	400	450	1500		
	ateliers	167			500		21
Broderie-Sellerie	artisans	210	180		55	10	
	ateliers	75	60		16	1	

Source : Pagand, 1988, p : 88.

L'orfèvrerie fut pratiquement la seule activité artisanale qui a pu garder sa place dans l'économie urbaine de la ville coloniale malgré l'achalandage de belles vitrines des nouveaux magasins avec des produits européens dont certains étaient des imitations sur les modèles locaux traditionnels. En 1931, on cite le chiffre de 139 bijoutiers juifs, faisant figurer la ville parmi celles dont la bijouterie est florissante, se distinguant par l'exécution de pièces traditionnelles coulées ou filigranées, exécutées à travers une centaine d'ateliers dont 35 environ s'étaient spécialisés dans le bijou coulé à l'usage des femmes de campagnes et 65 dans le bijou filigrané porté par les citadines (Riché, 1953).

Quant au travail du cuivre, il avait été question d'une douzaine d'ateliers en chaudronnerie ayant conservé leur importance, et cinq ateliers seulement de dinanderie qui gravent et cisellent le cuivre. Le marché européen par contre était resté très demandeur des produits cuivrés allant à dépasser largement l'offre assurée.

Tab. 13 : Les corporations ayant subsisté à Constantine en 1954.

Corps De Metiers	Patrons	Compagnons	Apprentis
Bijoutiers	24	23	02
Dinandiers	15	15	05
Menuisiers	05	-	-
Tanneurs	06	22	00
Cuir	05	00	00
Etoffe(broderie)	03	07	00
Total	58	67	07

Source : Golvin, 1957 :58

3. L'échec des tentatives de réorganisation par la politique coloniale :

La situation de crise de l'artisanat perdura jusqu'à ce que les autorités françaises aient pris conscience de sa décrépitude à partir de 1890, quand il fallait surtout penser à préparer l'événement phare du début du 20^e siècle, l'exposition universelle de l'année 1900.

En 1892¹, des cours d'apprentissage sont assurés au niveau des écoles principales dirigées par un instituteur qui était assisté d'un ou plusieurs maîtres-artisans. On devait y apprendre des techniques modernes liées à la dinanderie, le travail du cuir, le tissage de la laine, de la soie et la teinturerie.

Suite à l'exposition universelle, l'attention des pouvoirs publics pour l'artisanat maghrébin fut réellement captée en découvrant des richesses artistiques totalement ignorées. On en fit le point de départ d'une série de travaux, de rapports et de conférences révélant le monde mal connu de l'artisanat d'Afrique du Nord d'une façon générale et se donnant pour objectif de transcrire les savoirs tacitement reconnus et verbalement transmis qui faisaient vivre l'artisanat citadin. Parmi les plus importantes initiatives, figure le programme de recherche sur l'artisanat algérien dirigé par Marius Vochin qui avait présenté une série de conférences

¹ Suite au décret du 18 octobre 1892.

sur l'exposition universelle et analysa avec perspicacité les raisons de la décadence des métiers artisanaux en publiant « *Les industries d'art indigène* ». S'ajoute à ce programme quelques monographies qui touchèrent surtout l'artisanat artistique à travers un *catalogue descriptif et illustré des principaux ouvrages d'or et d'argent*¹ qui avait servi de premier répertoire des bijoux algérien .

Le succès de l'exposition d'art musulman ancien à Alger en 1905 devait encore une fois motiver les pouvoirs publics pour d'autres initiatives ,comme celle d'orienter les ateliers d'apprentissage de garçons et les ouvriers de filles vers les arts musulmans locaux .En 1908 une école de teinturerie est fondée suivie par la création d'une inspection de l'enseignement artistique et industriel dans les écoles indigènes de tout le pays ; le personnel enseignant devait recevoir une formation spécialisée à Alger. Prosper Ricard² avant son départ pour le Maroc remplissait les fonctions d'inspecteur de l'enseignement artistique et industriel dans les écoles d'indigènes ; il avait créé un cabinet de dessin spécialisé dans les modèles et types de décors musulmans en vue de les diffuser dans les écoles ; mais son projet formulé au gouverneur général pour la rénovation de l'artisanat algérien était resté sans écho (Golvin 1957).

Dans cette attention portée à l'artisanat algérien, l'intérêt était notamment porté sur les métiers qui permettaient alors d'avoir des rentes économiques, en particulier les métiers relevant du tissage de tapis qu'on destinait à l'exportation et qui étaient d'avantage une forme de production artisanale rurale . Les métiers relatifs à l'artisanat urbain ne bénéficièrent pas de la même attention, l'intérêt concernait notamment ceux qui animaient des expositions locales et internationales tel l'orfèvrerie, la sellerie et la maroquinerie.

Malgré ces tentatives de revalorisation et des objectifs assez clairement annoncés ,la carence des pouvoirs publics se manifestaient par l'inconsistance même des textes , l'inachèvement des projets élaborés et l'instabilité du personnel chargé de s'occuper de l'artisanat traditionnel. Les efforts étaient éparpillés et les initiatives entreprises étaient éclatées, et ouvraient le champ à des initiatives privées et individuelles³ de se manifester. L'état de fait dénonçait l'absence d'une politique cohérente et l'incapacité de tracer une

¹ Premier répertoire des bijoux algériens luxueusement présenté et publié par le gouverneur général d'Alger, Léon, 1900.

² Par ses initiatives et compétences , P.Ricard est cité comme ayant fortement influencé l'essor de l'artisanat marocain et sa sauvegarde .

³ On rapporte les efforts de Mme Luce Ben Aben ayant fondé en 1845 à Alger la première école -ouvroir indigène particulièrement consacrée à la rénovation de la broderie algéroise, d'autres dames, Mme Delfau à Alger, Melle Quitteville à Oran, Mme Saucerotte à Constantine ...avaient œuvré pour préserver les tapis Algériens .

stratégie bien conçue , contrairement aux protectorats voisins dont la politique avait permis le décollage de leur artisanat ; sans doute une question d'hommes en juge Golvin « *N'est il pas exagéré de dire qu'elle (l'Algérie) a perdu une occasion unique en laissant partir vers le Maroc l'homme de la situation, Prosper Ricard ,et en enterrant ses projets, élaborés avant même la première guerre mondiale* »¹ . Chargé d'une enquête par le ministre des beaux arts , Emile Violard dénonce dans son rapport les démarches mal entreprises vis-à-vis de l'artisanat et évoque l'absence d'organismes institutionnels prenant en charge la protection, le rénovation et la médiatisation de l'art populaire algérien « *Si la Tunisie et le Maroc ont donné au travail indigène un essor fort heureux par la création d'organismes spéciaux qui s'acquittent avec zèle et succès de leurs taches, l'Algérie par contre n'a rien fait dans ce sens...il serait oiseux d'insister sur les résultats négatifs dus aux méthodes baroques qui sont en usage et sur l'emploi de sommes considérables qui ont été gaspillés. Nous croyons avoir établi en ce qui concerne le relèvement des industries d'art indigène, que l'Algérie fait absolument fausse route....* »².

4. Les efforts menés dans le cas de Constantine

De cet effort de récapitulation des autorités françaises, certaines initiatives touchèrent l'artisanat constantinois notamment en ce qui concerne les métiers de la confection, quand le préfet annonce sa volonté de soutenir la fabrication des vêtements indigènes comme étant la seule branche répondant « aux aptitudes et aux besoins des indigènes ». Un ouvroir indigène de confection est ouvert à la fin du 19^e siècle, ainsi qu'une école de broderie où sont recueillies et enseignées les méthodes traditionnelles de moins en moins transmises dans les familles. La scolarisation des futures brodeuses commençait à l'âge de 5 à 6 ans pour parfaire leurs formations à l'âge de 10 ans, et les produits confectionnés étaient destinés aux dames de la société civile et militaire de Constantine .Une autre initiative concerna la modernisation de l'équipement servant à la passementerie où des machines furent adoptées vers 1905 par les artisans israélites. Ces initiatives aussi modestes soient elles ont dû participer à la survie de la broderie parmi les arts traditionnels liés à la confection textile.

Dans cette réelle volonté de récupérer l'artisanat constantinois, il en était resté des projets qui n'avaient jamais vu le jour, tel le projet qu'avait proposé Jean Alquier à la commission des institutions indigènes du centenaire et qui consistait en la réalisation d'un village de

¹ Golvin ,1957 :127

² Emile Violard, cité par Golvin ,1957 :128.

l'artisanat qu'il avait dénommé « *Djedida* »¹ (la nouvelle). Etalé sur 02Ha où les artisans y seraient admis pour habiter et exercer, le village inspiré du modèle d'une ville arabo-musulmane devait en constituer une miniature afin de ressusciter son caractère pittoresque et son ambiance urbaine. Sa composition urbaine devait être reprise, ainsi que la régulation par les souks et le système corporatif, afin de restituer les ambiances d'antan (Benabbas, 2002).

Conclusion Du Chapitre 2.

Le parcours des métiers à travers les âges qu'avait traversés Constantine, atteste d'un ancrage historique extraordinaire. Dès l'époque antique de grands savoirs faire et des compétences techniques de maîtrise de matériaux avaient été prouvés dans le façonnement des métaux et dont atteste la monnaie numide. Les compétences artistiques s'étaient par contre enrichies à l'époque médiévale quand la ville avait été le territoire de fusion des cultures occidentales et orientales. Une fusion favorisée par des faits historiques et autorisée sous le règne des dynasties arabo-musulmanes, dont l'essor économique et culturel avaient fait progresser les métiers vers un artisanat de luxe. Celui-ci a pu résister à la compétitivité marchande européenne malgré les échecs de la politique française de revalorisation des métiers d'art de tradition.

¹ Pour plus de détails sur le projet voir la thèse de S.Benabbas., *La réhabilitation des médinas maghrébines : foncier, procédures et financement. Cas de Constantine*. Thèse de doctorat d'Etat. Université de Constantine, 2002. P 456-459.

CHAPITRE 3

L'artisanat Dans La Perspective De Développement Economique De l'Algérie : Des Prémices D'investissement Dans Une Economie Créative !

Nous verrons à travers ce chapitre comment l'Algérie indépendante a pris en charge le secteur de l'artisanat. A-t-il été considéré comme un domaine d'activité accessoire et relevant du folklore, ou bien un patrimoine qu'il s'agit de sauvegarder ou plutôt une ressource économique et culturelle à exploiter comme un vivier de PME et créateur de richesses. Quels efforts furent consentis pour démontrer que l'Etat par l'intérêt qu'elle porte à l'artisanat comme industrie culturelle et créative, serait apte à adopter une économie créative comme nouvelle économie du système monde. A travers les politiques adoptées, peut-on entrevoir des formes de territorialisation planifiées à l'image des modèles de territorialisation des industries culturelles et créatives précédemment évoqués.

I. La difficulté de s'engager dans une économie créative :

Bien que les pays développés tout comme les pays en voie de développement soient extrêmement riches en matière de diversité culturelle et de talents créatifs, l'économie créative semble constituer une option de taille uniquement pour les pays développés alors que la grande majorité des pays en développement n'arrivent toujours pas à traduire leurs capacités créatives en facteurs de développement. Leurs expressions culturelles locales nationales et régionales tels la musique, l'artisanat, les arts plastiques, les rites, l'art du spectacle, le récit oral et les pratiques culturelles peuvent effectivement donner naissance à un ensemble complexe de produits créatifs en s'inscrivant dans une économie culturellement créative.

Les obstacles qui empêchent les pays en développement de tirer profit de leurs diversités culturelles et de l'abondance de leurs talents créatifs, relèvent de contraintes d'ordre international vis-à-vis du système économique mondial à forte concurrence et des déséquilibres du marché. D'autres contraintes sont d'ordre national par rapport à la difficulté des pouvoirs publics de mettre en place des politiques efficaces en faveur d'une économie

créative et ce malgré les orientations des instances mondiales et de la Cnuced, en accord avec les recommandations de l'Unesco et les Objectifs du Millénaire pour le développement (OMD) sur l'intérêt de s'introduire dans des secteurs créatifs à forte croissance et en faire des avantages compétitifs.

Dans son rapport d'expertise sur les Industries culturelles et créatives (ICC) dans les pays du sud méditerranéen, l'ONUDI¹ a recensé plusieurs défis auxquels l'économie créative est souvent confrontée:

- Le manque d'information sur les ICC.
- Le manque de valorisation des atouts locaux et des spécificités uniques des secteurs plus «traditionnels» - tels que les industries basées sur le design - par rapport aux segments plus industrialisés, technologiques ou «attrayants», soit à l'intérieur ou à l'extérieur des ICC.
- Les politiques de soutien, les réglementations et la législation dans ce domaine font défaut tels que les droits de propriété intellectuelle, le régime fiscal, les procédures d'exportation, les questions de mobilité... etc.
- L'accès limité aux capitaux et au financement de démarrage en raison d'une compréhension limitée du potentiel des ICC.
- La nécessité d'adopter des technologies numériques au niveau des entreprises et d'élargir les canaux de distribution.
- Le professionnalisme des PME: il faut un soutien pour permettre aux entreprises de mieux représenter leurs intérêts à différents niveaux, de la technicité à la gestion et la commercialisation de leurs produits.

¹ ONUDI Organisation des nations unies pour le développement industriel.

II. Encadrement juridique de l'artisanat.

1. Définitions avancées:

Les premières définitions concernant l'artisan et l'artisanat en Algérie¹, au Maroc² et en Tunisie³ assignent à l'artisanat d'art les mêmes significations appliquées pour l'artisanat en général qu'il soit artisanat de services⁴ ou de production⁵. Dans les années 80, aucune allusion n'était faite aux connotations patrimoniales et au caractère culturel et artistique de cette activité d'art.

L'Algérie a ainsi pris du retard pour définir l'artisanat artistique puisqu'il n'a été défini qu'en 1996⁶; la première loi relative au secteur de l'artisanat fut formulée en 1982 (la loi 82-12) et définit l'artisan plutôt que l'artisanat. Cependant, il s'avère qu'on va vers de nets efforts à distinguer l'artisanat d'art des autres typologies de l'artisanat où les significations paraissent de plus en plus précises à travers les textes confortant le cadre juridique le concernant et où apparaît le souci de le définir en tenant compte de son caractère hybride vu le double aspect culturel et économique qu'il revêt. L'Algérie a ainsi opté pour la définition « *Il est entendu par artisanat et artisanat d'art toute fabrication principalement manuelle, parfois assistée de machines par un artisan, d'objets utilitaires et /ou décoratifs à caractère traditionnel et revêtant un caractère artistique permettant la transmission d'un savoir faire ancestral. L'artisanat est considéré comme artisanat d'art lorsqu'il se distingue par son authenticité, son exclusivité et sa créativité* »⁷. Cette définition prenant en compte les considérations culturelles et artistiques de l'artisanat, se rapproche de la déclaration de l'UNESCO en 1997, qui met le point sur le caractère hybride du produit artisanal et rappelle les aspects sociaux et culturels que recouvre l'activité artisanale « *La nature spéciale des produits artisanaux se fonde sur leurs caractères distinctifs, lesquels peuvent être utilitaires,*

¹ La première loi relative au secteur de l'artisanat, loi 82-12 du 28 août 1982, définit l'artisan et ne définit pas précisément l'artisanat.

² Pareillement à l'Algérie, le Maroc à travers le Dahir n° 194-63-1 du 28 juin 1963 offre une définition de l'artisan plutôt que celle de l'artisanat.

³ L'artisanat « *s'entend de toute activité de production, de transformation, de réparation, ou de prestation de services, essentiellement manuelle et exercée à titre principal et permanent dans une des branches dont la liste est fixée par arrêté du ministre du tourisme et de l'artisanat* ». loi n°83-106 du 3 décembre 1983 portant statut de l'artisan

⁴ L'artisanat de services est l'ensemble d'activités relatives aux services, notamment dans la maintenance et la réparation ou la restauration artistique, à l'exclusion de celles régies par des dispositions législatives et réglementaires spécifiques.

⁵ Selon la définition citée dans la nomenclature algérienne des activités artisanales et des métiers, l'artisanat de production des biens ou artisanat utilitaire moderne est toute fabrication de bien de consommation courante n'ayant pas un caractère artistique particulier destiné aux ménages, à l'industrie et à l'agriculture.

⁶ A travers l'ordonnance n°96-01

⁷ Art 6 de l'ordonnance n°96-01 du 10 janvier 1996 fixant les règles régissant l'artisanat et les métiers.

esthétiques, artistiques, créatifs, culturels, décoratifs, fonctionnels, traditionnels, symboliques et importants d'un point de vue religieux ou social »¹.

2. L'artisan d'art sans statut spécifique

Le principal document juridique en matière de législation sur l'artisanat et les statuts d'artisan fut édicté par la loi N° 82-12², faisant partie des mesures de réglementation de l'artisanat en vue de donner lieu à la décentralisation de la gestion du secteur et de préparer l'action de l'initiative privée qui allaient marquer le désengagement de l'Etat vis-à-vis des secteurs de production nationale. Elle définit l'artisan comme « *Toute personne ayant les qualifications professionnelles requises ,propriétaire de son outil de travail, exerçant une activité de production de transformation d'entretien de réparation ,de prestations de services matériels et assurant personnellement la direction, la gestion et la responsabilité de son activité* » où seuls des appréhensions économiques sont affichées de par le fait que la production artisanale soit dans son ensemble orientée vers le marché et ainsi la nécessité de la réguler tout autant que toute activité productive et économiquement rentable.

Cette appréhension vis-à-vis de l'artisan d'art n'a pas connu de grands changements malgré la réorganisation du secteur engagée sur la fin des années 90 et la formulation d'un autre cadre législatif traduit par l'ordonnance n°96-01³ qui fixe de nouvelles règles régissant l'artisanat et les métiers en définissant l'artisan comme « *toute personne physique immatriculée au registre de l'artisanat et des métiers exerçant une activité artisanale , justifie d'une qualification , prend part directement et personnellement à l'exécution du travail, à la direction ,la gestion et de la responsabilité de son activité et il peut être assisté par un membre de la famille, de 1 à 3 apprentis* »⁴ alors que l'artisanat traditionnel d'art est distingué des autres formes d'artisanat « *L'artisanat est considéré comme artisanat d'art lorsqu'il se distingue par son authenticité, son exclusivité et sa créativité* »⁵. Cette reconnaissance juridique vis à vis de l'artisanat d'art ne s'est pas accompagnée par une reconnaissance de l'artisan d'art par rapport à l'artisan affilié dans la production ou dans les services. Son statut reste absorbé par la conception moderne basée sur l'idée d'organisation et sur la notion d'entreprise qui le rendent pareil à tout autre artisan indépendamment de ses

¹ Une définition adoptée par les 44 pays participant au Symposium sur l'artisanat et le marché mondial : commerce et codification douanière, organisé conjointement par l'UNESCO et le CCI à Manille, Philippines en octobre 1997 .

² Du 28 août 1982. Modifiée et complétée par la loi n°88-16.

³ du 19 chaabane 1416 correspondant au 10 janvier 1996)

⁴ Art 10 de l'ordonnance n°96-01 du 10 janvier 1996 fixant les règles régissant l'artisanat et les métiers.

⁵ Art 6 de l'ordonnance n°96-01 du 10 janvier 1996 fixant les règles régissant l'artisanat et les métiers.

aptitudes à valoriser des savoirs faire ancestraux ou à mobiliser des compétences artistiques. Ainsi la question du rapprochement entre statut de l'artisan d'art et celui de l'artiste récemment défini¹ se pose avec acuité et relance la problématique ancienne de l'opposition entre artiste et artisan.

3. La réglementation de l'implantation des métiers artisanaux dans les milieux urbains :

En règle générale l'équipement artisanal au même titre que l'équipement commercial ou culturel a avantage d'être intimement mêlé à l'habitat et contribue ainsi à l'animation de la vie urbaine qui lui offre en retour un environnement favorable à son développement, telle la proximité d'une large clientèle potentielle et la stimulation de la concurrence. Toutefois certaines activités particulièrement gênantes devraient être justifiables de localisations très différenciées en fonction de leurs conditions d'exercice et contraintes propres à chacune d'elles.

La législation algérienne a certes réglementé la localisation de certaines activités industrielles au vu des nuisances qu'elles engendrent, sans qu'elle ne le fasse pour l'artisanat de production et de services encore moins pour l'artisanat d'art où on fait usage de matériaux et d'outillages plus simples. Néanmoins certaines activités occasionnent des nuisances : bruit, (feronnerie d'art, dinanderie.) poussières (travail sur plâtre)... qui devraient astreindre leurs localisations. D'autres impératifs seraient liés à des servitudes particulières d'aménagement liées aux conditions techniques de production : valeurs minimales devant être respectées pour les surfaces d'ateliers et hauteurs sous plafond, insonorisation, aération, et ventilation des locaux, élimination de déchets solides....

Juridiquement, c'est la direction du tourisme qui est chargée de la régulation des activités artisanales. Elle garde la mission essentielle de s'assurer du déroulement des activités conformément aux procédures administratives d'exercices² et nullement au regard des dispositions urbaines et environnementales puisqu'aucun texte réglementaire n'en fait allusion. Pareillement, la direction de l'environnement ne dispose également d'aucune juridiction propre à réglementer les modalités d'implantations des métiers en milieu urbain.

Pourtant dans d'autres pays tel le Maroc, les autorisations d'exercices pour toute unité artisanale doivent être examinées par un comité composé de représentants du Bureau

¹ Dans son article 2, le décret exécutif n° 14-69 du 9 Rabie Ethani 1435 correspondant au 9 février 2014, définit l'artiste comme étant « toute personne qui crée ou participe par son travail artistique, littéraire ou technique à la création ou à la réalisation d'une oeuvre ou produit artistique, ou à son interprétation ou exécution (...) sur tout support ».

² Il s'agit de contrôler l'existence d'un registre de l'artisanat et d'un bail de location.

municipal d'hygiène, de la Protection civile, de la Division de l'aménagement urbain (DAU) et des Services techniques (eau-électricité)¹.

III. De La Protection Patrimoniale à La Valorisation Economique de l'artisanat traditionnel : Quelles Formes D'usage En Algérie.

Pays de traditions et de civilisations millénaires, l'Algérie dispose d'un patrimoine culturel, et d'un fond artistique et artisanal aussi riche que varié. Les emprunts patrimoniales, matérielles et immatérielles, laissées par les diverses civilisations qui se sont succédées dans ses cités, les savoirs-faires accumulés durant des siècles voire des millénaires, et la maîtrise de techniques artisanales ancestrales, démontrent de cette culture à la fois méditerranéenne et saharienne dont les origines remontent à la protohistoire et constituent une richesse et un potentiel culturel incontestables.

Résistant difficilement à un environnement moderne et une mondialisation globalisante de plus en plus rampante, des artisans algériens perpétuent aujourd'hui encore cette mémoire collective. Combinant avec réussite des traditions héritées et des styles modernes, le produit artisanal algérien qu'il soit utilitaire ou décoratif, traditionnel ou moderne, continue à conserver sa place dans le vécu quotidien des algériens et participe à fonder l'identité Algérienne et le patrimoine culturel du pays.

Tout autant que beaucoup de pays en développement pour qui le modèle économique s'appuie sur l'industrialisation et subit une économie des plus ouvertes sur les marchés mondiaux, la production artisanale nationale subit la concurrence des produits venant de divers pays et continents, Maroc, Tunisie, Turquie, Afrique subsaharienne et d'Asie ; une concurrence exacerbée par les effets conjugués de l'évolution des mentalités, de la modernisation des sociétés et de la pression exercée par l'industrialisation et les nouvelles technologies.

Dés lors il ya lieu de s'interroger sur l'existence d'un appui institutionnel et la mise en œuvre d'une politique ciblée. Comment se présente cet appui et de quelle manière a évolué la politique algérienne vis-à-vis de ses métiers artisanaux afin d'assurer leur survie, et d'exploiter leur potentiel de développement.

En fait, le caractère hybride de l'artisanat, de par sa double vocation culturelle et marchande, s'est répercuté sur la représentation politique de ce secteur. Le changement de tutelles entre ministère de l'Industrie et de l'énergie, ministère de la Culture, ministère du commerce et de

¹ Dans SEED, document de travail No 25 du BIT(bureau international du travail, 2002.

l'Emploi, et ministère de l'aménagement du territoire et tourisme traduit la tension entre visées culturelles et économiques des politiques nationales.

De quelles visées s'agit-il, comment se sont-elles traduites à travers la politique culturelle engagée envers le secteur de l'artisanat d'une part et la stratégie économique et entrepreneuriale qu'on lui a tracé? Peut-on percevoir une conjugaison d'efforts intersectoriels en faveur de la préservation et le développement des métiers traditionnels ?

1. La Stratégie Culturelle De Conservation :

1.1. La difficulté de prendre en charge le patrimoine immatériel :

Comparativement à l'évolution des stratégies d'action et des politiques de conservation et de protection pour le patrimoine matériel, celles concernant le patrimoine culturel immatériel (PCI) dans son ensemble ne connaissent pas la même allure. Les méthodes adéquates garantissant la préservation des formes du patrimoine intangible restent problématiques pour les experts et les décideurs malgré la volonté de sauvegarde qui est nettement annoncée.

Spécialiste dans la question du patrimoine immatériel maghrébin, A.Skounti¹ évoque deux facteurs contraignants une meilleure prise en charge de l'artisanat dans les pays du Maghreb :

1. Les réflexions qu'on en porte visent à préserver l'outil ou le produit soit le contenu matériel de ce patrimoine plutôt qu'à penser également au rituel accompagnant sa production et son utilisation, ainsi la prise en charge du contenu immatériel de ce patrimoine reste difficile.

2. Dans les pays pour lesquels l'artisanat constitue une véritable préoccupation telle que la Tunisie et le Maroc, l'intérêt qu'on lui accorde vient du fait de sa contribution au PIB² national et des profits économiques qu'ils en tirent et nullement par intérêt à des savoirs faire hérités ou à une culture populaire ancrée, ce qui a entraîné la dévalorisation et l'extinction d'un bon nombre de formes d'expressions culturelles dont la valeur ajoutée n'était pas avérée.

¹Skounti , Le patrimoine culturel immatériel au Maghreb Législations et institutions nationales, instruments internationaux et modalités de sauvegarde, UNESCO 2009.

² Produit intérieur brut.

1.2 Un cadre juridique pour le patrimoine immatériel : Confusion et ambiguïté concernant l'artisanat.

C'est le Ministère de la Culture qui a la charge de la sauvegarde et de la promotion du secteur du patrimoine culturel du pays selon le Décret exécutif n° 05-79¹ fixant les attributions du ministère de la culture. Entre autres missions de ce département, il est chargé « *de protéger, de sauvegarder et de mettre en valeur le patrimoine culturel matériel et immatériel* ».

Si l'Algérie fut le premier pays maghrébin à avoir ratifié la convention de l'Unesco en 2003, cette ratification l'a doublement distinguée dans la reconnaissance des aspects immatériels du patrimoine, puisqu'elle avait déjà élaboré un cadre juridique propre à la protection de ce patrimoine en 1998 suite à des engagements internationaux vis-à-vis de « *La Recommandation de 1989* »² qui offrait un cadre général des dispositions et des mesures susceptibles d'aider les Etats membres à l'identification, la protection, et la promotion de cette forme de patrimoine appelée alors « culture traditionnelle et populaire ».

La loi n° 98-04³ définissant formellement ce cadre juridique a donné lieu à trois catégories de patrimoines : les « biens culturels immobiliers », les « biens culturels mobiliers » et les « biens culturels immatériels »⁴. A cette dernière catégorie, on consacra quatre articles pour les définir en tant « *Qu'une somme de connaissances, de représentations sociales, de savoirs, de savoirs-faires, de compétences, de techniques fondés sur la tradition dans différents domaines du patrimoine culturel [...] détenus par une personne ou un groupe de personnes* »⁵. Bien qu'il soit nettement mentionné dans cette définition qu'il est question de savoirs faires et de techniques fondés sur la tradition, il est étonnant de ne pas avoir dénombrer l'artisanat ou les métiers traditionnels parmi les domaines relatifs au patrimoine immatériel tel qu'il fut le cas pour « *l'ethnomusicologie, les chants traditionnels et populaires, les hymnes, les mélodies, le théâtre, la chorégraphie, les cérémonies religieuses, les arts culinaires, les expressions littéraires orales, les récits historiques, les contes, les*

¹ Le Décret exécutif n° 05-79. L'article 2 du 17 Moharram 1426 correspondant au 26 février 2005

² C'est la recommandation sur la sauvegarde de la culture traditionnelle et populaire, du 15 Novembre 1989.

³ Loi n° 98-04 du 20 Safar 1419 correspondant au 15 juin 1998

⁴ Article 3 de la loi 98-04.

⁵ Article 67 de la loi 98-04.

fables, les légendes, les maximes, les proverbes, les sentences et les jeux traditionnels »¹. Serait-il question d'un manque d'appréhension vis-à-vis des significations du patrimoine immatériel restées assez confuses et flottantes, avant que la convention sur sa protection ne soit promulguée par l'Unesco en 2003, soit cinq années plus tard, où l'artisanat avait été formellement énuméré par l'Unesco parmi les champs se rapportant au patrimoine immatériel².

D'autre part, l'Algérie avait figuré parmi les premiers pays à avoir ratifié cette convention, ce qui était de toute évidence puisque le cadre juridique relatif à la protection de l'immatériel existait déjà en 1988, seulement des rectifications sur l'article 67 afin d'intégrer l'artisanat dans les domaines du Patrimoine culturel immatériel et s'accorder avec la convention n'ont jamais eu lieu.

De plus, le fait que le législateur algérien n'ait pas énuméré l'artisanat parmi les domaines du patrimoine immatériel, rend difficile l'application de l'article 68 qui définit un ensemble de mesures destinées à la protection des biens culturels immatériels et qui auraient été très avantageux pour la préservation et la pérennité des métiers traditionnels, notamment en ce qui concerne la première mesure qui recommande de constituer un corpus et banque de données concernant le patrimoine immatériel par son identification, sa transcription, sa classification et sa collecte ainsi que son enregistrement par tous les moyens appropriés et sur tous supports auprès de personnes, groupe de personnes ou de communautés détentrices de ce patrimoine. La dernière mesure qui porte sur la reconnaissance des personnes ou groupe de personnes détenteurs d'un bien culturel immatériel dans un des domaines du patrimoine culturel traditionnel et populaire, est également non applicable, alors qu'elle servirait à la conservation de certains savoirs faire en extinction.

2. La Stratégie économique de revalorisation

Le regain d'intérêt pour l'artisanat sur ces dernières années vient couronner un long parcours fortement influencé par les contextes politiques et économiques que l'Etat a traversé.

¹ *idem*

² Le "patrimoine culturel immatériel" tel qu'il est défini au paragraphe 1 ci-dessus, se manifeste notamment dans les domaines suivants : (a) les traditions et expressions orales, y compris la langue comme vecteur du patrimoine culturel immatériel ;(b) les arts du spectacle ;(c) les pratiques sociales, rituels et événements festifs ;(d) les connaissances et pratiques concernant la nature et l'univers ;(e) les savoir-faire liés à l'artisanat traditionnel. UNESCO, 32^e session, 2003.

2.1. Rétrospective sur le parcours organisationnel du secteur

2.1.1. Une première organisation dès l'indépendance : pour une priorisation du secteur.

Les premières mesures concernant l'organisation du secteur après l'indépendance fut marquée par deux événements majeurs, d'abord la création de la direction de l'artisanat et la mise en place d'un cadre législatif encadrant le travail de l'artisan.

A travers un modèle économique socialiste et une planification centralisée, l'Etat avait tôt fait de créer la direction de l'artisanat dès Août 62, afin de suivre de près les entreprises artisanales et de les assister techniquement et financièrement. Sa création juste un mois après l'indépendance et sa mise sous la tutelle de la délégation des affaires économiques laisse entendre que son objectif était d'assister l'artisanat de production de biens et l'artisanat de services plus que l'artisanat artistique .Ce n'est que près d'une décennie après, en 1971 qu'on pensa à créer une structure dédiée à l'assistance de l'artisanat traditionnel dénommée SNAT (société nationale de l'artisanat traditionnel) qui se charge du Conseil technique, professionnel, et socio-professionnel pour toutes les structures artisanales, de la réalisation d'étude technique et économique sur l'artisanat, de la Gestion des centres de l'artisanat, de l'Approvisionnement des artisans par la matière première, et de l'Action de commercialisation et d'assistance pour l'exportation des produits de l'artisanat.

2.1.2. L'organisation à l'ère de l'économie de marché : un laisser faire fatal.

C'est à l'ère de l'ouverture de l'économie algérienne entre 1992 à 1995 que l'artisanat traditionnel connut de grands bouleversement plus que toute autre forme d'artisanat (artisanat de production et artisanat de services) . La dissolution de la SNAT en 1987, et l'affectation des unités de production artisanale aux APC (assemblées populaires communales) va déstructurer l'encadrement du secteur et son émiettement ,notamment par une perturbation remarquable dans les circuits d'approvisionnement en matières premières et équipements qui handicapa particulièrement certaines filières telles la dinanderie, vannerie, ébénisterie... Des pénuries en matières premières et une baisse du niveau de production a dû entraîner la fermeture de plusieurs unités ; un handicap doublé par l'élévation brutale et importante des coûts d'approvisionnement du fait de la dévaluation du dinar algérien, ce qui eu un fort impact sur les prix de revient et des conséquences en terme de resserrement du marché et du niveau de rentabilité.

Selon un document élaboré par la chambre nationale de l'artisanat et des métiers¹, il est mentionné qu'à cause de la dissolution de la SNAT, de multiples cessations d'activités sont dénotées au niveau des secteurs publics et privés. Des milliers d'artisans qualifiés se trouvant dans une situation d'instabilité et de marginalisation, se sont alors orientés vers l'informel, et aussi vers des activités commerciales plus porteuses.

Un rapport² établi par le C.E.N.E.A.P³ démontre que l'Artisanat d'art traditionnel (AAT) est un secteur non éligible à l'autonomisation et dénonce que la restructuration engagée par l'Etat consécutive à l'application aveugle et précipitée du mythe libéral, serait à l'origine d'un recul généralisé du secteur de l'AAT plus que toute autre forme d'artisanat et qu'elle n'avait pas donné lieu à un nouveau cadre permettant le renouvellement du secteur. Les artisans et entreprises publiques habituellement encadrés par la SNAT se trouvèrent atomisés et gérés par des APC⁴ et des directions de wilayas, alors qu'elles étaient démunies de toutes compétences et moyens nécessaires à leurs encadrements ; ceci traduisait plutôt une politique de « laisser faire et du laisser aller » entraînant un quasi effacement des efforts d'organisation préalablement entrepris depuis l'indépendance et sur près de 20 années.

Ce n'est qu'après une décennie de désengagement de l'Etat dans la sphère économique ayant profondément marqué le secteur de l'artisanat qui n'avait pu se tourner avec succès vers l'investissement et la libéralisation, que les pouvoirs publics commencent à penser sur la nécessité d'un encadrement fiable de l'artisanat, d'ailleurs l'organisation des assises de l'artisanat, en 1994, démontrait les préoccupations de l'Etat à promouvoir ce secteur.

En effet, deux grandes stratégies marquèrent cet encadrement, d'abord la création de nouvelles structures visant l'appui et l'assistance des artisans furent alors créées en 1992, non seulement à travers des directions et inspections de tourisme et de l'artisanat pour un encadrement au niveau local, mais c'est en visant un niveau plus élevé de promotion que furent créées la chambre nationale de l'artisanat et des métiers (CNAM), les chambres régionales de l'artisanat et des métiers (CAM) et de l'agence nationale de l'artisanat traditionnelle (ANART). Ces organismes devaient marquer une nouvelle organisation

¹ Bulletin d'information de la CNAM.2010

² Etude « mise en œuvre de l'autonomie des EPL / Identification des EPL non éligibles à l'autonomie ; le secteur de l'artisanat d'art traditionnel »

³ Centre national d'études et d'analyses pour la population et le développement

⁴ Assemblée populaire communale .

structurelle du secteur après qu'on ait remarqué sa désorganisation et son instabilité, du fait qu'il ait été géré par différents départements ministériels.

L'autre stratégie d'action consistait à mettre en place des mesures incitatives à la création des activités artisanales en encadrant la procédure marchande et facilitant la commercialisation des produits artisanaux notamment en ce qui concerne la création de la procédure d'une TVA préférentielle de 7%, le droit aux artisans d'avoir des devises étrangères dans le cadre d'importation de matières premières¹ et la promotion des produits de l'artisanat par la prise en charge totale des participations dans des salons et foires artisanales internationales.

2.1.3. La réorganisation de l'artisanat pour récupérer le secteur :

Un remaniement organisationnel marque les changements entrepris par l'Etat durant la période allant de 1996 à 2002, en vue de relancer économiquement le secteur de l'artisanat. Ce remaniement est appuyé par de nouveaux textes législatifs relatifs notamment à la promulgation de la première ordonnance présidentielle sur les métiers et l'artisanat N°01/96² et au décret exécutif N° 97/100³ à travers lesquels sont présentées les différentes formes d'activités artisanales, la clarification des statuts juridiques, les règles et le champ d'exercice des activités artisanales, ainsi que la reconnaissance du travail artisanal . De nouvelles structures de gérance et de gouvernance (CAM, CNAM, ANART)⁴ sont mises en place afin d'assurer la stabilité de la gestion du secteur du fait qu'il ait été géré par différents départements ministériels.

2.1.4. Politiques et stratégies d'actions mises en œuvre :

La relance économique du secteur, envisagée sur la période (2003-2010), se décline à travers la mise en œuvre par la Direction Générale de l'Artisanat et des Métiers (DGAM) du Plan National pour l'Artisanat. Une autre stratégie à moyen terme (2010-2020) est mise en application ; elle vise la transition d'une logique d'offre à une logique de demande en réconciliant le secteur de l'artisanat avec les marchés domestiques , les marchés touristiques et les exigences des marchés de l'exportation.

¹ L'ordonnance 54/94 pour la banque centrale d'Algérie.

² Du 10 janvier 1996, 19 Chabbane 1416

³ Décret 97/100 du 30 Mars 1997, 21 Dou el kiida 1417.

⁴ Voir en annexes , les prérogatives législativement désignées pour ces organismes.

a. Le Plan national pour l'artisanat « Horizon 2010 »

Démontrant d'une réelle volonté politique à s'investir dans l'artisanat, l'Etat consacra une enveloppe de 5 milliards de dinars de son budget pour entreprendre en 2003 un plan d'action dénommé « Plan d'action pour un développement durable de l'artisanat à l'horizon 2010 » qui devait garantir les conditions nécessaires au développement de l'artisanat en synergie avec les autres secteurs économiques notamment l'industrie, l'agriculture et le tourisme. Les mesures entreprises ont concerné¹:

- L'adaptation et l'assouplissement du dispositif législatif et réglementaire
- Le renforcement et le soutien de l'encadrement
- Le développement du travail à domicile
- La réhabilitation des unités existantes et développement de nouvelles infrastructures
- L'organisation et l'amélioration des approvisionnements
- L'appui à la commercialisation, à la promotion et à l'exportation de l'artisanat
- La promotion de la ressource humaine

b. La stratégie échéance (2010-2020) :

Elle met l'accent sur les principaux objectifs suivants² :

- Appui aux Systèmes Productifs Locaux (SPL) en soutenant l'auto-organisation du secteur à l'échelon local où les groupements et associations professionnelles d'artisans seront fortement encouragés et soutenus pour l'approvisionnement ou l'exportation.
- Envisager une gouvernance selon une démarche « montante » de développement local au lieu d'être descendante afin que les actions d'appui soient menées de façon moins centralisée.
- Faciliter l'accès des entreprises artisanales aux services et aides ouverts aux PME, notamment les programmes de mise à niveau des entreprises, l'accès au crédit, au microcrédit.
- Poursuivre et amplifier considérablement l'effort important de formation consenti au profit du secteur, via notamment l'action du Fonds National de Promotion des Activités de

¹ Voir en annexes, les détails des mesures entreprises.

² Selon la Fiche de projet de jumelage établi par l'ANART dans le cadre du Programme d'Appui à la mise en œuvre de l'Accord d'Association (P3A) Algérie – Union européenne.

l'Artisanat Traditionnel (FNPAAT), en développant l'enseignement à distance (e-learning).

- Poursuivre et accentuer l'effort de promotion des produits artisanaux sur les marchés locaux, nationaux, et internationaux.

c. Bilan enregistré :

Les aboutissements de cette stratégie venant compenser une situation de déclin ayant duré plus de deux décennies, se perçoivent dans l'accroissement de l'effectif de l'emploi dans le secteur avec un taux de 69% entre 2002 et 2006¹, et un PIB estimé à 106 milliards de Dinars algériens (DA) en 2009². Toutefois malgré les efforts consentis, une enquête menée sur une population d'artisans par les services de la CNAM met le point sur plusieurs facteurs que les artisans considèrent encore comme contraignants pour le bon déroulement de leurs activités et sur lesquels des efforts restent encore à entreprendre notamment en ce qui concerne la fiscalité élevée³ qui figure en première position dans le classement de ces contraintes.

Tab. 14 : Les contraintes dénoncées par les artisans.

Contraintes	Fréquences des réponses
Fiscalité élevée	49%
Accès aux matières premières	25%
Charges élevées	25%
Problème de débouchés	20%
Problème de local	19%

Source : Souami, 2011.

¹ Selon le Fichier national de l'artisanat. CNAM, 2010.

² Selon la fiche de projet de jumelage, Opcit.

³ La fiscalité élevée concerne l'artisanat de services et de production, puisque des charges fiscales bonifiées concernent l'artisanat traditionnel.

IV. Les formes d'organisation territoriale admises par les programmes de promotion de l'artisanat.

Les modèles de production applicables pour les industries de l'artisanat ont également intéressé les pouvoirs publics qui ont tenté de promouvoir l'artisanat algérien à travers les modèles de Systèmes productifs locaux (SPL) européens qu'on veut faire évoluer actuellement vers des clusters industriels.

1. Les systèmes productifs locaux (SPL) :

C'est en vue d'optimiser l'efficacité de l'appui public au secteur de l'artisanat, que les pouvoirs publics conscients de la pertinence des nouvelles formes d'organisations économiques adoptées par les pays développés, ont importé le modèle des SPL français. Ce modèle était censé instaurer une dynamique d'assistance et d'animation dans le secteur de l'artisanat et de coordonner les synergies au sein d'une même filière d'activité et sur un même territoire entre les artisans et tout leur environnement local (services privés, services publics, autorités,...). Lancés en Algérie en 2007, un programme de 7 SPL pilotes opérationnelles dont 05 consacrés à l'artisanat traditionnel, serviront de référence pour les 21 SPL qui furent projetés mais dont seulement 14 ont pu être opérationnellement formalisées.

Tab. 15 : Les SPL Pilotes installés en 2008.

Villes	SPL
Oran	Restauration d'anciennes bâtisses
Mostaganem	Métiers du bâtiment
M'sila	Tissage en poil de chameau
Ghardaia	Confection de tapis
Tamanrasset	Bijoux traditionnels
Bejaia	Poterie
Constantine	Dinanderie

Source : Site du Ministère de l'aménagement du territoire du tourisme et de l'artisanat

2.. Les Clusters :

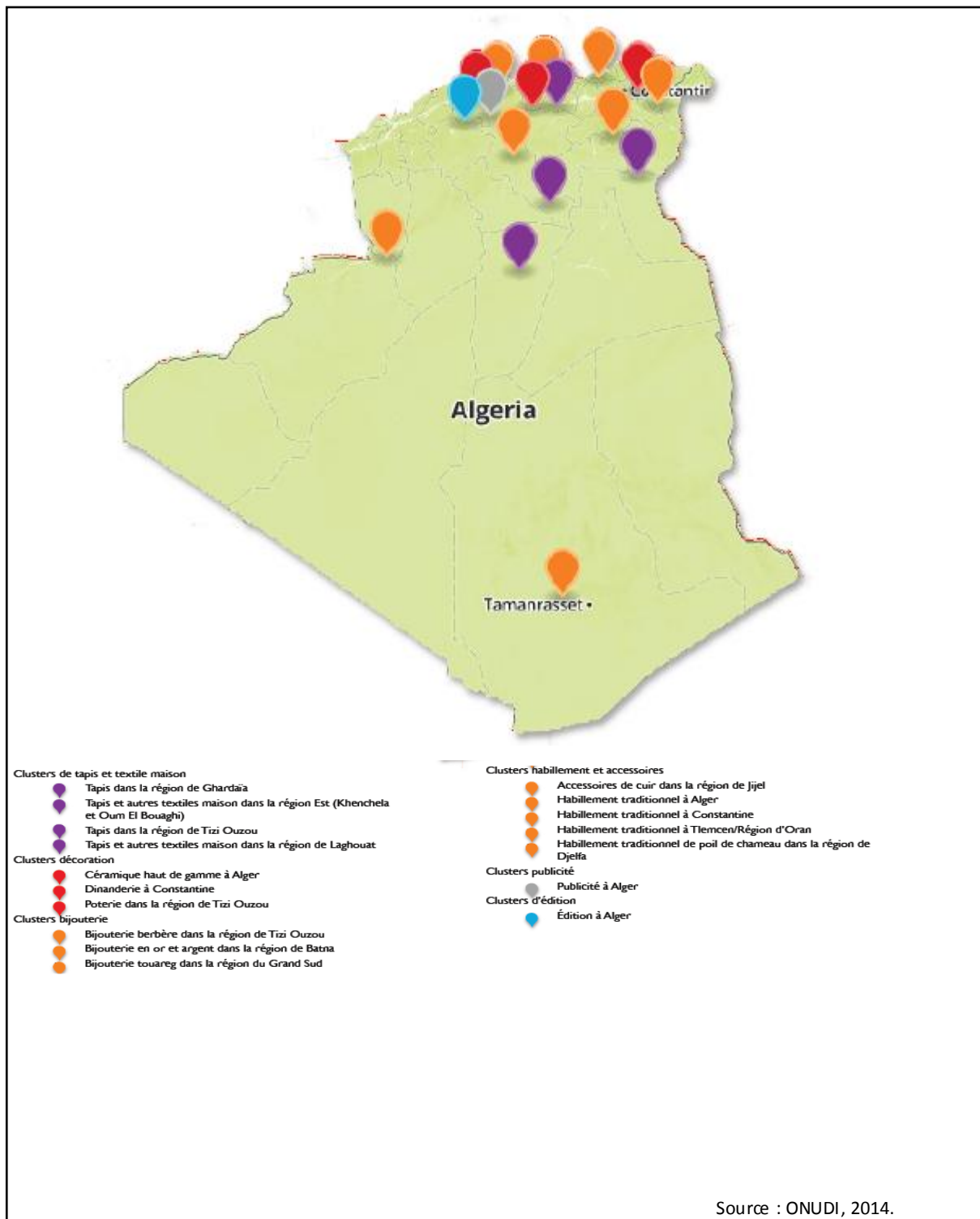
C'est à travers un projet de partenariat avec l'ONUDI¹ et l'Union européenne rentrant dans le cadre de la coopération entrepreneuriale dans le secteur des industries culturelles et créatives, que les instances algériennes ont soutenu les initiatives de clusters. Cette collaboration s'inscrit dans un projet entrepris à l'échelle des pays du Sud de la Méditerranée, qui grâce à une répliation appropriée et un soutien à plus large échelle voudrait offrir de nouvelles possibilités pour un développement industriel inclusif et durable et démontrer la capacité des industries culturelles et créatives de générer de l'emploi et de la croissance dans ces pays.

Le rapport d'expertise de l'ONUDI a permis à l'échelle nationale de :

- ✓ Dresser un état des lieux des regroupement économiques propres aux Industries culturelles et créatives en général et l'artisanat Algérien en particulier, par l'identification du modèle de cluster plus que toutes autres formes d'organisations et ce au vu de la masse critique et du potentiel d'exportation que détiennent les entreprises artisanales, plus que celles ayant trait aux services créatifs professionnels et les transmédias culturels.
- ✓ Dessiner une cartographie des industries culturelles et créatives où 17 clusters ont été spatialement repérés sur le territoire national, dont la majorité concernent le design et l'artisanat (vêtements, bijoux, meubles, décoration..) et qui véhiculent un savoir faire et des conceptions spécifiques puisés de la culture et du patrimoine locales. De par cette cartographie, on remarque que les regroupements identifiés pour l'artisanat en tant que « clusters » sont semblables à ceux qui ont été identifié par l'ANART et la CNAM en tant que SPL. Malgré des actions formellement entreprises par l'Etat par rapport au programme des SPL, l'expertise établie par l'ONUDI a mis à tort les initiatives étatiques en dénonçant le manque de professionnalisation dans leurs gouvernances. C'est alors que la coopération avec l'ONUDI interroge la pertinence de la reconduction des mêmes SPL sous le nom de « clusters » en profitant de l'assistance technique d'experts internationaux.

¹ Organisation des nations unies pour le développement des industries.

Fig. 09 : Carte des Clusters Industries Culturelles et Créatives en Algérie.



Conclusion chapitre 3

Les politiques publiques soutiennent l'artisanat d'art autant que les autres formes d'artisanat pourvoyeuses d'emploi. Ces politiques mettent en œuvre des stratégies de revalorisation de l'artisanat d'art jouant pour sa redynamisation économique plutôt que sa conservation patrimoniale.

Ces politiques sont soutenues par des organismes de gestion nationale et de gouvernance locales (ANART, CNAM, CAM) qui ont été également instituées pour remédier aux perturbations dues aux changements fréquents de tutelles et rattraper les défaillances qu'a cumulées le secteur de l'artisanat traditionnel durant l'ouverture économique du pays..

Des mesures de soutien aux organisations agglomérées des activités artisanales ont été entreprises en transposant le modèle des SPL français. Après que 7SPL aient été installés et gérés par les chambres de l'artisanat, l'ONUDI tente de formaliser une coopération étrangère afin de reconduire les SPL en appliquant les dispositifs économiques inspirés du modèle américain de cluster.

CHAPITRE 4

La Temporalité Des Lieux : Une Dynamique Urbaine

Entre Permanences Et Ruptures.

A l'échelle géographique, l'ancrage des métiers est vraisemblablement avéré, mais qui reste à être analysé par les aspects qu'il a revêtus à une échelle micro-géographique, en approchant les manifestations spatiales des métiers dans l'espace urbain de Constantine.

Afin d'établir cette lecture spacio fonctionnelle, notre attention s'est portée sur tous les lieux de la chaîne économique des produits artisanaux depuis leurs créations jusqu'à leurs commercialisations, d'autant plus que durant des siècles, l'organisation spatiale des corps de métiers a démontré une mixité sur un même espace des activités de production et ceux de commerce ; l'artisan étant lui-même commerçant et son atelier sert tout autant pour confectionner qu'une échoppe pour vendre, et ce contrairement à l'époque actuelle où les lieux de production se sont relativement détachés de ceux du commerce.

I. La Constitution historique d'un noyau économique : Du forum romain au souk arabe.

Malgré l'existence de beaucoup d'écrits décrivant l'effervescence économique qu'avait connue Constantine depuis l'époque antique, il n'en advient pas moins que peu d'informations nous renseignent sur la projection spatiale de cette économie prospère.

C'est en s'appuyant sur d'hypothétiques restitutions de l'urbanisme antique dans la ville de Constantine initiés par des historiens et chercheurs¹ qu'il est possible d'entrevoir la génétique de son espace de production artisanale.

¹ Il s'agit notamment de E. Merdier (1878) et de restitutions plus récentes proposées par Bouchareb (2006).

1. Le forum populaire et genèse de l'espace socio - économique:

Bien qu'Ernest Mercier ait proposé il ya plus d'un siècle une première restitution hypothétique de l'organisation urbaine de Constantine selon le modèle de la cité romaine (Mercier, 1878), notre approche s'appuie sur une seconde tentative de restitution récemment établie par Bouchareb (2006) à partir de laquelle il devient possible de lire l'espace économique de l'antique Cirta.

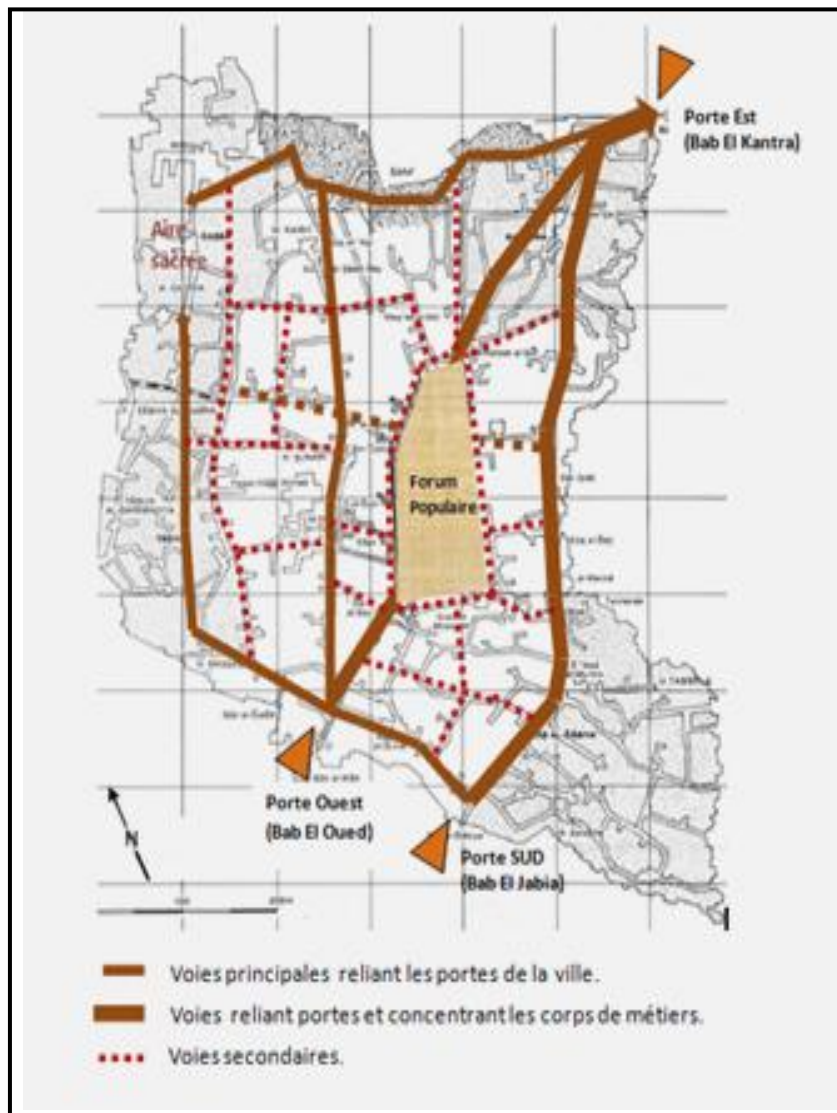
Inspiré du modèle de Carthage parfaite incarnation de la cité romaine, on supposa que dans les quartiers d'habitations sises sur le rocher¹, des ateliers de production s'intégraient au rez de chaussée des maisons où se fabriquaient de magnifiques sculptures, des objets en verre, des tissus et des meubles (Bouadam, 2011). L'intégration des ateliers sur le rocher s'était effectuée par alignements sur les axes commerciaux les plus importants et les plus anciens de la cité puisqu'ils reliaient les portes principales de la cité et s'ouvraient vers les villages et villes limitrophes ; ainsi était facilitée l'adhésion des ateliers dans les circuits de commercialisation qu'ils soient à une échelle intra-muros ou extra-muros de la ville.

Le premier axe commercial devait relier la porte Sud (*Bab el jabia*) à celle de l'Est (*Bab el kantra*). L'autre reliait cette même porte à celle de l'ouest ouvrant la ville sur les colonies et villages limitrophes (Milev et Tiddis..). Les deux axes étaient reliés par des voies transversales qui s'articuleraient autour d'une place dégagée, géographiquement centrée et de forme régulière, qu'on a identifiée comme forum populaire se distinguant du forum impérial². En lieu de rencontre, de commerce et de négociations, ce forum avait alors constitué la projection spatiale du noyau social et économique de la cité. (Bouchareb, 2006).

¹ Assise géographique de la médina

² Que les historiens ont proposé de placer sur la partie Nord Ouest de la ville .

Fig. 10 : Localisation hypothétique du forum populaire :



Source : Auteur selon la restitution hypothétique de Bouchareb.A (2006).

2.. Les corps de métiers dans l'organisation de la ville arabo musulmane :

Constantine avait tenté d'accueillir l'organisation urbaine propre aux villes arabo musulmanes avec la particularité de faire asseoir leur tracé organique sur le tracé régulier de l'héritage romain. Il a été d'ailleurs démontré que le modèle antique avait sous tendu la nouvelle urbanisation¹ notamment en ce qui concerne les parcours marchands et la centralité de l'espace économique, « *La structure de base de la ville a été initiée par les romains. En effet,*

¹ Voir à ce sujet la thèse de Bouchareb,2006 .

les citernes, les thermes, les voies, les places et le pont d'El Kantara ont été exploités par les civilisations et les occupants qui avaient succédés aux romains ».(Bouchareb,2006 : 595)

Sur les composantes urbaines propres aux villes arabo-musulmanes, quatre auraient rapport avec les corps de métiers :

- Les ateliers comme espace polyvalent de production et de vente.
- Les souks comme espaces d'échange et d'approvisionnement.
- Les *foundouks* comme espaces de services.
- Les mosquées dont la symbolique traduit le lien étroit entre la religion et le travail.

Pour décrire ces composantes, la carte transcrite par E. Mercier est riche d'informations, elle nous a servi d'appui cartographique pour les examiner afin d'enrichir nos lectures sur les lieux qu'avaient occupés les corps de métiers jusqu'au 19^e siècle **Fig. 12**.

2.1. Les ateliers :

Les ateliers propres aux corps de métiers, s'étaient mêlés aux espaces commerciaux ; en effet l'espace de production conjugué à l'espace de commerce restait historiquement daté et caractérisait les villes médiévales « *Les commerçants étaient à la fois artisans et fabricants d'objets* »¹ . Leur fixation topographique sur le rocher était dictée par la volonté de concentrer les ateliers d'un même métier dans un même espace , faisant que des tronçons de rues entières étaient affectées à un corps de métier bien particulier , donnant lieu à des souks spécialisés dont le nom de métier servait la toponymie des lieux (*Nedjarin, Haddadin, Debbaghin, Djazzarin,...*).**Fig. 12**

La co-localisation des métiers par affinités professionnelles avait été avantageuse sur trois plans, fonctionnellement, socialement et économiquement. D'abord fonctionnellement par rapport à la facilitation de la mobilité puisque le regroupement par professions avait permis d'éviter l'engorgement des voies étroites de circulation et le rassemblement d'une foule importante dans le centre ville. Sur le plan social, elle fût avantageuse pour le regroupement corporatif puisque l'esprit communautaire et de solidarité qui le caractérise se trouvait renforcé par le lien spatial. Quant à l'avantage économique, il se traduit par ce qu'on qualifie actuellement « d'effets d'agglomération »² du fait que la rue ou quartier à spécialisation

¹ Nouschi , 1957 cité dans dans Boumaza , 1999, p : 62.

² « Effets d'agglomération » ou « économies externes d'agglomération » désignent les bénéfices que tire chaque entreprise du district du fait de son insertion dans une agglomération industrielle suffisamment grande.

fonctionnelle assurait le pouvoir d'attraction et augmentait la rentabilité économique, chacun profitant du potentiel d'attraction de l'autre.

Selon le modèle organisationnel des villes arabo-musulmanes, un rapport spatialement ségréatif conditionne l'implantation des activités de production : d'une part l'idéologie islamique avait rapproché certains métiers de la mosquée au regard de leurs degrés de notoriété qui se mesuraient par rapport à leurs réputations, aux savoirs faire qu'ils démontraient, à leurs propretés, à la noblesse du matériau qu'on manipulait ainsi qu'à leurs rentabilités financières. D'autre part, ce système hiérarchique prenait cas des exigences techniques et relationnelles des métiers, faisant que les plus encombrants et les moins propres devaient se retirer de l'espace dense.

Comparativement à ce modèle, l'implantation des corps de métiers sur le rocher de Constantine ne l'avait pas parfaitement reproduit. Selon la spatialisation transcrite par Ernest Mercier¹, il s'avère que les selliers et les cordonniers qui avaient le plus de notoriété dans la ville étaient placés dans la proximité immédiate de la grande mosquée (*Djamaa Lekbir*) tout autant que les fabricants de tamis (*El Ghrabliyne*) et les teinturiers (*Sebbaghine*) de moindre rang social. Pour leurs parts, les droguistes (*Attarines*) placés à l'entrée de la médina n'avaient pas été aussi proches de la mosquée, tels qu'ils devaient l'être.

L'implantation d'autres métiers sur la périphérie de la partie basse du rocher avait été dictée par leurs exigences fonctionnelles et techniques ainsi que des nuisances qu'ils provoquaient. C'était le cas des tanneries « *Dar Dbagh* » qui avaient trouvé dans cette zone périphérique les conditions favorables à leurs exercices, à savoir : épargner aux habitants toute nuisance olfactive, disposer d'espaces libres pour le séchage des peaux, disposer de suffisamment d'eau par l'exploitation d'un puits « *Bir el Menahel* » ainsi que le rapprochement avec le ravin qui facilitait tant l'écoulement des eaux de vidange vers le *Rhumel* que le rejet des détritrus à partir d'*El marma*. Raymond avait également évoqué l'implantation sur cette périphérie d'ateliers de poterie « *Dâr kelâl* », des fours à chaux et fours à plâtres (Raymond 1987 : 141).

Si un ordre spatio-fonctionnel pouvait se lire dans l'implantation de ces activités, curieusement les teinturiers (*sebbaghine*) ne s'étaient pas conformé à cet ordre. Ils s'étaient fixés près des selliers dans l'espace marchand central de la ville et ce malgré l'usage de

¹ Carte de Constantine en 1837, sur les quels figurent les emplacements des corps de métiers (Mercier, 1878).

plusieurs matières de teinture pour laines et tissages. Telles que décrites par Berque (1930), on faisait usage de mixtures entre plusieurs produits colorants pour obtenir les teintes recherchées¹, ce qui laisse entendre que le souk des *sebbaghines* et leurs ateliers étaient à plus grande nuisance olfactive et de bien moindre propreté dans ses espaces, surtout que les réseaux divers à cette époque n'étaient pas d'une grande technicité ; ainsi la localisation de ce métier non loin de la grande mosquée et sur le grand axe marchand rompt toute hiérarchie traditionnellement suivie.

2.1.1. La polarité de Souk Ettoujar :

Au cœur de la cité, les ateliers propres à une même corporation s'étaient essentiellement alignés sur les voies primaires qui rattachaient les portes de la ville et qui avaient servi de parcours marchands de l'antique Cirta. Selon la description de E. Mercier, ces parcours ceinturaient un espace de près de 02 Ha, géographiquement centré et dans lequel s'étaient juxtaposés plus de 11 corps de métiers et 03 souks ; une pareille concentration en avait fait un espace extrêmement dynamique qu'on avait dénommé « *Souk Ettoujar* » (le marché des négociants).

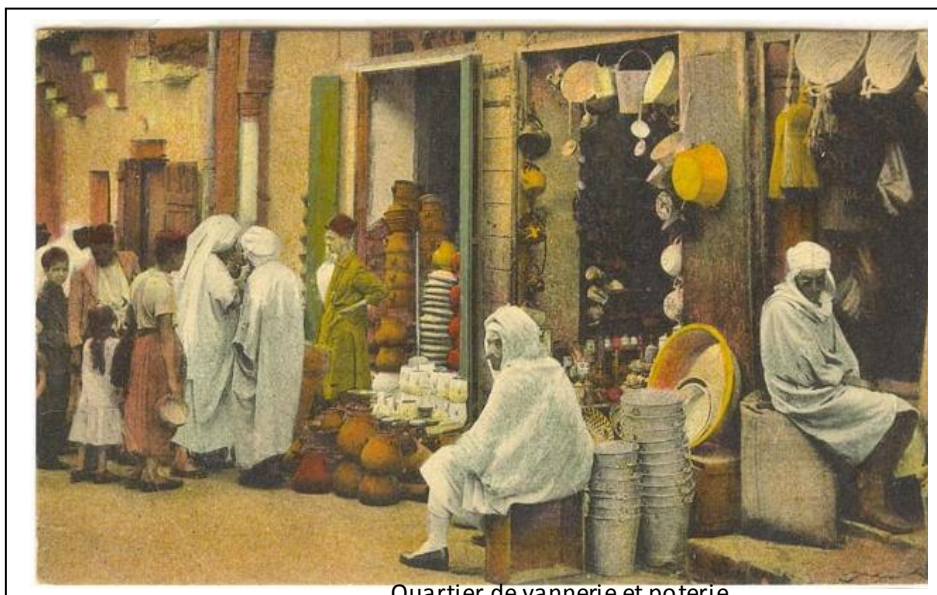
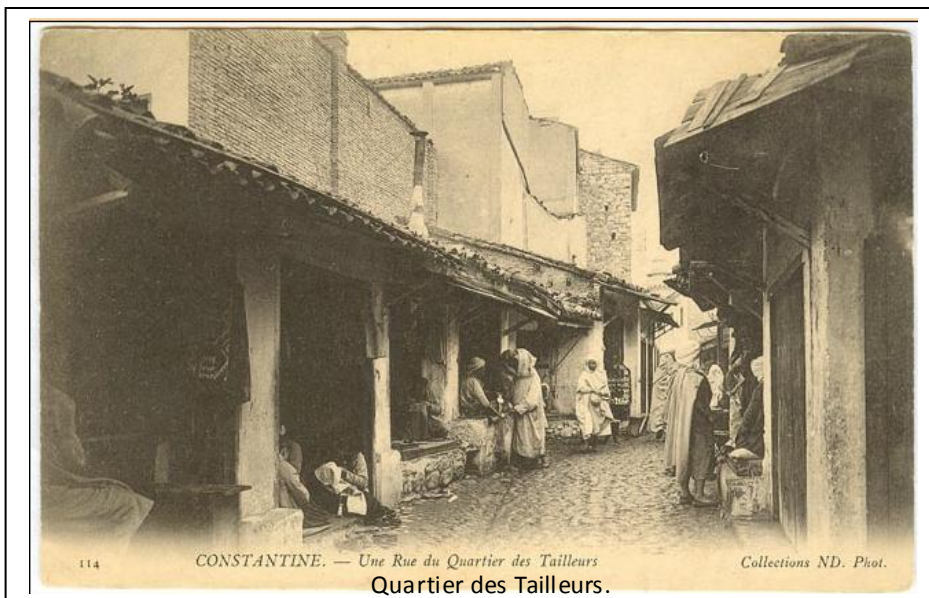
La centralité de cet espace, son raccordement aux portes de la ville et sa régularité morphologique, plaident pour une éventuelle reconversion d'un espace auparavant libre et dégagé qui avait joué le rôle de forum populaire de l'ancienne Cirta (Bouchareb, 2006).

Il semble fort probable que l'espace ayant fait fonction de *Souk Ettoujar*, s'était morphologiquement constitué depuis l'époque antique et génétiquement constitué à partir du forum romain dont la localisation stratégique et la viabilité avaient motivé les artisans pour le réinvestir pour l'exercice de leurs activités profitant ainsi du génie urbain romain.

La reconversion du forum de la cité romaine à *Souk Ettoujar* de la médina arabo-musulmane, démontre ainsi la permanence d'un espace économiquement dynamique qui s'était sans cesse reconstitué, pour perpétuer la prospérité des métiers de Constantine.

¹Berque avait décrit les matières pour teintures, le jaune se fait avec de la gaude, le rouge et la violette avec du bois de campeche, le bleu avec de l'indigo et le noir avec une décoction de grenade et de couperose, le rouge avec la garance l'indigo et la gaude mélangés pour le vert (Berque, 1930 : 111).

Photo 9a : Les spécialisations fonctionnelles des rues et quartiers de Constantine (Époque coloniale).
Source: [www. Constantine hier et aujourd'hui](http://www.Constantinehieretaujourd'hui).



2.2. Les Souks :

Sur l'époque arabo-musulmane, Constantine avait connu un essor urbain important justifié par la prospérité économique consécutive à l'intensité de l'activité commerciale qu'assuraient ses 28 souks¹. Le rapport entre ce nombre et la surface de la ville en avait fait l'une des villes les plus denses en souks sans la faire hisser pour autant au rang des grandes villes arabo-musulmanes de l'époque ; sa superficie restait tout de même réduite et contrainte par une localisation sur un rocher ceinturé de gorges, l'empêchant ainsi de sortir de ses murs et de s'élargir au delà de ses 37ha² (Raymond, 1987).

En plus des souks de proximité issus de la spécialisation commerciale de beaucoup de rues, la ville était ponctuée par de nombreuses places de marché, ayant le nom de *souks* et *rahbas* et dont la spécialisation ressortait dans leurs dénominations. Les voies primaires et la proximité des portes de la ville avaient été leurs localisations préférentielles.

Dans la périphérie immédiate de la ville on retrouve : *Rahbet Ledjmel* (la place des chameaux) qui se plaçait à l'entrée de *Bab el Djabia* facilitant ainsi les déchargements et chargements des marchandises à dos de chameaux qui lui avaient ainsi attribuée leur nom. *Rahbet Ezzra 'a* (marché des grains) se situait au niveau de la porte Sud (*Bab el Oued*) et était consécutive à la prospérité de l'agriculture céréalière dans toute la région de Constantine. Sur la porte *Bab El Kantara*, une place servait de marché aux produits de la région Est et de la Tunisie ; les produits en provenance des bases portuaires de Skikda et de Bône avaient dû également y transiter.

Dans le périmètre intra-muros, le plus gros marché de la laine se tenait à *Rahbet essouf* (place de la laine) qui était placé sur l'intersection de plusieurs voies structurantes de la trame viaire de la ville. L'élevage intense qui se pratiquait dans les contrées rurales, avait alimenté ce marché et à son tour ce dernier avait alimenté *Souk Leghzel*, (marché de la laine filée). Actuellement, *Rahbet essouf* concentre un grand nombre de boutiques relatifs à l'artisanat et au commerce. Pareillement à *Rahbet essouf* qui a conservé son emplacement, *Souk El Acer* continue de faire fonction de marché de fruits et légumes. D'autres souks par contre ont perdu leur traces, tels que *Souk El Khalk*, où se vendait toutes sortes de produits à petits prix, ainsi que *Souk Lekbir* (grand marché) et *souk s'ghir*(petit marché) qui n'étaient pas spécialisés et

¹ Tels que recensés par André Raymond .(Raymond 1987)

² Le Caire (660 hectares), Alep (367 ha), Bagdad (340 ha), Damas (313 ha), Tunis (231 ha) et Mossoul (194 ha), Alger (48 hectares) .

qu'on rencontraient sur des parcours marchands très fréquentés. Quant au marché hebdomadaire de fruits et légumes *Souk El Djemaa*, il avait cédé sa place à un lycée franco-musulman¹ lors des interventions coloniales.

Photo 10a : Marché sur la porte de Bab el Djabia (époque coloniale)



Source : [www. Constantine hier et aujourd'hui](http://www.Constantinehieretaujourd'hui).

2.3. Les Mosquées

L'organisation urbaine du modèle urbain arabo-musulman était également fondée sur la symbolique du rapport étroit entre pratique religieuse et professionnelle. Spatialement reproduite, cette symbolique se traduit par l'association emblématique entre mosquées et souks dans le centre des médinas. La configuration concentrique était issue de la centralité géographique de la mosquée à laquelle se subordonnaient les souks puis les quartiers résidentiels.

La validité de ce schéma organisationnel dans le cas de Constantine se vérifie en recourant à l'examen cartographique à partir de la transcription de E. Mercier (1878), en interrogeant la dialectique souk /mosquée (*Djamaa*) selon deux questionnements, leurs proximités spatiales l'un par rapport à l'autre et leurs centralités géographiques.

¹ Actuellement Rédha Houhou

2.3.1 L'unité spatiale Mosquée /Souk :

La tradition urbaine de rapprocher l'espace soukier et l'espace religieux est nettement visible dans la médina de Constantine. En plus de la proximité de la grande mosquée *Djamaa Lekbir* avec *Souk Ettoujar* comme centre soukier principal de la ville, ainsi que la localisation de trois *zaouïas*¹ dans le cœur même de ce souk, la majorité des autres souks quotidiens soit-ils ou occasionnels était localisée dans le voisinage immédiat des mosquées. Certaines de ces mosquées avaient d'ailleurs porté le nom des souks ou *Rahbas* qui les avoisinaient au vu de l'intensité des relations spacio-fonctionnelles qui les liaient, telles la mosquée *Souk Leghzel* et du marché *Souk Leghzel*, de *Djamaa Rahbet essouf* et le souk de la laine *Rahbet essouf*. Quant aux autres mosquées, il s'agit de *Djamaa Sidi El Kettani* qui se rapprochait de *Souk El Acer*. A proximité de *Rahbet Lejmal* (place des chameaux), se trouvaient deux mosquées, celle de *Sidi Abd El Rahman El-Quaraoui* et *Masdjed Hafça*. A l'extrémité Nord du rocher, la mosquée de *Sidi el Biazri* s'associait apparemment à *Souk el Djamaa*. **Fig. 11.**

Quant à leurs édifications chronologiques, lequel avait été fondé avant l'autre ou s'ils l'avaient été conjointement afin de respecter la tradition urbaine arabo musulmane, l'historiographie que nous avons consulté n'en a pas fait allusion, et n'a également pas dévoilé la datation des souks sauf qu'ils étaient ancrés dans l'histoire urbaine de Constantine autant que l'avait été sa prospérité économique séculaire. Par contre l'édification de la plupart des mosquées avait relation avec l'histoire beylicale de Constantine, car chacune d'elle venait suite au règne d'un nouveau bey²; dès lors on pourrait supposer que dans la plupart des associations souks- mosquées, le souk s'était préalablement constitué et que la mosquée s'était subordonnée à l'espace soukier.

2.3.2. Sur la centralité géographique de *Souk Ettoujar* et de la grande mosquée :

Contrairement au modèle arabo-musulman où la centralité géographique revenait à la mosquée à laquelle se subordonne le souk, l'organisation urbaine de Constantine avait placé au centre du rocher l'espace soukier le plus important autour duquel gravitaient plusieurs mosquées. La plus ancienne des mosquées *Djamaa lekbir* (la grande mosquée) et qui revenait à l'époque Hammadide n'avait pas bénéficié de la localisation centrale qui lui revenait de

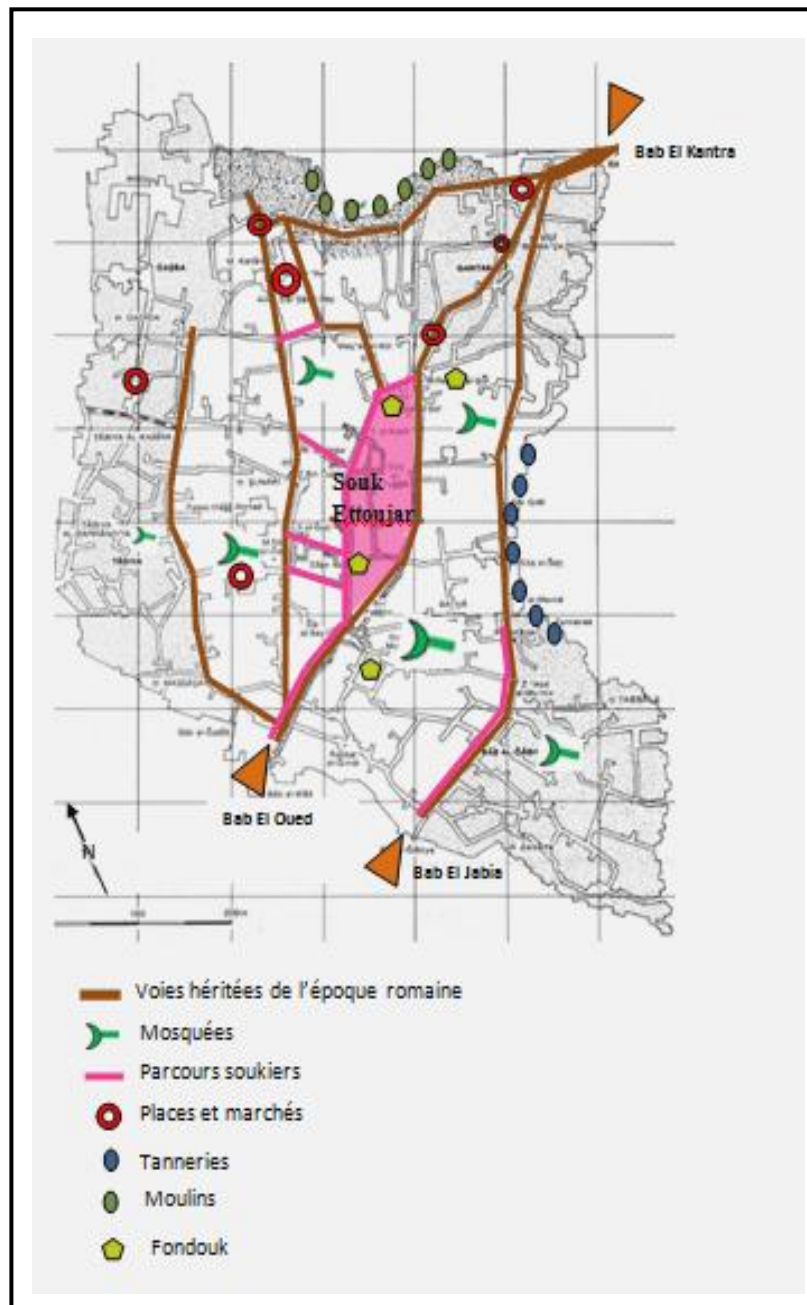
¹ Zaouia Ben Lefgoun, Zaouia Khra chfiyine Et Zaouia Redouan

² Pendant les règnes des cinq beys de la période allant de 1713 à 1792, on avait édifié la mosquée de Souk El Ghezal, ensuite la mosquée de Sidi Lakhdar puis la mosquée de Sidi Kettani (Boumaza 1998 :104).

sorte que le modèle concentrique propre à la ville arabo musulmane se trouvait pour une grande part tronqué dans le cas de Constantine.

Certains auteurs argumentent cette désobéissance par la topographie chahutée de la ville qui n'aurait pas permis l'exécution d'un tel modèle (Boumaza, 1999 ; Raymond 1987), mais si on se réfère à l'archéologie urbaine du rocher, une autre raison s'avère plausible. En effet l'hypothèse sur la centralité de *Souk Ettoujar* héritage de la centralité du forum romain n'avait pas offert la possibilité d'implanter la mosquée centralement puisque la romanisation de la ville et la création de son forum s'était bien évidemment effectuées bien avant l'islamisation de Constantine et l'édification de ses mosquées. Ainsi, l'espace économique n'avait pas cédé place à l'espace religieux mais avait uniquement autorisé son rapprochement. Cette hypothèse sur l'écart temporel entre la centralité du souk et la péri centralité de la mosquée, expliquerait également pourquoi le rapprochement hiérarchique de certains métiers par rapport à la mosquée n'avait pas été complètement respecté. En fait, les ateliers de métiers divers avaient dû squatter l'espace marchand centré avant que le projet de Mosquée ne soit réfléchi dans son voisinage de sorte que l'ordre hiérarchique relatif à la notoriété ds métiers et leurs nuisances n'ait pu être appliqué.

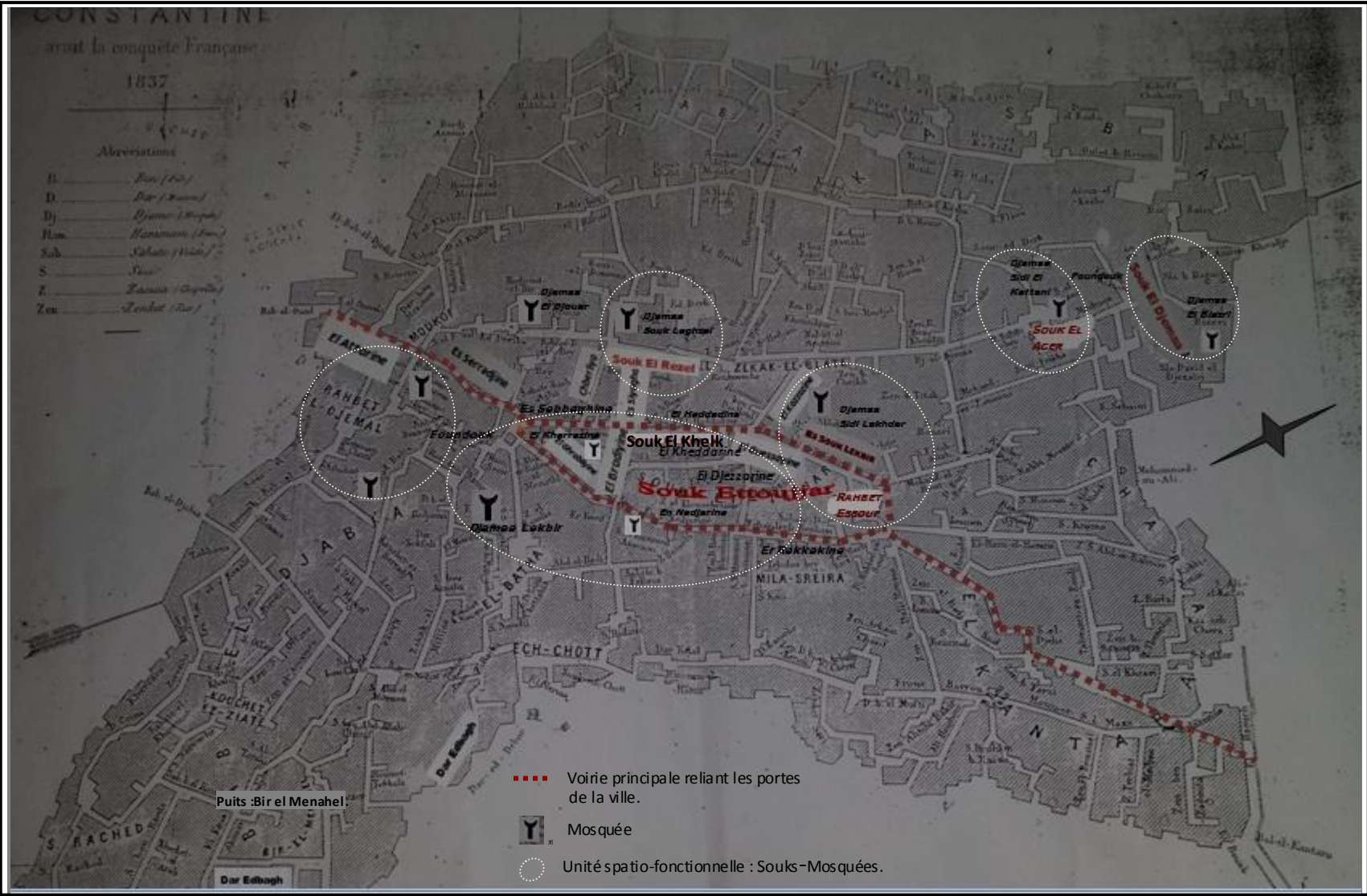
Fig. 11 : Spatialisation de quelques composantes du tissu économique des métiers traditionnels.



Source : Auteur, selon compilation de données,

Pagand(1988) et Benidir (2007)

Fig. 12 : La projection spatiale de l'organisme artisanal à l'époque beylicale.



Source : Auteur sur fond de carte de de E.Mercier (1878).

2.4. Les Foundouks¹ :

Une autre composante du système urbain ayant participé à la dynamique économique des métiers est le *foundouk*, une bâtisse à étages qui offre la double fonction de commerce et d'hébergement pour les personnes étrangères à la ville notamment les commerçants qui venaient s'approvisionner à Constantine ou vendre leurs marchandises. Morphologiquement les *foundouks* de Constantine avaient également été à étages et de forme rectangulaire avec une cour intérieure pareillement au prototype des *khans* ottomans.

Les voyageurs y séjournèrent un certain temps notamment pour ceux qui attendaient le passage d'une caravane pour quitter la ville. La polyvalence du *foundouk* s'élargissait à l'hébergement des animaux de transport à travers des étables faisant partie intégrante de la bâtisse, la cohabitation des hommes et animaux dans des espaces faiblement séparés constituait une des caractéristiques de ce type de bâtiment.

Vu l'attractivité commerciale de la ville, leur nombre n'avait pas été aussi négligeable puisqu'on recensa un nombre de vingt, ces derniers se subordonnent le plus souvent et directement à l'espace soukier. En plus des caravansérails qui sont placés périphériquement pour les transitaires, il y avait ceux qui avaient ponctué le tissu urbain en se localisant sur les voies qui s'ouvrent sur les portes de la ville afin de faciliter l'accès aux clients et leurs bêtes de transport, tel avait été le cas de *foundouk Benouioua*, placé à proximité de Bab El Oued et près des souks, *Foundouk Kissarli* faisant partie des extensions urbaines que Salah Bey avait ordonné sur la partie Nord, avait été placé à proximité du marché hebdomadaire *Souk el Djemaa*, sa capacité de 77 chambres² avait du en faire le *foundouk* le plus important de la ville.

En outre d'autres fonctions expliquent le rôle économique du *foundouk* puisqu'ils abritaient dans leurs rez de chaussées des ateliers de fabrications en se spécialisant dans une ou plusieurs activités artisanales notamment celles dont les produits et le matériel d'exécution sont encombrants pour des échoppes souvent très exigües comme celles du tissage, la dinanderie .. ; la plupart des *foundouks* pour artisanat étaient éloignés du centre marchand de

¹ L'appellation *fundouk* est d'origine grecque utilisée dans le sens de *hotel* et utilisée pour désigner les *khans* en Egypte au XIIIe et XIVe siècles qui est d'origine persane signifiant « maison », le *caravansérail* /*karabansaray* est composé de *karban* : groupe de commerçants qui voyagent ensemble et « *saray* » « maison » en persan ; le *foundouk* désigne généralement les bâtiments de commerce qui se trouvaient au cœur des villes avec la possibilité d'hébergement pour les étrangers (Tamdogan-abel, 1997) .

² Cité dans le rapport final du PPSMVSS, 2012, p :73.

la médina, ceux spécialisés dans le tissage et qu'on dénommaient *Tarbiaa* se seraient localisées dans le quartier *Bâb el-Jabiya*, la partie basse de la ville et qui avait été la moins dense. Les artisans y disposaient d'un grand espace sécurisé qui faisait éviter au voisinage et à la clientèle toutes sortes de désagrément (saleté, bruit) et également un entrepôt où ils pouvaient déposer les matières premières et les produits fabriqués (Raymond, 1987). Selon cette fonctionnalité, les fondouks n'auraient ils pas été d'une certaine façon la première génération des zones d'activité de nos jours !

D'autre part et par rapport à une plus grande surface de travail offerte aux artisans, il était possible d'employer un plus grand nombre d'artisans ouvriers qui venaient apprendre le métier, notamment pour ceux qui venaient de l'extérieur de la ville et trouvaient gîte dans ces mêmes *foundouks* ; cet état de fonction qu'ils admettent avait dû favoriser d'une part l'enrichissement des chefs d'ateliers qui arrivaient à exécuter plus rapidement de plus grosses commandes et d'autre part nous supposons que l'implication d'un plus grand nombre d'apprentis et d'ouvriers étrangers à la ville offrait l'opportunité de transmettre des savoirs faire tacites et de les diffuser bien au delà de la ville de sorte que bon nombre d'employés avait la possibilité de prendre la relève, de ce fait les fondouks avaient ainsi servi comme outil de conservation et de transmission du patrimoine artisanal de Constantine beylicale à une échelle qui dépasserait son propre territoire.

II. La Survie Du Noyau Traditionnel Face A L'urbanisme Colonial :

1. L'interventionnisme colonial :

De par sa géographie stratégique et son rôle historique, la France avait opté pour Constantine comme lieu de pouvoir régional, elle avait d'ailleurs été nommée chef lieu de préfecture en 1849 avant que la municipalité ne s'y installe en 1854.

De par les ambitions qu'on lui traça, il fut question d'agrandissement de la ville afin de faire asseoir la ville coloniale à l'image de la ville européenne de la nouvelle ère industrielle contrastant au style organique de la ville médiévale critiquée tant sur le plan morphologique que sanitaire. La nouvelle urbanisation devait également se faire rapidement afin de répondre à la demande urgente d'une population européenne de plus en plus nombreuse et à qui il fallait assurer travail et résidence. Deux possibilités étaient alors offertes aux administrateurs et architectes français, celle de la juxtaposition par l'édification d'une ville coloniale sur le

plateau du Mansourah indépendamment de la ville autochtone, ce dernier au vu de sa topographie moins chahutée semblait offrir de grandes possibilités pour une urbanisation rapide, l'autre possibilité était la superposition par la transformation de la ville existante et sa réadaptation à un urbanisme colonial au nom du développement et du modernisme tel qu'il a été le cas pour bon nombre de capitales européennes.

La première proposition n'était pas possible du fait que le plateau du Mansourah tenait une situation stratégique aux yeux des autorités militaires qui avaient prévu d'y édifier une importante caserne incluse dans le plan de militarisation de la région ; on eu alors recours à la seconde proposition, et le partage de la ville devenait éminent surtout que l'ordonnance du Marechal Valley en juin 1844 venait sceller des contrats pour diviser la ville arabe en une partie basse pour les autochtones et une partie haute pour les colons après une série d'interventions faites de démolitions, restructurations, et alignements afin que le modèle de la ville européenne puisse être repris en miniature sur la ville arabo-musulmane .

Beaucoup d'écrits avaient dénoncé la maladresse des opérations menées sur l'espace de la médina de Constantine avançant que l'ordre social et spatial avait été rompu, la ville en effet avait prit un nouveau visage afin qu'elle puisse adopter l'essor industriel et technologique que vivait l'Europe et qui devait se propager dans ses colonies. La rue de France réalisée en 1862 et la rue Impériale achevée en 1870 avaient été les nouvelles percées larges et rectilignes à partir desquels étaient recherchés le caractère géométrique, la symétrie, et la perfection de la forme et des équilibres. Ces percées avaient remplacé les rues étroites et irrégulières qui s'étaient avérées obsolètes face aux nouveaux modes de déplacement (voiture, tramway...) et de nouveaux réseaux (eau, électricité) ; l'alignement de grands immeubles d'habitations longeant ces percées et la création de nouveaux quartiers pour les français, avaient effacé toute la partie haute de la ville arabe dont la liaison avec les autres parties de la ville avaient nécessité d'autres petites percées et alignements dans la partie médiane du rocher. Ainsi la ville coloniale s'était superposée à la ville traditionnelle avec tout ce que cette superposition avait eu à entraîner comme dommages matériels et moraux pour la population autochtone.

De par cet interventionnisme colonial, de vives interrogations concernent l'espace économique traditionnel qui avait successivement fait fonction de forum et de *souk ettoujar*, quelles dynamiques avait-il alors subi ?

1.1 Les métiers traditionnels face à l'urbanisme colonial : Entre fatalité et opportunité.

Avec l'occupation française, les métiers traditionnels avaient eu à subir précocement les effets du capitalisme marchand et leur décadence s'avérait déjà éminente. Les interventions urbaines lancées sur la partie haute de la ville avaient été pour certains métiers tel un coup de grâce qu'un agonisant redoutait.

Situés sur le périmètre d'intervention du projet de restructuration coloniale, souks et *foundouks* autant que bon nombre d'échoppes avaient été sacrifiés pour céder place au nouveau découpage parcellaire. Le rythme de disparition et de recul du nombre d'activités artisanales fut alors plus accéléré que dans les autres médinas arabo-musulmanes notamment celles de Tunis et de Fès où il a plutôt été question d'une juxtaposition de la ville coloniale à la ville arabe et non de superposition.

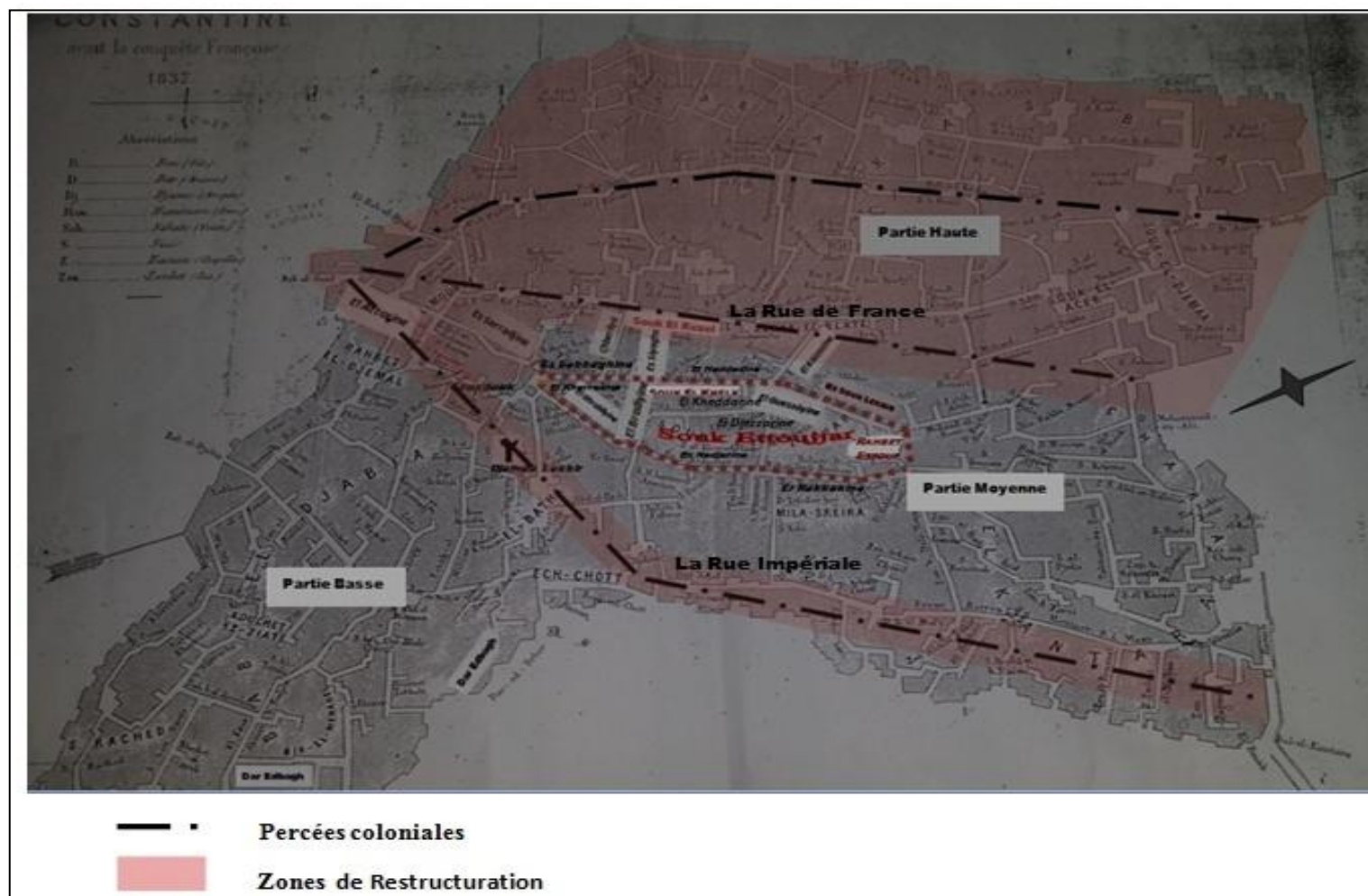
2.1.1. L'effritement du réseau soukier :

Les métiers ayant auparavant privilégié les localisations en entrées de ville, ou qui se trouvaient sur le passage des percées coloniales avait été sacrifiés. La rue de France avait ainsi délocalisé plusieurs souks de l'industrie artisanale, notamment les *attarins* (parfumeurs), les *sebbaghines* (teinturiers), les *serradjines* (selliers), les *siyagha* (orfèvres).

Plusieurs corps de métiers se trouvaient éparpillés sur les ruelles nouvellement rectifiées sans avoir pu se regrouper et se reconstituer en souks, ce qui les avaient encore fragilisés notamment pour pouvoir faire face au capitalisme marchand et la concurrence européenne .

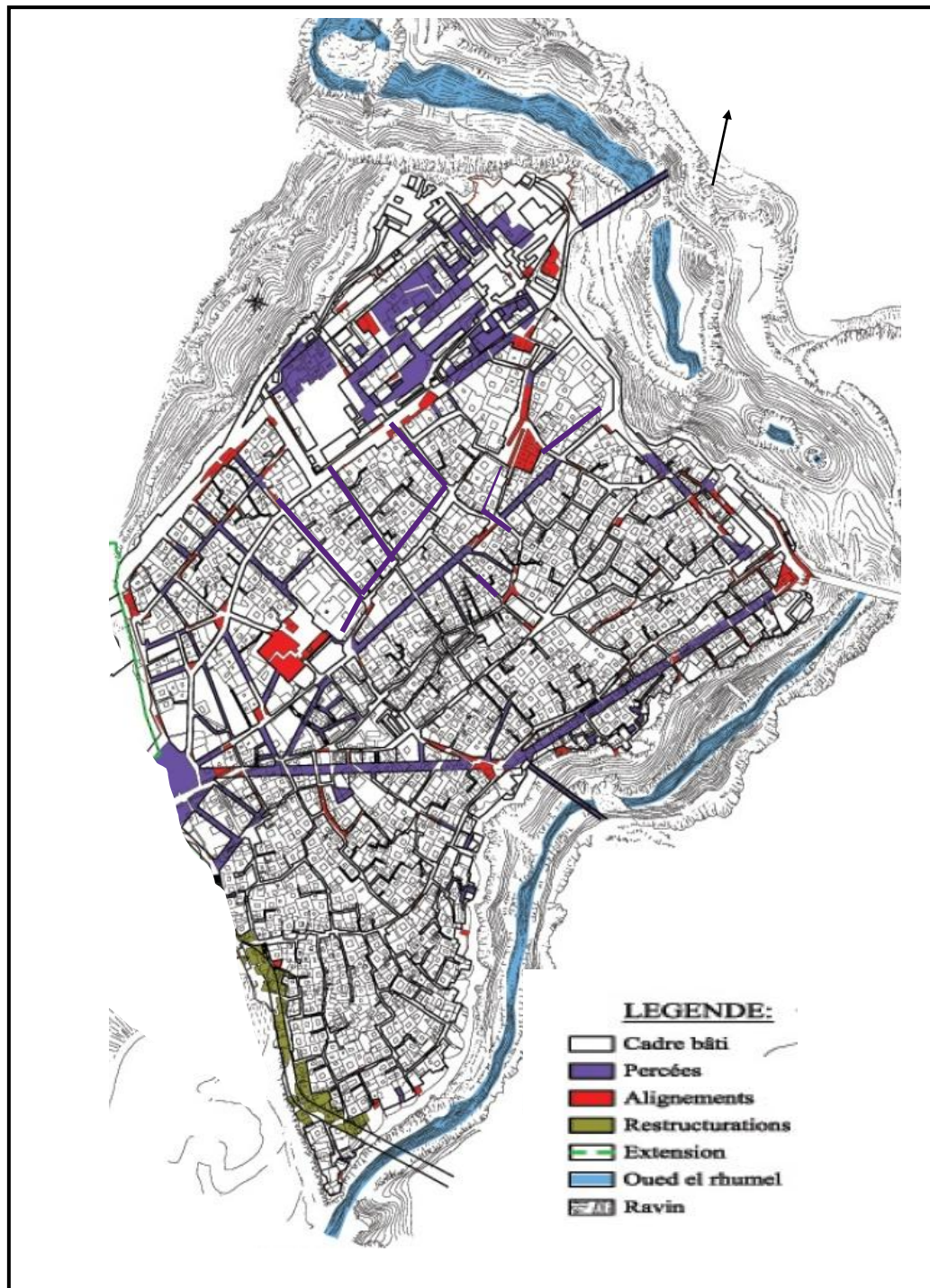
L'effritement du réseau soukier et l'éclatement des grands souks de la ville avaient rendu encore plus difficile la commercialisation des produits et l'approvisionnement en matières premières, seuls les orfèvres faisant partie de la communauté juive connue pour son esprit de solidarité, avaient pu reconstituer leur souk en proliférant progressivement sur « *la rue Combes* » (*Kedid Salah*) après que le grand bazar et certaines activités artisanales en extinction leurs est cédées place.

Fig. 13 : Souk ettoujar par rapport aux percées coloniales.



Source : Conception Auteur, sur fond de carte d'Ernest Mercier, 1878.

Fig. 14 : Types d'interventions coloniales.



Source : PPSMVSS (Rapport final, 2012 :43).

Par contre, l'évolution du métier de la sellerie qui avait été le métier le plus noble de la ville nous offre une autre lecture des faits. Si on observe l'évolution du nombre d'artisans et d'ateliers propres à ce métier¹, il s'avère que leur nombre n'avait pas été autant affecté par les interventions coloniales ayant eu lieu entre 1860 et 1870 que par l'influence du produit et du mode de vie français ayant pris plus d'ampleur à partir des années 1900. Ainsi il a été question d'une moyenne de 17% de réduction du nombre de selliers et de leurs ateliers entre 1840 et 1881 suite aux interventions coloniales alors que sur presque le même intervalle de temps, entre 1881 et 1924 leur nombre chutait d'une moyenne de 72%. Nous ne pouvions établir cette même lecture comparative sur d'autres corps de métiers faute de disponibilité d'informations statistiques, mais si on reste formel sur le fait que la décadence des corps de métiers constantinois avait été conséquente aux interventions coloniales d'une part et au capitalisme marchand européen d'autre part, on pourrait fermement poser la probabilité que c'est plutôt cette deuxième raison qui avait été de loin la plus fatale.

2.1.2. La survie du noyau traditionnel

Si on examine *Souk Ettoujar* ayant constitué le noyau économique de la médina sur des siècles, il s'avère qu'il n'avait pas subi autant de transformations suite à l'interventionnisme français faisant qu'il avait même gardé sa configuration globale, une préservation certainement intentionnelle puisqu'aucun texte administratif n'en avait fait allusion.

En effet la localisation de ce souk dans la zone médiane entre les deux entités géographiquement et socialement séparés en avait fait une zone mixte dont la fonctionnalité avait été préservée dans sa majorité. Le tracé des deux grandes artères ayant éventré la ville n'avait pas traversé le souk mais s'était opéré dans son environnement immédiat où s'était effectué le raccordement entre trame coloniale régulière et trame organique traditionnelle à travers quelques rectifications et alignements qui n'avaient rien avoir avec la restructuration profonde de la partie haute. Sur le volet spatial, ce pôle soukier séculaire avait ainsi pu survivre et permaniser certains métiers qui s'y déroulaient malgré la brutalité de l'interventionnisme colonial.

En fait, la permanence fonctionnelle de ce pôle soukier ne laisse pas t-elle supposer qu'elle a été possible grâce à la nouvelle dynamique qu'il avait gagnée suite au nouveau tracé établi par le colon. Sans être effacé ou enclavé, ce pôle a dû probablement gagner en dynamisme

¹ Selon les statistiques reportées au tableau 12.

en raison de la relation spatiale et fonctionnelle qu'il avait pu entretenir avec les percées qui avaient été les deux grandes artères commerciales de la ville coloniale. Le maintien de la trame viaire traditionnelle dont l'arborescence dans sa majorité rectifiée par des opérations d'alignement, avait fait de certaines ruelles, des bretelles devant assurer la continuité fonctionnelle et relationnelle entre le centre économique de la médina et celui de la ville moderne. **Fig 14.** De ce fait l'espace soukier traditionnel avait continué d'exercer son attractivité commerciale et artisanale par sa nouvelle localisation en un espace charnière entre les deux rues commerçantes les plus importantes de la ville, soit une entrée en synergie avec l'espace économique moderne favorisée par une trame viaire suffisamment ramifiée pour donner l'impression d'une fusion entre l'espace économique traditionnel et l'espace colonial ; d'ailleurs l'uniformité de la répartition du commerce et de l'artisanat sur le rocher démontrent cette fusion **Fig. 15** .

La durabilité spacio fonctionnelle sur des siècles du noyau traditionnel et l'interventionnisme colonial français ne seraient- ils pas à l'origine même de la dynamique commerciale et artisanale que connaît ce pôle soukier actuellement ?

Fig. 15 : Préservation du noyau économique et entrée en dynamique avec l'espace colonial

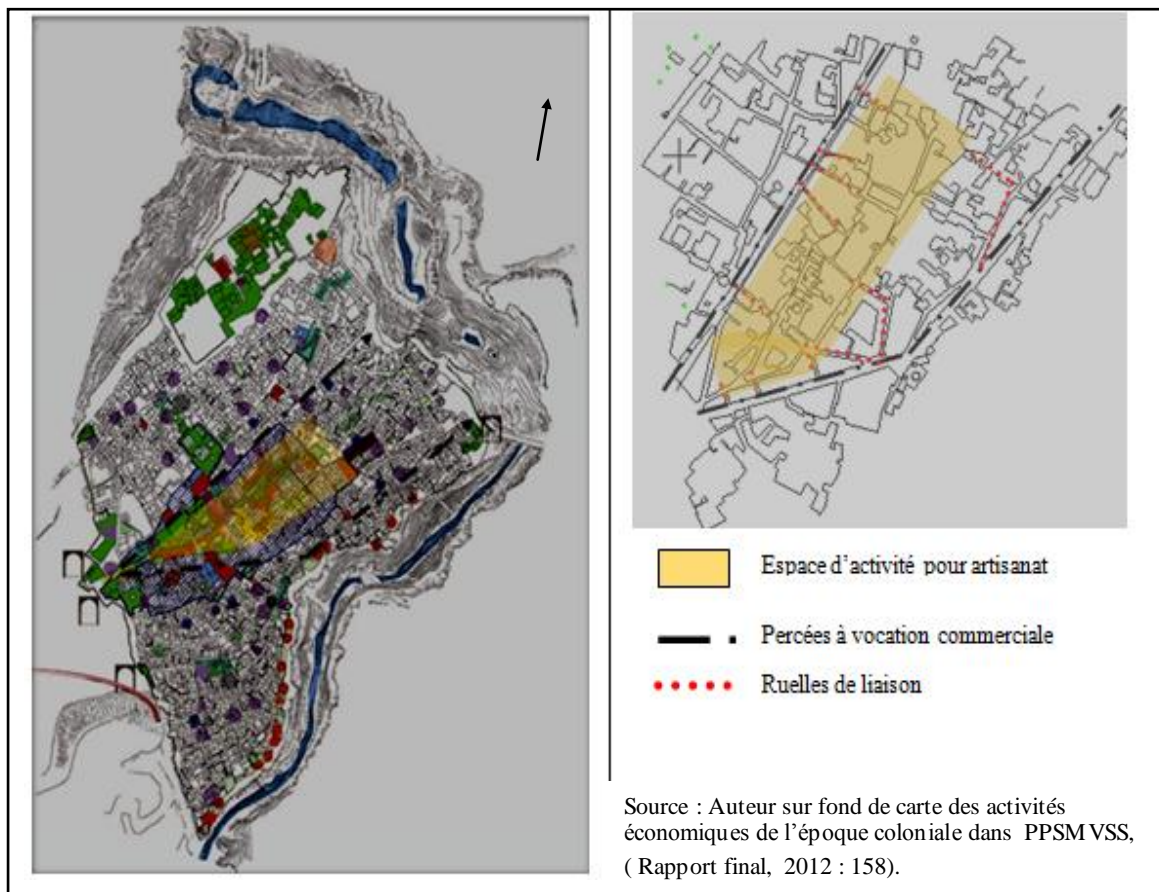
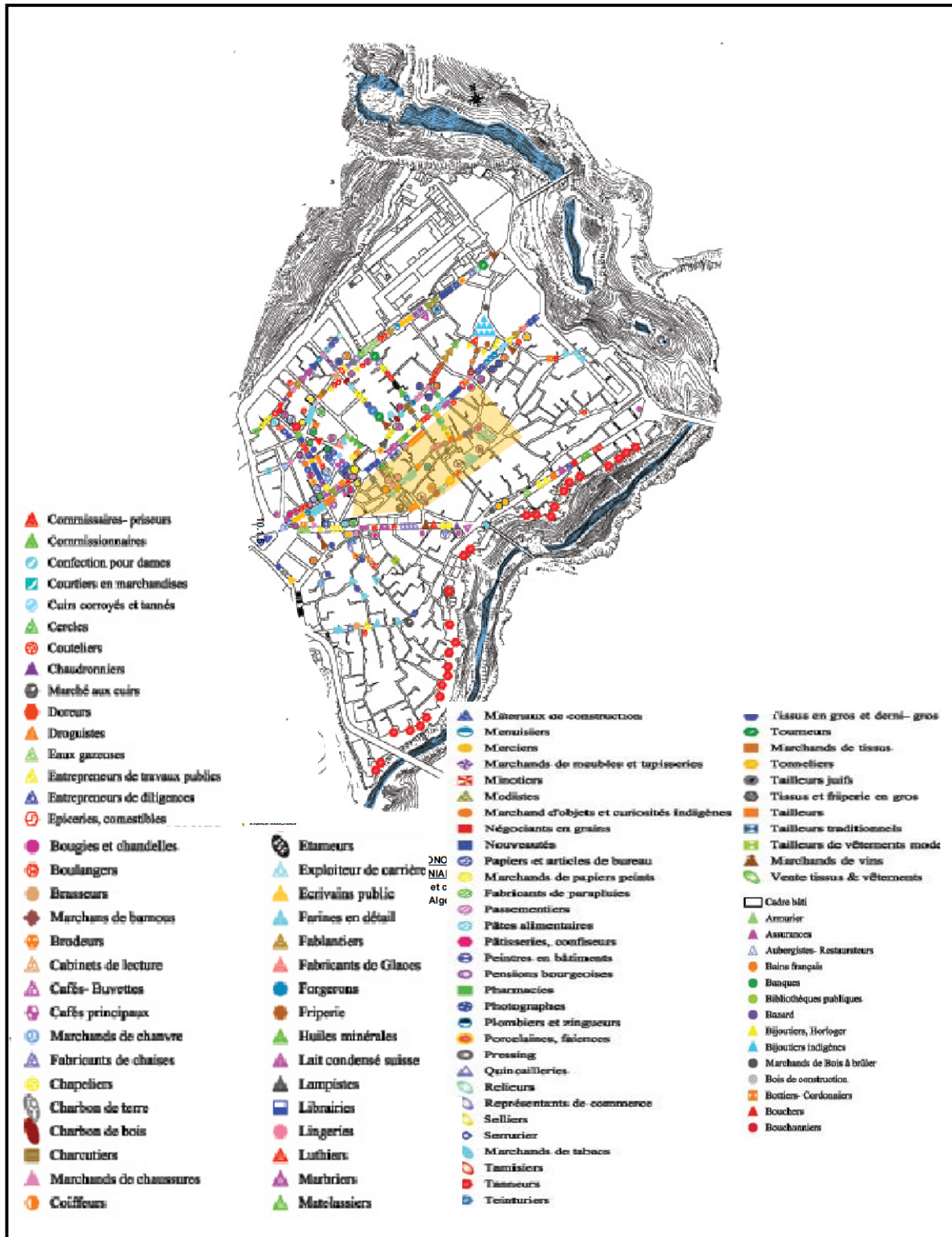


Fig. 16: Uniformité de la répartition de l'espace marchand.



Source : Rapport de présentation du PPSM VSS. (Phase III, 2012, p : 158)

III. Les tournants économiques de l'Algérie indépendante : Effets et dynamiques générées sur le rocher.

Par rapport aux différentes politiques entreprises par le pays vis à vis du secteur de l'artisanat¹, nous recherchons leurs répercussions sur l'espace économique de la ville au regard des activités artisanales qui s'y sont déroulées tout en s'interrogeant sur la dynamique qu'a connu le noyau traditionnel de l'artisanat. A juste titre tout le rocher apparaît comme le lieu privilégié pour cette lecture non seulement au vu de l'ancrage historique des métiers traditionnels sur son espace mais également par rapport à la spécialisation commerciale qu'il démontre vis-à-vis des produits d'art traditionnel puisque le 15% de son appareil commercial leur était consacré, une proportion trois fois plus élevée que celle mesurant le commerce lié à l'artisanat dans toute la ville et qui ne dépasse pas les 4%².

1. Du capitalisme européen au socialisme planifié :

Par rapport à la décadence de l'artisanat conséquente à l'occupation française, la politique nationale prit en charge le secteur de l'artisanat dès les premières années de l'indépendance, et son organisation fut marquée par la création de société nationale de l'artisanat traditionnel (SNAT) devant se charger des opérations de promotion du secteur et son assistance, elle assurait notamment l'approvisionnement par la matière première et la promotion des produits artisanaux.

Nous pouvons lire assez modestement les implications urbaines d'un tel encadrement sur l'espace urbain de Constantine des années 80-90, où nous retenons uniquement l'infrastructure commerciale mobilisée par l'artisanat comme indicateur.

Les enquêtes effectuées à cette époque sur l'appareil commercial du rocher nous renseignent sur un accroissement assez considérable du nombre de commerces dans la bijouterie et la dinanderie **Tab 16**. Cet accroissement donna lieu à une hyperspécialisation au niveau de l'ancien noyau économique de la médina où la rue *Rouag Said* se spécialisa dans le cuivre sur le compte de la menuiserie qui s'était implantée depuis l'époque arabo musulmane mais qui avait pris beaucoup de recul durant la colonisation **Tab 11**. Une autre spécialisation est enregistrée dans ce noyau même, au niveau de la rue Salah Kedid (ex rue *Combes*), où les

¹ Le chapitre 3 avait traité de la politique entreprise vis à vis du secteur de l'artisanat.

² Selon des résultats d'enquête de Benabbas. S, 2002.

boutiques à vitrines supplantent les échoppes d'artisans pour mettre en valeur des bijoux traditionnels devant concurrencer la bijouterie moderne qu'étaient les vitrines de la rue de France. La prolifération de la bijouterie sur la rue Salah Kedid est l'héritage d'une opération d'essaimage que les orfèvres juifs avaient initié dans l'ancien *souk ettoujar* suite à leurs délocalisations quand le percement de la rue de France s'était effectué.

De ce fait, la concentration de la bijouterie et la dinanderie dans l'espace soukier qui a le long de l'histoire accueilli les métiers traditionnels, prolongent une fois de plus sa spécialisation et la permanence de son caractère artisanal.

Tab. 16 : L'accroissement des commerces dans la bijouterie et la dinanderie sur le rocher.

Branche Artisanale	1976	1984	1993
Bijouterie	173	271	311
Dinanderie	27	55	45
Ferromnerie	0	0	7
Tailleur	127	250	160
Broderie	4	13	20
Maroquinerie	0	13	9
Cordonnerie	27	33	31
Tannerie	2	4	0

Source : Benabbas .S,2002.

2. L'effet de l'ouverture économique :

Après avoir subi une première décadence à l'époque coloniale, une seconde décadence concerna l'artisanat d'art plus que toute autre forme d'artisanat (artisanat de service et artisanat de production) et qui fut conséquente à l'ouverture de l'économie algérienne durant les années 90. La restructuration engagée par l'Etat conséquente à l'ouverture des marchés et l'application du mythe libéral, était plutôt un désengagement vis-à-vis de l'artisanat et explique son recul. De multiples cessations d'activités sont dénotées suite à des pénuries en matières premières et l'élévation brutale des coûts d'approvisionnement surtout après que la SNAT avait été dissoute , les artisans n'ayant pu se tourner vers l'investissement et la libéralisation se trouvaient dans une situation d'instabilité et de marginalisation, ce qui les

avaient obligés de se détourner de l'artisanat en s'orientant vers d'autres activités plus porteuses, d'autant plus que l'informel avait trouvé dans les années 90 une large expansion puisqu'il était en quelque sorte un informel légalisé dénommé *Trabendo* (Boumaza,1998) .

Concernant les commerces liés à l'artisanat traditionnel, leur proportion dans l'appareil commercial du rocher avait chuté en l'espace de deux ans (93-95) de 21% à 13%¹ ;un recul spatialement interprété par la reconversion de la majorité des rues commerçantes principales du rocher qui abritaient l'artisanat.

Tab. 17 : Variation du nombre de commerces de l'artisanat sur le rocher.

Noms des rues commerçantes	1993	1998	Nouvelle Vocation
Mellah Slimane	15	04	<i>Trabendo</i>
Hadj Aissa Brahim	09	05	<i>Trabendo</i>
Rue 19 juin	51	18	<i>Trabendo</i>
Didouche Mourad	17	06	
Larbi Ben Mhidi	23	07	
Roug Said	18	02	<i>Trabendo</i>
Said Tlili	39	08	<i>Trabendo</i>
Frères Mentouri	18	00	
Benloucif Rabah	15	01	
Sidi Lakhdar	15	02	

Source : Auteur par compilation de données d'enquêtes
Benabbas S, 2002 et Boumaza Z ,1998.

¹ Extraits des résultats d'enquête de Benabbas. S, 2002.

Fig. 17 : Rues commerçantes concernées par les reconversions :



Source : Conception Auteur.

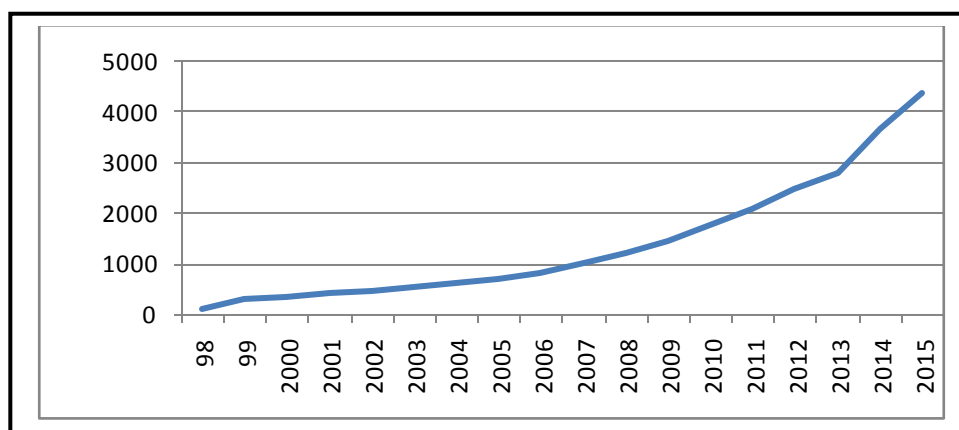
3. Stratégie d'encadrement et recrudescence du secteur de l'artisanat traditionnel :

Après une décennie de désengagement de l'Etat dans la sphère économique ayant profondément marqué le secteur de l'artisanat, les pouvoirs publics commençaient à penser sur la nécessité d'un encadrement fiable de l'artisanat à travers la création de nouvelles structures visant l'appui et l'assistance des artisans (ANART, CNAM, CAM) ainsi que l'application de mesures incitatives à la création d' activités artisanales traditionnelles.

Les répercussions de ce nouvel encadrement avaient insufflé une nouvelle dynamique économique à l'artisanat dans toutes les villes algériennes. A Constantine les activités

commerciales liées aux productions artisanales avaient enregistré entre 2002 et 2005 une évolution de 43%¹ et qui avait été conséquente à l'accroissement exponentiel de la population des artisans, en effet entre 1998 et 2008 leur nombre était passé de 91 à 1196 inscrits dans le fichier national de l'artisanat à raison d'un taux d'accroissement de 19% qui avait encore bondit à 70% entre 2008 et 2015².

Fig. 18 : Accroissement du nombre d'artisans d'art traditionnel à Constantine



Source : Auteur selon statistiques de la Chambre de l'artisanat et des métiers traditionnels.

La projection spatiale de cette population sera analysée dans la troisième partie de cette thèse mais nous retiendrons la ponctuation du rocher par diverses activités et commerces relatifs au secteur de l'artisanat et la polarité exercée par le noyau traditionnel de la médina dont la vocation artisanale a incontestablement participé à sa durabilité économique.

¹ Selon enquête de Bendir.F , 2007 : 208 .

² Calculs effectués à partir du fichier des inscrits de la chambre de l'artisanat et des métiers de Constantine.

Fig. 19 : Répartition des activités artisanales sur le rocher.



Source : Auteur selon la carte des activités commerciales du secteur sauvegardé dans PPSMSS ,2012.

Conclusion Chapitre 4 .

La temporalité des lieux où s'exercent les métiers démontre leurs ancrages dans le territoire de la médina et renseigne sur les dynamiques qu'elle a vécu au regard des métiers qu'elle a accueillis . Les dynamiques temporelles que nous avons exposées révèlent la permanence du noyau économique du rocher où les métiers s'étaient fixés sur des siècles sans avoir eu à céder leur centralité géographique à l'espace religieux ni à respecter son voisinage , afin de se soumettre au modèle de la ville arabo musulman et l'organisation hiérarchique de ses espaces marchands.

Ayant succombé au capitalisme marchand , les métiers ayant revêtu un caractère culturel par la nomination artisanat traditionnel avaient pu résisté aux lourdes interventions urbaines coloniales au vu de la stabilité morphologique de l'espace marchand traditionnel et les rapports que cet espace a pu négocier avec l'espace économique colonial, grâce aux alignements et rectifications initiés par le génie urbain français. En somme, le retentissement de l'urbanisme colonial sur la perméabilité spatiale et fonctionnelle de l'espace marchand traditionnel avait été des plus féconds pour le maintien de sa prospérité économique.

L'ouverture économique de la politique algérienne avait fait succombé une fois de plus les métiers à la décadence, tel que la signifient le recul enregistré par leur infrastructure commerciale sur les années 90. Cette dernière est arrivée à se rattraper depuis qu'une nouvelle stratégie politique avait envisagé l'encadrement de l'artisanat et dont le redéploiement spatial régénéra une fois de plus la polarité séculaire du noyau économique traditionnel.

Conclusion de la Partie II

L'essor des métiers à Constantine cumulé jusqu'à la fin du 19^é siècle avait pris une dimension multifactorielle, les atouts géographiques dont s'était dotée la ville s'articulent à la densité de son histoire événementielle pour expliquer les fondements historico géographiques de la prospérité des métiers artisanaux dans cette ville. Depuis l'islamisation de la ville, des lieux divers allant du *foundouk* au souk quotidien, et marchés hebdomadaires avaient marqué spatialement cette prospérité et qui avait été d'une part soutenue par l'unité spatiale et spirituelle mosquée-souk ainsi que par la permanence des lieux qu'avaient apprivoisés les artisans en profitant de l'héritage de leurs prédécesseurs romains.

La richesse économique de la ville, les civilisations antiques les plus remarquables du bassin méditerranéen qui l'ont parcouru et la biographie de ses artisans marquent l'historisation des métiers de Constantine qui s'étaient nourries de telles richesses où le cosmopolitisme ayant marqué la diversité culturelle de la ville avait été des plus pertinents.

Des siècles durant, une même localisation géographique avait traduit la projection spatiale de cette prospérité culturelle et économique et qui avait constitué de par sa centralité géographique le foyer économique de la ville. Cet espace s'était élargi sur presque toute l'étendue du rocher grâce aux interventions urbaines coloniales pour en faire le lieu privilégié du commerce des produits artisanaux et dont la dynamique était durant l'indépendance fluctuante au gré des stratégies économiques de la politique algérienne et de ses tribulations.

Après une nette décadence durant l'ouverture économique démesurée, la taille de l'infrastructure commerciale mobilisée avait nettement pris de l'ampleur depuis que l'artisanat devenait un secteur potentiel de croissance et que des mesures incitatives avaient été entreprises en faveur des artisans. Les lieux qu'ils ont continué à investir, témoignent de spécialisations fonctionnelles qui ressuscitent celles qui avaient caractérisé l'espace économique des médinas arabo-musulmanes et s'annoncent ainsi comme un mode d'occupation spatiale caractéristique aux activités artisanales.

TROISIÈME PARTIE

Constantine Au Prisme De La Géographie De L'artisanat :

De La Ville Culturelle A La Ville Créative !

Structure de la partie 3 :

Selon une alternance entre acquis théoriques et analyse empirique, cette partie de la recherche sera rythmée par quatre chapitres qu'on consacra à l'observation des dynamiques urbaines liées aux métiers qui dominent la scène artistique de la ville de Constantine et à partir desquels nous pourrions apprécier les aspects relatifs au rapport Ville - artisanat.

On aura à lire à travers le chapitre 1, une première dynamique qui se décline à l'échelle du territoire national, en démontrant les effets de visibilité, de rayonnement et de médiatisation que Constantine gagne par ses métiers. Cette lecture offrira l'opportunité de jeter un coup d'œil sur le degré de déploiement de l'activité artisanale dans certaines villes algériennes, où on s'appliquera à rechercher des rapports corrélatifs entre cette activité et certaines caractéristiques géographiques de ces villes, en vue de déceler d'éventuelles concordances avec les théories précédemment évoquées.

Le contexte des métiers traditionnels à Constantine est exposé dans le chapitre 2, qui commencera par nous révéler une dynamique d'ordre sociodémographique, en se rapportant aux caractéristiques de la population des artisans, qu'on voudrait décrire selon un portrait qui les rapproche de l'image d'une ressource économique et culturelle et les éloigne des représentations qui font de l'artisanat un secteur fragile et marginalisé. Dans ce même ordre d'idées, nous nous renseignerons sur les aspects formels de la mobilisation de Constantine vis-à-vis de ses métiers traditionnels pour en faire une économie de l'artisanat, notamment par le recensement des infrastructures qu'elle lui consacre.

Les chapitres 3 et 4 visitent la ville, en tant que territoire créatif pour ses artisans. Nous examinerons la projection spatiale de la population des artisans, afin de repérer les pôles de fixation et d'agrégation des activités artistiques. On interrogera à ce titre, les facteurs urbains ayant intervenu dans leurs localisations. On aura ainsi à débattre des territoires de prédilection de l'art traditionnel à Constantine, au regard des modèles de territoires de l'art littéralement théorisés, ainsi qu'à relever l'existence d'une dynamique de clusters culturels que la littérature économique a inclus parmi les spatialités socio productives des économies culturelles et créatives.

CHAPITRE 1

Le Rayonnement Et La Visibilité De Constantine Par Son Art Traditionnel.

I. Comparaisons interurbaines

Notre investigation théorique avait mis en évidence que la présence des artistes dans les villes, participe à leurs visibilités et leurs attractivités et qu'il est d'intérêt de faire de cette présence un facteur de classification interurbaine. En outre, l'activité à caractère artistique s'appréhende au niveau des villes métropoles qui ont le plus grand pouvoir d'attraction sur les artistes. Les villes moyennes pourraient être des niches pour quelques spécialisations artistiques et exercer également ce pouvoir.

Afin de tester empiriquement cette littérature dans le cas des villes algériennes, et en prenant l'art traditionnel comme discipline artistique, nous proposons de mesurer la présence des artisans dans les villes algériennes, afin qu'une clé supplémentaire de lecture puisse être avancée sur le positionnement respectif de ces villes par rapport à une de leurs industries culturelles, leurs artisanats.

L'approche comparative envisagée s'établira en mesurant la taille de la population des artisans dans chaque wilaya. Nous avons retenu les recensements sur l'année 2011 du fichier national de l'artisanat entretenu par les services de la CNAM et ce au vu des écarts numériques inexplicables entre différents documents publiés par la CAM de Constantine, les bilans de la CNAM à Alger et l'Atlas de l'artisanat traditionnel d'Algérie. Aussi, nous exploiterons les statistiques du RGPH 2008, pour déterminer la proportion de la population des artisans par rapport à la population active dans chaque wilaya, un ratio rapporté à 100 000 actifs éclairera notre lecture.

1. Evolution de la population des artisans en Algérie :

Après des décennies de décadence conséquentes à la politique coloniale et la maladresse des mesures entreprises après l'indépendance, les stratégies de revalorisation engagées sur la dernière décennie sont nettement perceptibles dans l'évolution du taux d'accroissement du nombre d'emplois générés par l'artisanat à l'échelle nationale. C'est ce que démontre le taux de 112%, enregistré entre 2010 et 2011, alors qu'il n'était que de 18% entre 2008 et 2009¹. Néanmoins, ces efforts peinent encore à faire de l'artisanat un gisement de développement, au vu de la faible proportion des artisans qui exercent à l'échelle nationale et qui atteint à peine le 3.2 %² de la population active, bien loin du Maroc et de la Tunisie qui enregistrent les taux respectifs de 20% et 9%³.

Toutefois les dynamiques de développement de l'artisanat mesurées à partir des taux d'accroissement des artisans restent très disparates d'une ville à une autre. Mis à part le cas des villes sahariennes à faible densité urbaine, certains territoires urbains connaissent de plus fortes dynamiques en concentrant de plus grandes populations d'artisans, telles les villes de Constantine, de Ghardaïa, de Jijel et de Tizi Ouzou qui enregistrent les plus fortes concentrations à raison de 494, 474, 434 et 329 artisans /100 000 hab, et qui concentrent à elles seules le 30% de l'ensemble des artisans algériens. Par contre, d'autres villes à fort rayonnement régional et national enregistrent de bien moindres concentrations, telles Alger, Tlemcen et Oran dont les ratios de 150, de 85 et de 52 restent bien loin de la moyenne nationale qui est de 185 artisans /100 000hab⁴.

De quels caractères urbains la pratique de l'artisanat d'art dépend-elle ? Est-ce la taille démographique des villes qui en serait favorable ou bien leurs métropolités, ou alors leurs historicités ? Qu'est-ce qui fait que certaines villes algériennes attirent les artisans d'art plus que d'autres.

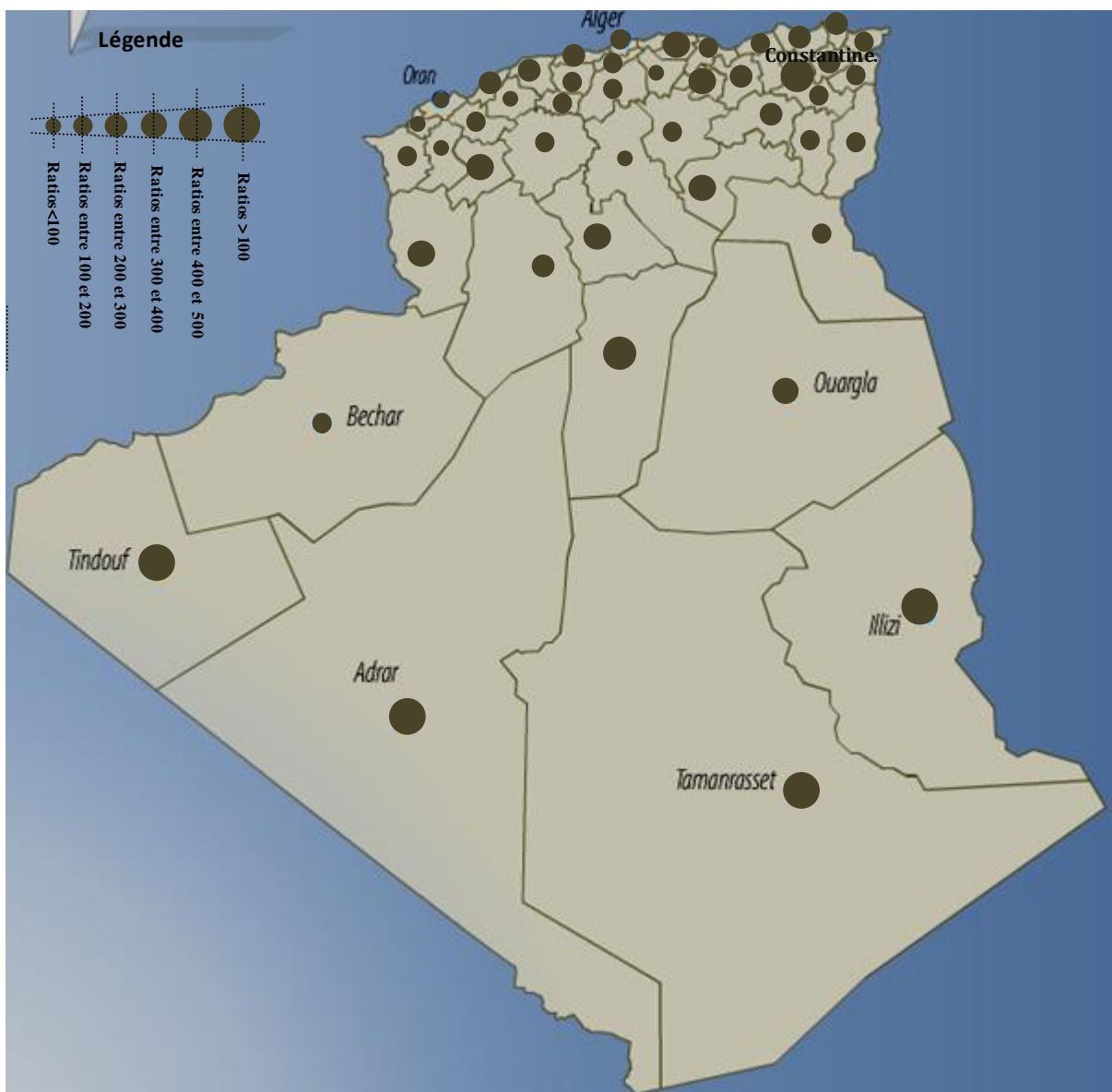
¹ Selon le bilan des activités et des emplois dans le secteur de l'artisanat de l'année 2008 à 2011, établi par l'Agence nationale de l'artisanat et métiers, (ANART).

² Calculé à partir du chiffre de 34 031 artisans inscrits dans le fichier national de l'artisanat, et la population active nationale.

³ Selon l'office national de l'artisanat tunisien « l'artisanat en chiffre 2012 »

⁴ Moyenne retenue sans prendre en compte les ratios trop élevés des villes sahariennes qui offrent un cas particulier et faussent la valeur de la moyenne nationale qui atteindrait alors la valeur de 300 artisans /100 000 hab

Fig. 20 : Variations des concentrations d'artisans à l'échelle nationale.



Source : Conception auteur, Auteur selon données statistiques de la CNAM, 2011.

2. L'artisanat rapporté à des faits urbains.

2.1. La valorisation touristique de l'artisanat : le cas des villes sahariennes.

Les villes frontalières sahariennes telles Adrar, Tamanrasset, Illizi, enregistrent les ratios les plus élevés en nombre d'artisans à raison de 511, 690, et 2 657 artisans /100 000hab. Sans que des concentrations urbaines notables ne s'y présentent puisque les densités sont de moins d'un habitant/km² ¹, l'artisanat dans les villes du Sahara septentrional prend un caractère rural dont l'essor montre la corrélation entre artisanat et tourisme. Les villes de Tamanrasset capitale du Hoggar parc national classé, d'Illizi qui assoit le tassili n'Ajjer classé patrimoine mondial de l'humanité par l'Unesco en 1982 et d'Adrar dont la ville la plus touristique est Timimoune « l'oasis rouge », ont été inscrites dans la stratégie de valorisation touristiques et culturelle envisagée dès l'indépendance dans ces régions, vu leurs ressources économiques limitées et dont les atouts naturels exceptionnels devaient être exploités comme moteurs d'une économie touristique porteuse. L'intensité de la pratique artisanale dans ces villes, figure parmi les externalités de la dynamique touristique qu'ils connaissent. Pour les artisans d'art, la valorisation touristique offre l'opportunité d'améliorer leurs revenus et montrer leur savoir-faire dans le travail du cuir, la sculpture sur bois de palmier, la poterie noire et le tissage. Pour les touristes, la découverte des métiers d'art implantés dans la région qu'ils visitent, est une forme d'animation, un gage d'authenticité et l'assurance d'acheter un souvenir porteur de l'identité du site.

La corrélation entre activité artisanale et dynamique touristiques ne se vérifie pourtant pas dans d'autres villes touristiques du pays, tels qu'Annaba, Oran et Alger, où se manifestent autant le tourisme d'affaires que le tourisme balnéaire et restent des moins denses concernant leurs populations d'artisans.

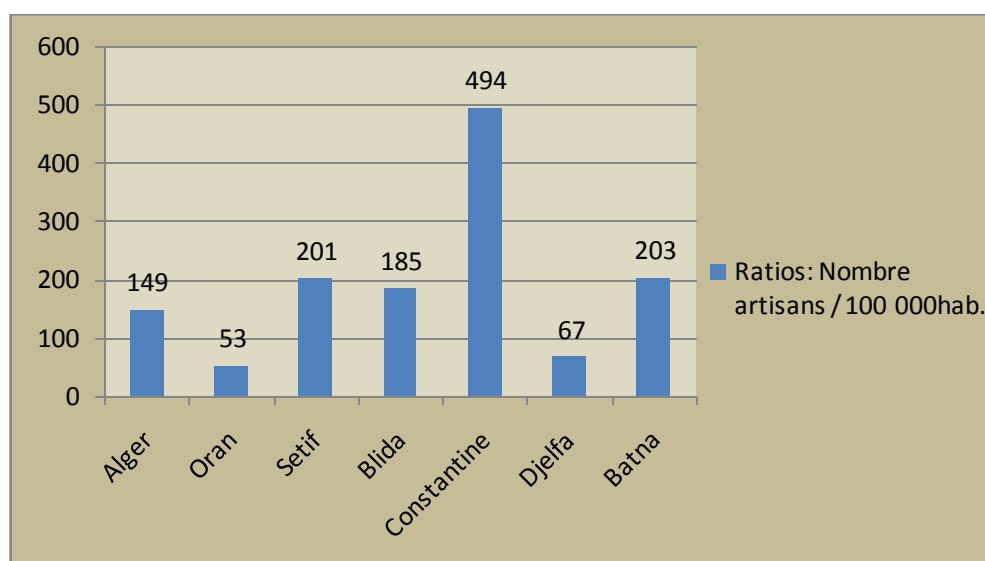
2.2. L'effet démographique :

La répartition de la population urbaine par wilaya fait ressortir la prédominance de sept wilayas qui à elles seules représentent plus de 35% de la population urbaine du pays en 2008. Notre lecture comparative entre ces villes, Alger, Oran, Constantine, Sétif, Blida, Djelfa et Batna révèle des disparités entre la répartition démographique et artistique, dans la mesure où aucune corrélation entre les deux variables n'est perceptible et qui laisse entendre que la pratique de l'artisanat traditionnel est indépendante de la taille démographique des villes.

¹ Adrar (0,91 hab./km²); Tamanrasset (0,32 hab./km²), Tindouf (0,31 hab./km²) et Illizi (0,18 hab./km²).

Même si on élargit notre lecture sur un nombre plus grand de villes, il semble bien que les villes algériennes les plus peuplées et qui devraient manifester une plus grande demande et consommation vis-à-vis des produits artisanaux n'abriteraient pas un plus grand nombre d'artisans pour répondre à cette demande. Oran est la ville la plus représentative de cette disjonction, bien qu'elle occupe le deuxième rang démographiquement, la proportion des artisans qui y exercent s'avère être la plus faible à l'échelle nationale.

Fig. 21 : Comparaisons entre villes à plus grandes concentrations démographiques.



Source : Auteur par compilation des données RGPH 2008 et des données statistiques de la CNAM 2011.

2.3. L'attractivité des villes métropoles.

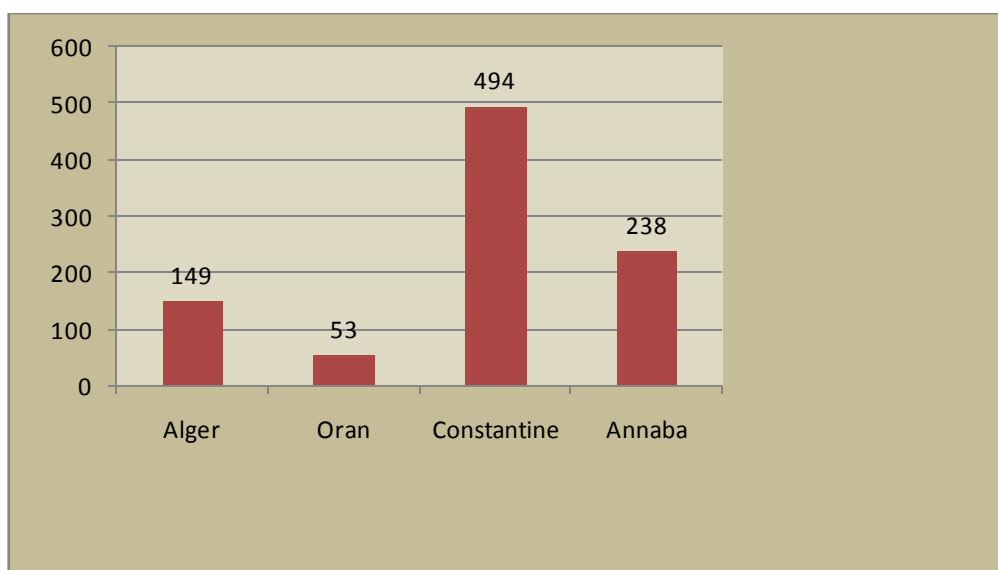
La loi 2001-20 du 12/12/2001 relative à l'aménagement et au développement durable du territoire avait définis la métropole urbaine comme "*une Agglomération urbaine dont la population totalise au moins 300 000 habitants et qui a vocation, outre ses fonctions régionales et nationales, à développer des fonctions internationales*". Alger, Oran, Constantine et Annaba sont les quatre villes algériennes qui ont été désignées pour constituer cette nouvelle Strate urbaine. Conformément aux affirmations qui avancent que les métropoles seraient les points d'ancrages majeurs des artistes, nous interrogeons ces métropoles dans leur degré d'attractivité vis-à-vis de la population des artisans.¹

¹ Collections Statistiques N° 163/2011 Série S : Statistiques Sociales V° Recensement Général de la Population et de l'Habitat. 2008 .ONS.

Bien que ces villes s'entendent à rassembler les ingrédients de la métropolisation, l'effet de cette métropolisation ne s'exerce pas uniformément sur la répartition des artisans. Alger et Oran sont des villes de dimension internationale qui concentrent une pluralité de ressources susceptibles à se convertir en des stocks de capacités de conception, de production et de diffusion des produits d'art, mais qui ne motivent pas assez la pratique artisanale et n'encouragent pas la présence des artisans. La concentration des ressources et infrastructures dans ces villes a pourtant joué sur l'attractivité de ces deux villes qui se lit sur le plan démographique puisqu'elles sont les deux villes les plus peuplées du pays. Les artisans d'art ont plutôt subi un plus grand pouvoir d'attraction de la part de Constantine et Annaba de moindre rang territorial et dont le degré de métropolisation n'est pas aussi développé que celui d'Oran et d'Alger.

Certes il nous manque des informations tangibles sur l'état de la dynamique que connaît l'activité artistique dans toutes ses disciplines dans les villes d'Alger et d'Oran, mais au vu de la masse des événements culturels et festivals qui s'y organisent pour célébrer la musique, le film et autres arts de la scène à grande médiatisation, il semble bien que l'art traditionnel ne soit pas de l'apanage des villes fortement métropolisées et que cette discipline disjoncte les théorisations portant sur les centralités artistiques des grandes agglomérations urbaines.

Fig 22 : Répartition des artisans dans les villes métropoles



Source : Auteur par compilation des données RGPH 2008 et les données statistiques de la CNAM 2011.

2.4 .Les villes à tradition artisanale :

La littérature a également souligné le rôle du patrimoine dans la constitution des stocks de mémoire et d'expériences qui faciliteraient l'apprentissage et la transmission des savoirs entre générations (Barrère , Santagata 2003) .

Les villes à caractère historique et patrimonial sont les mieux dotés de ce stock et acquièrent le plus souvent une réputation vis-à-vis d'une activité artisanale particulière qui participe à la constitution de leurs identités régionales et locales. Ces villes concentrent alors des artisans en leurs faisant subir des effets de lieu de par le caractère idiosyncrasique de leurs productions.

Dans des villes algériennes millénaires où l'artisanat avait été historiquement ancré, la pratique actuelle de l'art traditionnel n'est pas de tout intérêt et varie d'une ville à une autre. Alger, Tlemcen, Constantine et Ghardaïa qui avaient été le reflet vivant de l'essor de l'artisanat citadin algérien ne connaissent pas les mêmes dynamiques locales vis-à-vis des métiers d'art traditionnel, bien qu'elles aient vécu des circonstances historiques assez semblables qui avaient tantôt développé leurs artisanat tantôt causé sa décadence.

Bien qu'Alger à travers l'histoire de sa Casbah ait abrité le plus grand nombre d'artisans du territoire algérien durant des siècles à travers ses 106 corporations de métiers ¹et que Ghardaïa la capitale du Mzab avait dans son effectif près de 3000 artisanes² spécialisées dans les tissages de laines et tapis, le cas de Tlemcen est le plus représentatif du recul qu'enregistre la présence des artisans d'art dans les villes historiques algériennes. De Pomaria la romaine jusqu'à l'actuelle Tlemcen, cette ville avait rayonné sur le Maghreb central sur de longs siècles et avait concurrencé les capitales du Maghreb occidental sur les règnes des almoravides, des almohades et des zianides et durant lesquels, elle a du s'assouvir des influences artistiques andalouses plus que tout autre ville algérienne; sa prospérité économique se lit à travers les titres que Dominique Metaillet lui avait recensés « Perle du Maghreb », « Grenade africaine » et « Médine de l'Occident ».Son artisanat avait connu sa première décadence dès l'époque ottomane³, mais la confection du costume traditionnel, la vannerie et la tapisserie tlemcenienne avaient survécus durant l'époque coloniale en tant

¹ Selon Ghetta. A , 2002.

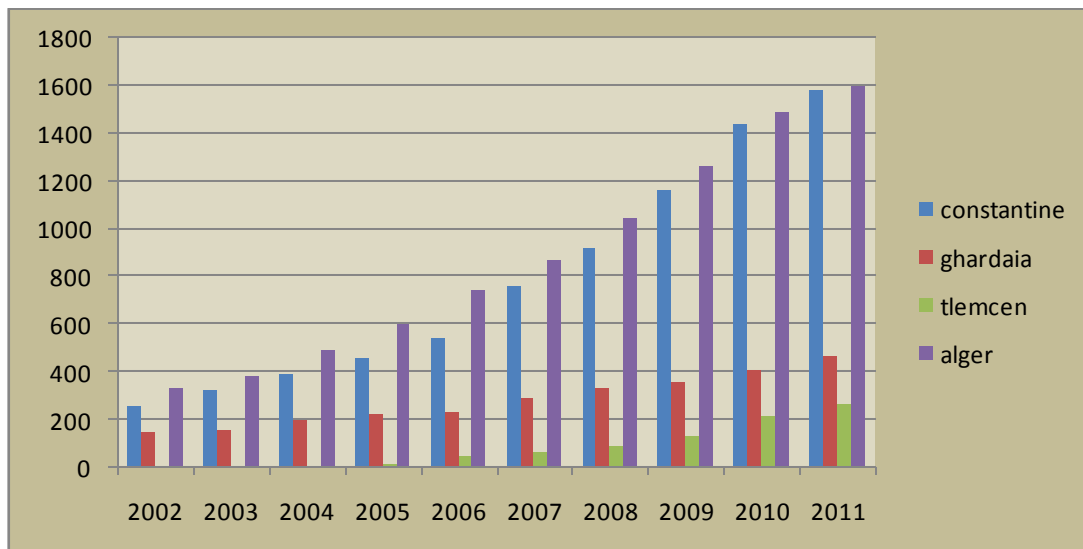
² Cité dans *série monographies :Sahara le M'zab 2^e partie* extrait du guide vert Michelin, 1955.

³ Ghomari (2010) cite que sur l'époque ottomane « *Tlemcen a vu son importance s'amoinrir et diminuer le nombre de ses artisans. Nombre des ses techniques tant admirées se perdaient, telles que la dinanderie, la sekka (frappe de monnaie), la sculpture sur bois, la faïence, la broderie, la bijouterie, la sellerie, la maroquinerie. Seul le tissage survit ; mais la variété des modèles et des couleurs n'était plus celle d'antan.*

qu'arts indigènes où 2150 tisseuses de tapis et 500 vanniers exerçaient¹. Jusqu'aux années 2000, Tlemcen avait le monopole de la fabrication du tapis qui évolua en manufactures pour constituer un créneau d'exportation inestimable vers la France, la Suisse et l'Allemagne (Laouadj, 2005).

Les recensements des artisans qui exercent à Tlemcen sont loin de témoigner de son titre de capitale de l'art andalou en Algérie, avec le chiffre de 365 artisans, et un ratio de 117 inférieur à celui de la moyenne nationale (185), pourquoi reste-t-elle derrière bien d'autres villes qui n'ont nullement connu son épanouissement artistique d'antan ?

Fig. 23: Les rythmes de croissance de l'artisanat dans les villes historiques.



Source : Auteur selon données statistiques de la CNAM, 2011.

En fait, il ya d'autres centres urbains de moindre notoriété historique qui arrivent à entretenir leurs dynamiques artisanales et se situer dans la catégorie des villes algériennes où l'artisan d'art participe à la visibilité de la ville. C'est ce qu'illustre le cas des villes de Tizi ouzou et de Jijel qui détiennent avec Constantine les plus fortes proportions d'artisans après les villes sahariennes. Si Tizi ouzou se démarque par des métiers ayant depuis longtemps forgé l'identité de la ville et qui restent vivants essentiellement dans la poterie, la confection de bijoux en argent et d'habits traditionnels, qui occupent le 40% de ses artisans², Jijel par contre est entrain de monopoliser les métiers du cuir, alors qu'aucune littérature n'en a révélé

¹ Chiffres approximatifs avancés par Golvin, 1957, p:71.

² Akkache. *Art et Artisanat traditionnels de Kabylie*. Revue campus n°12 (Article non daté)

l'ancrage dans l'histoire de la ville et dont l'émergence participe à l'amélioration de l'image événementielle et médiatique de la ville puisqu'elle organise annuellement sur la dernière décennie le salon national du cuir.

II. L'artisanat dans la dynamique événementielle et médiatique de la ville

1. Qu'en est-il de l'instrumentalisation de la culture en Algérie :

L'instrumentalisation de la culture dans le pays a constitué un grand tournant de sa politique culturelle dès les années 2000, après des années de stagnation culturelle due à une décennie sanglante et une crise tridimensionnelle économique, politique et surtout sécuritaire, particulièrement hostile à toute forme d'interprétation artistique et à toute tentative de développement. Le pays en quête d'une meilleure image longuement ternie par une guerre civile, avait décidé de jouer la carte de l'événementiel pour confirmer la stabilité politique et la prospérité économique et sociale ; d'autant plus que l'embellie financière conjoncturelle qu'avait connue le pays, suite à la hausse du baril de pétrole, était favorable à une dynamique économique fondée sur l'ouverture à l'investissement international. Celui-ci nécessitait au préalable, que soit véhiculée une image positive où la culture devait être convoquée pour ses externalités médiatiques et témoigner d'une ambiance sécuritaire. Une simple lecture comparative entre les budgets consacrés à la culture en Algérie, Tunisie, Maroc et en Egypte entre 2003 et 2012 ,montre que L'Algérie est le pays qui a consacré le montant le plus important pour la culture, augmentant sur dix ans de quatre fois plus, voir même de sept fois plus en 2011 alors que dans les autres pays il n'a fait que doubler¹.

Deux aspects sont témoins de ce tournant culturel orienté vers l'événementiel, la festivalisation et les nominations de capitales de la culture.

1.1. La festivalisation :

Une myriade de festivals et salons tous azimuts rythment avec de plus en plus de cadence la scène culturelle algérienne. On dénombre 143 festivals locaux, 27 festivals nationaux et 30 festivals internationaux², soit une festivalisation à outrance dont la majorité célèbrent le

¹ Ammar Kessab et Dounia Benslimane , « Etude comparative Algérie, Tunisie, Maroc et Egypte : Budget de la Culture, Déconcentration-Décentralisation, Echanges culturels ». (Article non daté).

² Selon le site du ministère de la culture.

folklore et l'artisanat et qu'on place très souvent sous le thème de la sauvegarde du patrimoine populaire et la libération des talents artistiques et des énergies créatives.

C'est à travers la multiplication du nombre de festivals internationaux que l'Algérie veut accéder à une meilleure visibilité internationale. Le festival panafricain tenu en 2005 vient inaugurer la politique événementielle du pays où la somme colossale de 80 millions d'euro qui en fut consacré témoignerait d'une terrible volonté à acheter une meilleure image pour un pays rescapé d'une deuxième guerre. D'autres festivals internationaux annuellement organisés ou nouvellement lancés se placeraient sur la troisième génération de festivals¹, car ils démontrent une nette tendance d'en faire des outils de marketing urbain et de valorisation territoriale. La pratique festivalière récemment érigée dans les villes sahariennes participe d'une franche instrumentalisation de la culture, pour en faire un événement fédérateur sur un vaste territoire marginalisé et de promouvoir également l'attractivité touristique dont les retombées économiques ne sont pas négligeables, la dynamique artisanale que nous avons évoqué précédemment en témoigne.

1.2. La nomination des capitales culturelles :

Le titre de capitales culturelles a été initialement appliqué en Europe à travers le titre de capitale européenne de la culture, conçu pour favoriser le rapprochement entre les peuples et affirmer la coopération entre les villes dans le développement des arts et de la culture. Ce label permet pendant une année d'associer la ville à projet culturel ambitieux qui met en œuvre un véritable projet d'agglomération, où un riche programme de manifestations culturelles et artistiques conforme au caractère culturel qu'on célèbre, est largement ouvert à la population et appelle à la coopération entre artistes et opérateurs culturels de plusieurs pays. Ce modèle culturel de développement lancé depuis 1985 en Europe fut reproduit dix ans après dans le cas des pays arabes et islamiques selon deux formules ; le premier est le titre de capitale de la culture arabe érigé par la ligue arabe depuis 96 pour promouvoir et célébrer la culture arabe et encourager la coopération dans la région arabe ; la seconde formule datant de 2006 est celle du titre de capitale de la culture islamique à l'initiative de l'ISESCO (organisation islamique pour l'éducation les sciences et la culture) qui le discerne annuellement à trois villes représentant les trois régions du monde islamique : la région arabe, la région africaine et la région asiatique.

¹ Selon la classification des festivals de Luc Benito(2003), en parlant de quatre générations de festivals, chaque génération portant une caractéristique propre au phénomène festival.

Profitant de cette initiative et de cette dynamique culturelle, l'Algérie fait de ce label le deuxième point d'ancrage de sa politique culturelle. Malgré les coûts onéreux d'une telle manifestation et l'habileté organisationnelle qu'elle exige, le pays s'annonce comme le seul pays arabo islamique à avoir porté à candidature trois de ses villes pour ces nominations de capitales sur un laps de temps très court ne dépassant pas les sept années¹. Ainsi, se perçoit une volonté de se calquer sur les modèles culturels de développement en cours sur la scène internationale, où l'action culturelle sert plutôt l'opinion internationale que le citoyen algérien et son épanouissement culturel. On a ainsi vu en 2007 la ville d'Alger se nommer pour le titre de capitale de la culture arabe mobilisant un budget de 150million d'euro², Tlemcen pour le titre de capitale de la culture islamique en 2011 où on cite la somme historique de 452millions de dollars³ et Constantine pour le titre de capitale de la culture arabe en 2015 où on évoque le budget de 67 Milliards de dinars.⁴

2. L'Instrumentalisation de l'artisanat à Constantine :

L'implication de l'artisanat dans l'attractivité culturelle de la ville apparaît dans l'organisation régulière des salons et expositions qui s'appuient sur la mise en évidence d'une production idiosyncrasique démontrant son rôle dans la constitution de l'image identitaire de la ville. Leurs temporalités courtes variant de trois jours à une semaine démontrent d'une cadence propre au fonctionnement du secteur artistique, quant aux systèmes rotatifs des ces manifestations, ils témoignent du dynamisme de la ville vis-à-vis de son artisanat et de son implication continue dans l'animation de la scène culturelle de Constantine.

A travers une moyenne de 24 manifestations annuelles, la monstration de l'art traditionnel de la ville vient servir sa dynamique événementielle selon deux objectifs : le premier vise l'accompagnement de toutes formes de manifestations dans la ville, le second vise l'activité artisanale par la valorisation et la promotion de son produit.

En effet, Constantine fait appel à son artisanat pour afficher ses composantes identitaires lors de l'organisations de grandes manifestations événementielles internationalement médiatisées comme c'est le cas des salons organisés lors des manifestations sportives (tournoi international de cyclisme du tour d'Algérie)ou lors des cérémonies d'ouvertures de

¹ Selon le Guide à l'attention des villes candidates au titre de « Capitale européenne de la culture » le calendrier de préparation et de suivi élaboré par la Commission européenne, la candidature d'une Capitale a lieu six ans avant l'événement.

² L'organisation Marseille capitale européenne de la culture 2013 aurait coûté beaucoup moins 90million d'euro

³ Kessab et Benslimane, opcit.

⁴ Messali, 2016, p :124.

conférences internationales, ou bien pour animer l'inauguration de grands événements tels celui de Constantine capitale culturelle. Au vu de l'ampleur médiatique de ces événements, la monstration du produit artisanal et sa symbolique domine l'objectif de sa commercialisation, l'artisanat se trouve dès lors instrumentalisé dans la promotion de l'image identitaire et culturelle de la ville.

D'autres événements à rayonnement local se servent également de l'artisanat pour se célébrer et gagner de l'animation. Qu'on célèbre la journée de la femme, ou la journée du savoir du 16 Avril, ou le mois du patrimoine, il est de tradition d'inscrire les salons de l'artisanat dans le programme d'action pour une meilleure médiatisation de ces événements; en contrepoint à leurs médiatisations, ces événements socio culturels sont à leur tour instrumentalisés pour promouvoir le produit artisanal et faire valoir sa valeur hédonique et utilitaire.

Une troisième catégorie de manifestations de l'artisanat n'a pas un rôle d'accompagnement mais fait partie des stratégies de Marketing pour la promotion du produit artisanal. Les éditions du salon national de la dinanderie annuellement organisées depuis 1998, les salons de la célébration annuelle de la journée de l'artisanat et les semaines de l'artisanat où d'autres villes algériennes viennent exposer l'originalité de leurs productions, s'inscrivent beaucoup plus dans les politiques de conservation et de sauvegarde du patrimoine immatériel national et surtout dans les stratégies entrepreneuriales des artisans pour la commercialisation et l'écoulement de leurs produits. Leurs externalités sur l'urbain apparaissent dans ce qu'elles font gagner à Constantine comme visibilité et à exploiter l'événement culturel à l'avantage d'un marketing urbain propre à affirmer son positionnement dans la compétitivité interurbaine, surtout que la réduction de sa vocation administrative et économique ont fortement affecté sa polarité régionale.

Tab. 18 : L'implication de l'artisanat dans la dynamique événementielle de Constantine.

<u>L'artisanat pour accompagner un événement dans la ville</u>			<u>Manifestations célébrant le produit artisanal</u>		
Événements	Durée (Jours)	Lieu	Événements	Durée (Jours)	Lieu
Inauguration de l'événement « Constantine capitale de la culture arabe »	05	Salle Zénith	Journée nationale de l'artisan	07	Palais de la culture <i>El khalifa</i>
17 ^{ème} édition de la semaine nationale du coran	07	Hôtel Mariott	Salon national de la main d'or (06 éditions)	07	-Palais de la culture « el khalifa »
8 ^{ème} édition du festival culturel national de malouf		Palais Ahmed bey	Expositions lors des semaines culturelles	07	
5 ^{ème} festival international, Contes et Récits.	04	Palais Ahmed bey	Expositions thématiques sur l'artisanat	07 à 15 jours	Palais Ahmed bey
Campagne de sensibilisation au « <i>soundouk ezzakat</i> »	07	Maison de la culture <i>Malek Hadad</i>	Salon national du trousseau de la mariée (06 éditions)		Palais de la culture « el khalifa »
Salon International de l'artisanat		Palais de la culture <i>el khalifa</i>	Salon national de la dinanderie (14 Editions)	07	Palais de la culture <i>el Khalifa</i>
Journée internationale du tourisme	07	Palais de la culture el khalifa	Semaines de l'artisanat traditionnel		Palais de la culture « el khalifa »
Journée nationale du savoir (16 Avril).	07	Palais de la culture « el khalifa »	Célébration du Mois du Patrimoine	30	-Palais Ahmed bey Palais de la culture « el khalifa »
Distillation de l'eau de rose. (14 éditions)	10	Palais de la culture « el khalifa »	Exposition et vente du tapis Babar Khenchla	15	
Célébration du nouvel an berbère (Yennayer).	07	Palais de la culture « el khalifa »	La manifestation de la tenue traditionnelle <i>el-mlaya</i> ,	15	
Célébration du <i>mawlid ennabawi</i>	01	Palais Ahmed bey			

Source : Enquête auteur 2015, suite à un entretien avec la chef du service événements et marketing de la chambre de l'artisanat et métiers de Constantine.

3. La visibilité médiatique de la ville par la dinanderie :

L'extension médiatique de l'artisanat constantinois et sa visibilité à l'échelle nationale se lit déjà à travers les prix remportés par ses artisans dans les palmarès nationaux de l'artisanat annuellement organisés par l'ANART. Les premiers prix sur les années 2002 et 2004 ont été remportés par l'habit traditionnel constantinois. En 2005, il fut remporté par la dinanderie qui fut également primé en deuxième position en 2003 puis, en troisième position sur les années 2006, 2007 et 2008.

A travers le salon national de la dinanderie, Constantine monopolise le marché des produits dinandiers comme l'un des marchés de l'art traditionnel le plus important du pays ayant ainsi ressuscité Constantine comme pôle régional de l'industrie artisanale. Ce monopole lui a permis de se positionner dans le réseau de circulation des produits d'art traditionnel à l'échelle nationale, puisqu'une proportion de 30% de l'ensemble des participants sont des artisans venant d'autres wilayas¹, que Constantine attire pour leur offrir l'opportunité de se faire connaître, d'élargir leurs réseaux d'échanges et enrichir leurs expériences. Cette attractivité extra territoriale permet de faire de Constantine, non seulement un pôle de création mais également un pôle de diffusion de l'industrie du cuivre à l'échelle nationale.

Quant à la visibilité de l'art traditionnel de Constantine au delà du territoire national, elle se perçoit par l'intérêt que lui porte l'ONUDI² en tant qu'instance internationale de représentation onusienne en Algérie, qui en association avec l'Union européenne³, active à l'échelle des pays de sud méditerranéen⁴ pour mettre en œuvre le programme européen de voisinage et de partenariat (IEVP), afin de promouvoir des dynamiques de clusters potentiellement présentes dans certaines viviers liés aux industries culturelles et créatives (ICC).

Les études d'expertises de l'ONUDI sur les ICC à l'échelle nationale, ont ainsi sélectionné la dinanderie constantinoise et la bijouterie de Batna en tant que clusters pilotes qui bénéficieront d'un accompagnement et soutien technique devant améliorer leurs compétitivités et assurer l'expansion de leurs marchés. La dinanderie en tant que projet

¹ En 2015, les wilayas participantes sont Alger, Tlemcen, Skikda, Sétif, Tamanrasset, Bejaia, Tizi ouzou, Blida, Mila, Chlef, Batna, Msila.

² Organisation des nations unies pour le développement industriel.

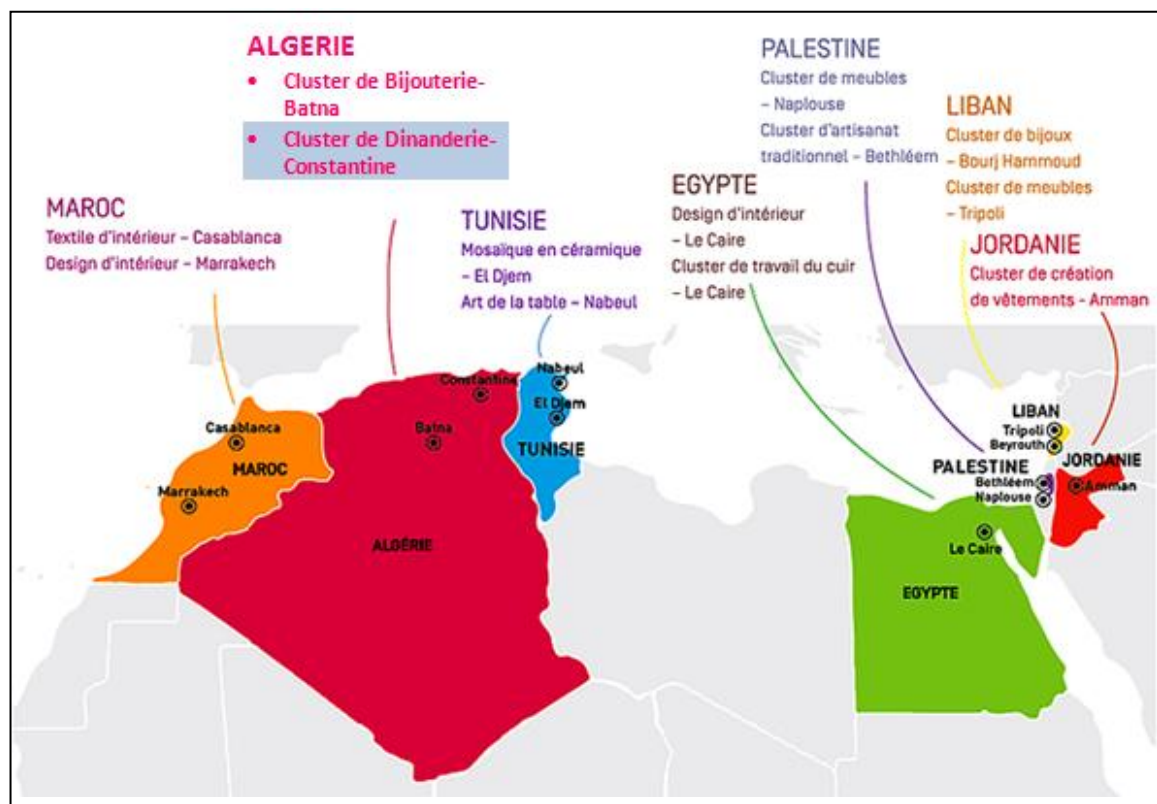
³ Représentée par l'agence française de développement.

⁴ Les villes partenaires de l'IEVP Sud (L'Instrument européen de voisinage et de partenariat, abrégé IEVP) sont : l'Algérie, l'Égypte, Israël, Jordanie, Liban, Libye, Maroc, Territoires palestiniens occupés, Syrie, Tunisie.

pilote bénéficiera donc sur la période 2013- 2017 de toute une stratégie de requalification et de modernisation, où un plan d'action vise sa visibilité par la mise en œuvre d'un label «Dinanderie de Constantine» gage de qualité et d'excellence, ainsi que son internationalisation par la Création d'un consortium d'exportation en partenariat avec un distributeur international qui serait éventuellement les États-Unis¹.

Dans l'attente de faire partie des réseaux d'exportation des biens culturels qui introduira Constantine dans la compétitivité inter métropolitaine internationale, il n'en demeure pas moins que la sélection de la dinanderie pour une expérience pilote de cluster ,formalise déjà l'image médiatique de la ville , puisqu'elle s'arrime au réseau international des villes qui promeuvent les métiers traditionnels et dont la visibilité internationale dans la production de biens et services culturels n'est pas des moindres tels : le Caire, Casablanca, Marrakech, Tripoli, Amman, Nabeul et Naplouse .

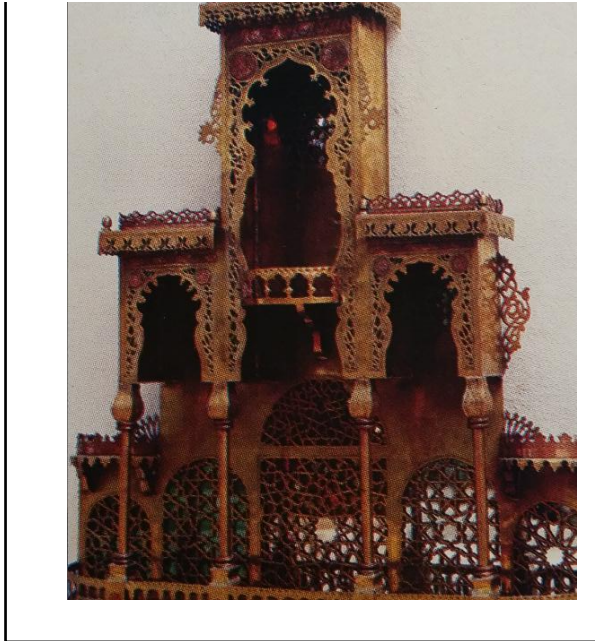
Fig. 24 : Le réseau de villes sélectionnées par l'ONUDI



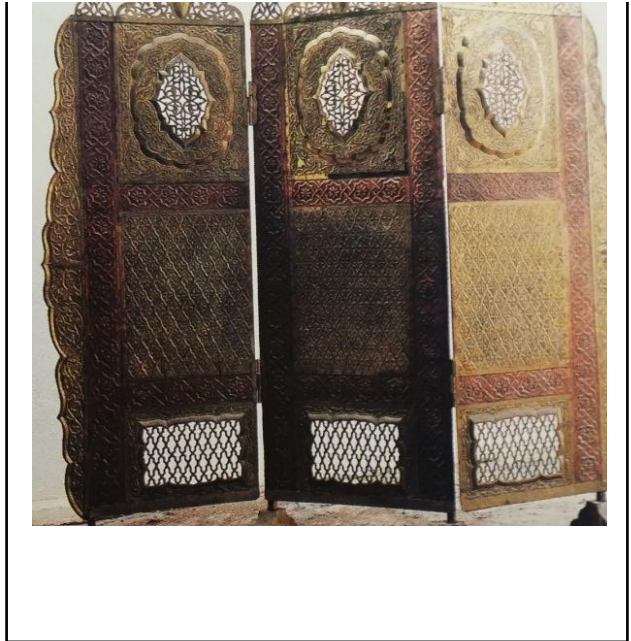
Source : wworg

¹ Selon les propos de la coordinatrice du projet ONUDI pour le cluster dinanderie de Constantine avec laquelle on s'était entretenue dans la chambre de l'artisanat et des métiers de Constantine. .

Photos 11 : Un artisanat qui se vante dans le Palmarès National (Source photos : Atlas de l'artisanat algérien)



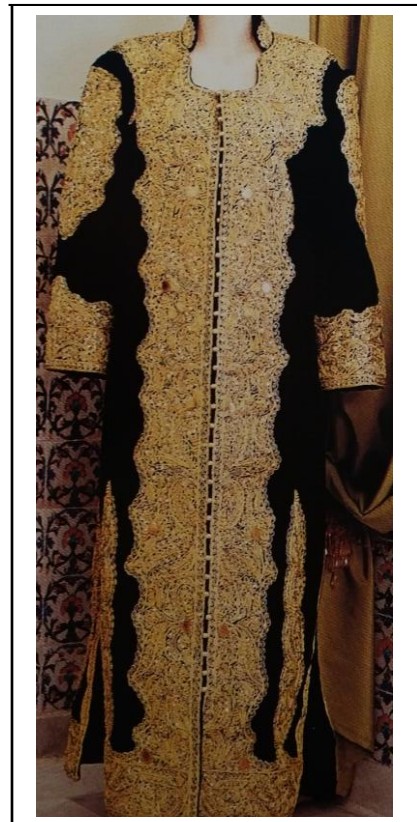
Etagères en cuivre . 2ème prix du concours national de l'artisanat traditionnel ,2007



Paravent en cuivre . 3ème prix du concours national de l'artisanat traditionnel, 2004



Plateaux en cuivre . 1er prix du concours national de l'artisanat traditionnel, 2005



Caftan constantinois . 1er prix du concours national de l'artisanat traditionnel, 2005.

Conclusion du chapitre 1 :

Ayant considéré la culture comme outil d'attractivité et de compétitivité entre les villes, nous avons approché l'artisanat comme tel. Une approche comparative à l'échelle nationale révèle des lectures qui contrebalancent certaines théories relatives aux territoires de concentration des activités artistiques, dans la mesure où les territoires métropolitains ne sont pas forcément les plus attractifs vis-à-vis de l'artisanat artistique, pareillement à ceux qui manifestent un ancrage historique des métiers traditionnels et qui n'ont pas pu revaloriser leur productions artisanales dans le but d'en faire un avantage comparatif. A cet égard, le cas de Tlemcen est très représentatif de ce constat et ouvre une piste de recherche des plus intéressantes. D'autre part, les théories relatives à la corrélation entre activité touristique et artisanat méritent une plus grande investigation et semblent se vérifier quand il s'agit surtout d'un tourisme de découverte que l'Algérie manifeste surtout dans le grand Sahara.

Pour sa part, Constantine se révèle plus que tout autre territoire fortement urbanisé, comme une ville de l'artisanat par excellence et se place au premier rang des villes de l'artisanat. L'ampleur de sa dynamique artisanale a largement servi son image médiatique à l'échelle aussi bien nationale qu'internationale, puisque la ville est un point d'ancrage du réseau international de villes qui développent des expériences réussies de clusters culturels.

Mais nous restons réticents sur les raisons de cette dynamique, puisque ni les faits historiques ni les faits métropolitains n'ont servi à promouvoir les métiers traditionnels dans beaucoup de villes. En fait, l'historicité et la métropolisation des villes ne seraient à elles seules, ni des conditions nécessaires, ni suffisantes pour la dynamique artisanale ; néanmoins leurs croisements sur un même territoire semble être de bonne augure pour la ville de Constantine.

Alors que des pistes de recherche semblent s'ouvrir pour s'investir dans ces questionnements, notre investigation sur la dynamique de l'artisanat constantinois devrait nous aider à confirmer nos suppositions sur la pertinence de son historicité et de sa métropolité, ainsi qu'à révéler d'autres explications sur la réalité du pouvoir attractif de Constantine vis-à-vis des artisans des métiers traditionnels d'art.

CHAPITRE 2

Le Contexte Des Métiers Traditionnels A Constantine : Lieux & Acteurs.

L'exercice de l'activité artisanale est conditionné par l'acquisition d'une carte d'artisan qui incite les artisans à s'immatriculer, en s'inscrivant dans le registre de l'artisanat et des métiers régulièrement entretenu par la chambre de l'artisanat et des métiers de Constantine (CAM) et qui alimente à son tour le fichier national de l'artisanat ouvert depuis 2013¹. Au vu des mesures incitatives et des exonérations fiscales concernant l'Artisanat traditionnel en particulier, beaucoup d'artisans d'art ayant exercé à titre informel, ont préféré s'enregistrer, pour bénéficier notamment de prêts bancaires et de dons. C'est ce qui donne plus de crédibilité au fichier de la CAM, dont les recensements se rapprochent de la réalité de la pratique artisanale dans la ville.

C'est à partir de l'exploitation des fiches signalétiques des artisans, reportées numériquement sur le registre de l'artisanat et des métiers de la CAM², que nous avons pu former notre chaîne statistique qui constitua le principal agrégat pour mener notre investigation quantitative. Les variables qu'on s'est fixées d'étudier, permettent de mieux spécifier la population des artisans de Constantine, afin d'identifier les grandes tendances et de comprendre les aspects quantitatifs de l'organisation urbaine de la branche artisanale. Notre banque de données aurait pu s'enrichir par l'exploitation des données statistiques de la chambre de commerce, mais la nomenclature suivie par cette dernière se fait sans distinction par type d'artisanat ; en effet, les statistiques concernant l'artisanat d'art sont diluées avec celles relatives à l'artisanat de service et de production.

¹ L'article 3 du décret exécutif n° 13-252 (du 23 chaabane 1434 correspondant au 2 juillet 2013) fixant les modalités d'organisation et de fonctionnement du fichier national de l'artisanat et des métiers stipule que le fichier national est constitué des informations communiquées par les chambres de l'artisanat et des métiers que celles-ci transmettent à la chambre nationale de l'artisanat et des métiers par tous les moyens informatiques appropriés, sous forme de fiches de renseignement..

² Le registre de l'artisanat et des métiers est en fichier Excell.

I. L'artisanat traditionnel dans l'économie culturelle de la Wilaya : Données générales.

L'implication de l'industrie artisanale dans l'économie de la ville, efface tous les préjugés sur sa décadence et sa marginalité. Cette implication se lit à travers les 594 activités artisanales ventilées sur 52 métiers traditionnels occupant une population de 3907 artisans¹ qui donne à cet artisanat autant d'importance que l'artisanat de production. L'augmentation des taux d'accroissement de cette population fut conséquente à l'application des mesures incitatives spécifiques à l'artisanat traditionnel depuis 2010. Sur l'année 2015, 2197 nouveaux emplois ont été créés par l'artisanat traditionnel supérieurement aux 1912 nouveaux emplois créés par l'artisanat de production et l'artisanat de services ensemble².

Si ce n'est ces données chiffrées sur son potentiel d'emploi, aucun indice n'existe sur les retombées touristiques de cet artisanat, surtout que Constantine est dans l'imaginaire de beaucoup la ville du patrimoine et de la tradition. A l'échelle nationale bon nombre d'amateurs des produits artisanaux viennent à Constantine pour cette image d'excellence³, et la galerie des arts traditionnels enregistre une moyenne de 200 000 dinars comme chiffre d'affaires mensuel⁴.

Tab.19 : Ventilation des activités d'artisanat traditionnel à Constantine, selon la nomenclature nationale.

Code	Branche	Nombre d'activités
01	Produits alimentaires	214
02	Travail sur plâtre et argile	46
03	Travail sur les métaux	30
04	Travail sur bois	03
05	Travail sur laine	13
06	Travail sur tissu	260
07	Travail sur cuir	03
08	Travail sur produits divers	25
Total		594

Source : *Rapport monographique de l'artisanat à Constantine*, CAM (2015).

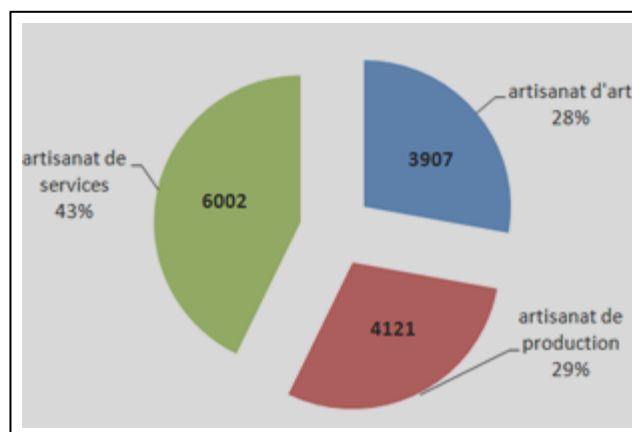
¹ Statistiques 2015.

² Rapport de la CAM de Constantine « gestion et évolution du registre de l'artisanat et des métiers en 2015 ».

³ Tel que l'a révélée notre enquête, qu'on présentera dans le chapitre suivant.

⁴ Bilan de l'artisanat et des métiers de Constantine, 1998-2015.

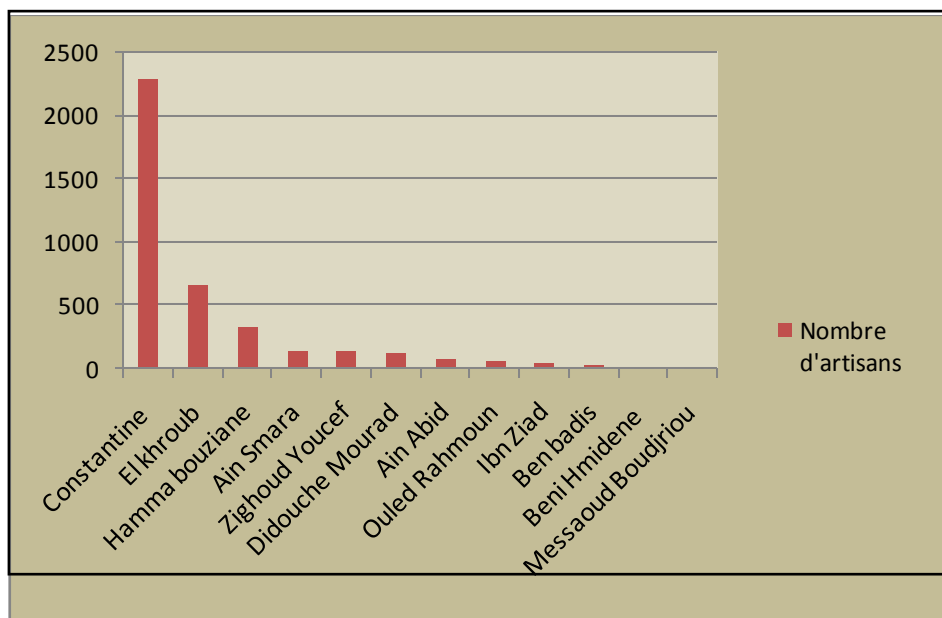
Fig. 24a : Proportions de la population des artisans selon le type d'artisanat :



Source : Auteur par exploitation des données du registre de l'artisanat de la CAM, 2015.

Quant au caractère que prend cet artisanat, il est majoritairement citadin, Constantine en tant que chef lieu de wilaya s'accapare le 60% de l'ensemble de l'effectif des artisans du territoire qu'elle commande, les autres concentrations de l'activité artisanale apparaissent dans les agglomérations à plus forte densité urbaine.

Fig. 25 : Ventilation des effectifs par communes.



Source : Auteur par exploitation des données du registre de l'artisanat et métiers de la CAM, 2015.

II. Qui sont-ils, ces artisans de Constantine ?

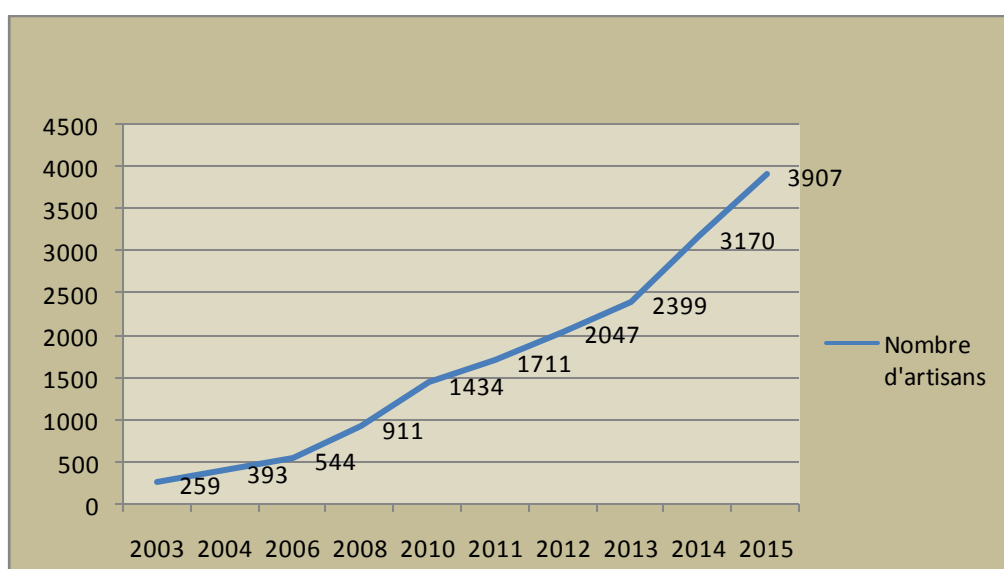
Cette ville accueille la plus grande concentration d'artisans d'art du pays. Les représentations sociales qu'on se fait d'eux, sont le plus souvent associées à des situations de marginalité et de fragilité. Les artisans de Constantine le sont-ils vraiment ?

Le Profil synoptique de la population des artisans associant sa taille, les tranches d'âge qu'elle intègre et les conditions économiques qui encadrent leurs activités, nous apporterait certaines réponses.

1. La taille de la population des artisans :

Sur la dernière décennie et suite aux mesures incitatives entreprises par l'Etat vis-à-vis du secteur de l'artisanat en général et de l'artisanat traditionnel plus particulièrement, beaucoup d'artisans d'art qui exerçaient à titre informel sont sortis de l'ombre pour régulariser leur situation et bénéficier ainsi des avantages qui leur sont offertes. La nouvelle politique de l'Etat a également incité beaucoup de jeunes à s'affilier au corps des métiers traditionnels où près de 20% de la population des artisans est âgée de moins de 30ans. L'immatriculation d'anciens artisans et les nouvelles affiliations expliquent la tendance haussière de la courbe de croissance des artisans, où le taux d'accroissement annuel moyen sur les cinq dernières années a atteint les 70%.

Fig. 26 : Evolution du nombre d'artisans d'art traditionnel :

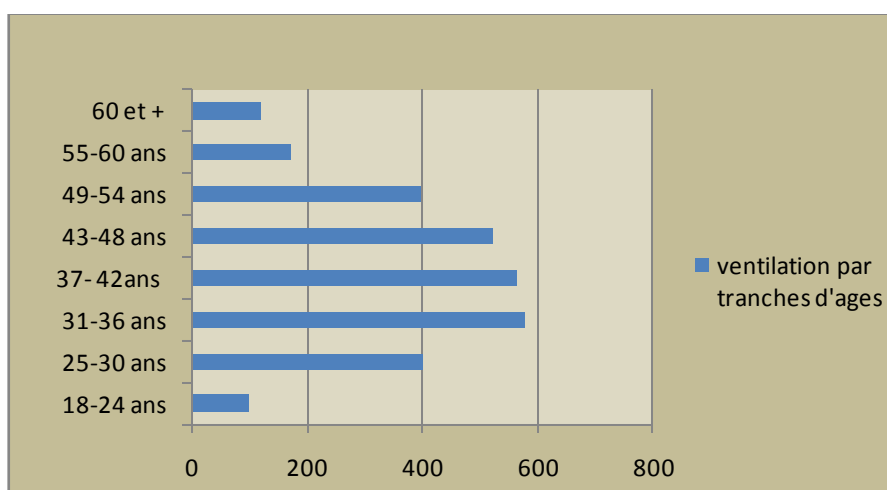


Source : Auteur par exploitation des données du registre de l'artisanat et métiers de la CAM, 2015.

2. Les tranches d'âge :

Sans grandes exigences financières, ni un niveau de qualification élevé, les métiers traditionnels restent accessibles à un grand nombre d'individus de faible niveau de scolarité, voulant s'insérer dans le marché du travail. Une tranche d'âge allant de 30 à 50 ans caractérise la population des artisans à Constantine et qui représenterait près du 60% des actifs dans l'artisanat. La moyenne d'âge de l'artisan est de 40ans¹, que la sociologie du travail caractérise comme un sujet pertinent dans la productivité entrepreneuriale². Cette population est secondée par une population plus jeune des moins de 30ans qui représentent le 18% de l'effectif et qui semble être un potentiel assez prometteur pour la prise de relève.

Fig. 27 : Ventilation des artisans par tranches d'âges



Source : Auteur par exploitation des données du registre de l'artisanat et métiers de la CAM, 2015.

3. L'affiliation féminine :

La femme constantinoise a de temps exercé les métiers manuels de tradition et continue à le faire aussi intensément et pratiquement pour les mêmes raisons qui sont l'amélioration du revenu familial et l'acquisition d'une certaine autonomie financière notamment au vu du taux tout aussi élevé de la population de la femme au foyer³. Arrivant à égaler la proportion des artisans hommes, la population féminine exerce plus particulièrement la confection du costume et du gâteau traditionnels qui figurent parmi les quelques métiers qui s'exercent à titre domestique sans qu'on exige l'existence d'un bail de location ou d'acte de propriété d'un local pour l'immatriculation des artisans.

¹ Selon la formule de calcul de la moyenne d'une série statistique.

² Selon Patrick Aubert et Bruno Crépon (2004) « la productivité des salariés croît avec l'âge jusqu'à 40 ans, avant de se stabiliser » ..

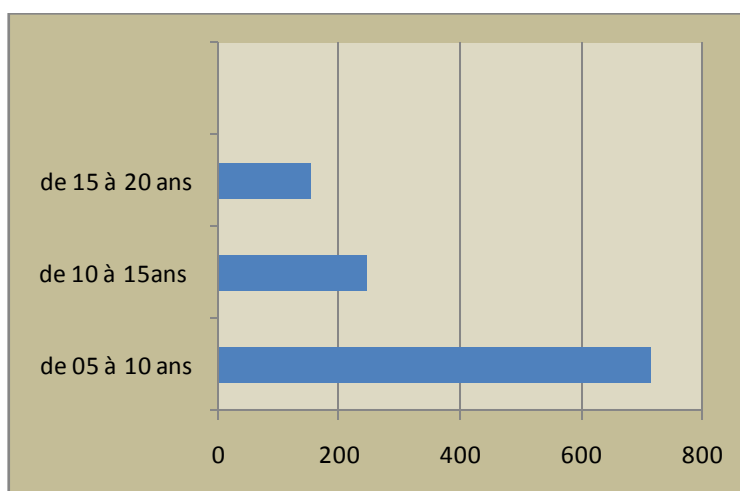
³ Selon le RGPH 2008, cette population est de 202 229 près de 25% de la population habitante.

4. L'expérience et la stabilité professionnelle. :

L'artisanat a longuement évolué d'une façon informelle, ce qui signifie que la date d'immatriculation d'un artisan n'indique pas forcément la date de son début de carrière.

Si on se fie à ces dates, il apparaît que près du 55% n'ont pas plus de 05 années d'expérience, ceci s'explique par l'affiliation massive au cours de ces dernières années dans le secteur de l'artisanat traditionnel plus que toute autre forme d'artisanat qui nécessite plus de moyens matériels. Avec de moindres moyens et une qualification moyenne, un artisan affilié à l'artisanat traditionnel peut bénéficier de facilitations spécifiques à cet artisanat et prétendre à des dons à partir du Fond National de Promotion des Activités de l'Artisanat Traditionnel (FNPAAT)) et des prêts des agences de promotion de l'emploi tels l' ANSEG , ANGEM et CNAC . Ces dernières sont fortement mobilisées depuis 2011 pour répondre aux demandes des artisans et porteurs de projets, dans un contexte géopolitique exceptionnel relatif aux manifestations populaires du printemps arabe.

Fig. 28: Ventilation des artisans selon le nombre d'années d'expérience.



Source : Auteur par exploitation des données du registre de l'artisanat et métiers de la CAM, 2015.

Par contre, l'importance de la population des artisans ayant moins de cinq années d'expériences, sous entend le manque de qualification qui risque de fragiliser le secteur de l'artisanat. La fragilité qu'il encoure, dépendrait non seulement de la qualité aléatoire des produits confectionnés en l'absence de contrôle de qualité, mais également, par rapport à la difficulté d'adaptation aux aléas du marché qui pourraient contraindre les artisans à changer d'activité ; d'ailleurs , la proportion des radiés que nous avons examiné dans le registre de la

CAM révèle que le 86% d'entre eux n'a effectivement pas pu atteindre cinq années d'expérience, ce qui confirme d'ailleurs les théories économiques qui avancent que les entreprises culturelles meurent dans les cinq années qui suivent leurs créations.¹

D'autre part, on a pu remarquer que le changement d'activité paraît toucher plus les femmes que les hommes, le 64% des femmes exerçant dans des métiers à caractère mixte (domestique ou pas) ont changé d'activité, ce qui s'accorde également avec les théorisations économiques traitant des mobilités professionnelles dans le secteur culturel².

5. Les branches d'activités exercées : Une prédilection pour des métiers d'art et de luxe :

C'est à travers 52 métiers que les artisans de Constantine exercent, partagés entre ceux qui pratiquent des activités usant seulement de savoirs faire traditionnels (fabrication de pâtes alimentaires traditionnelles, fabrication de tamis.....) et ceux où les savoirs faire traditionnels se conjuguent à la compétence technique, artistique et créative. Ces derniers sont les plus exercés avec une proportion d'artisans atteignant le 95% de l'ensemble des affiliés dans l'Artisanat traditionnel.

Mêlant toutes formes de pratiques traditionnelles de production, qu'elles soient dotées d'une empreinte artistique ou pas, la nomenclature adoptée par l'agence nationale de l'artisanat traditionnel (ANART) n'inclut pas l'orfèvrerie en or. L'orfèvrerie recensée dans l'artisanat traditionnel ne concerne que la confection de bijoux en argent ; quant à celle qui fait usage de l'or, elle est plutôt classée dans l'artisanat de production ; la raison avancée est que l'orfèvrerie en or produit la série et fait usage de machines pour le coulage des pièces³.

Pourtant lors de nos entretiens avec les artisans, ceux-ci évoquent que le travail en filigrane de l'or (*fetla*) qui se fait presque entièrement à la main et où se déploie de grandes compétences artistiques, domine la majorité de leurs productions et se fait à modèle unique en réponse aux exigences des clientes ou à série très réduite. De ce fait, nous avons inclus parmi les métiers de l'artisanat traditionnel, l'orfèvrerie dans toutes ses formes. La population des artisans pour notre cas s'élargira de 480 artisans par rapport à celle énumérée par la CAM et qui concerne 53 orfèvres traditionnels.

¹ C'est ce qui fut montré par Xavier Greffe, dans son enquête sur les industries culturelles (Greffe, 2011 : 107).

² Voir à cet égard, l'enquête de Simonnet, 1996. Mobilité professionnelle et salaire : des différences entre hommes et femmes, Economie et statistique/ Année 1996/ Volume 299/ numéro 1/P 59-71.

³ Tel qu'il fut précisé dans notre entretien avec F. Abid, le directeur Adjoint de la CAM.

La lecture sur les types d'activités exercées révèle une nette prédilection des artisans pour la confection du costume traditionnel, la pâtisserie traditionnelle, l'orfèvrerie, la sculpture sur plâtre, la broderie sur tissus et la dinanderie. Ces six métiers constituent le noyau dur du secteur mais seulement quatre de ces métiers attestent d'un ancrage urbain historiquement fondé, à travers lesquels sont véhiculés les savoirs faire ancestraux et les références culturelles locales de Constantine et restent à perpétuer son identité artisanale jusqu'à en devenir son *flagship*, il s'agit notamment de la confection du costume traditionnel brodé au fil d'or, de l'orfèvrerie, la confection des gâteaux traditionnels et la dinanderie.

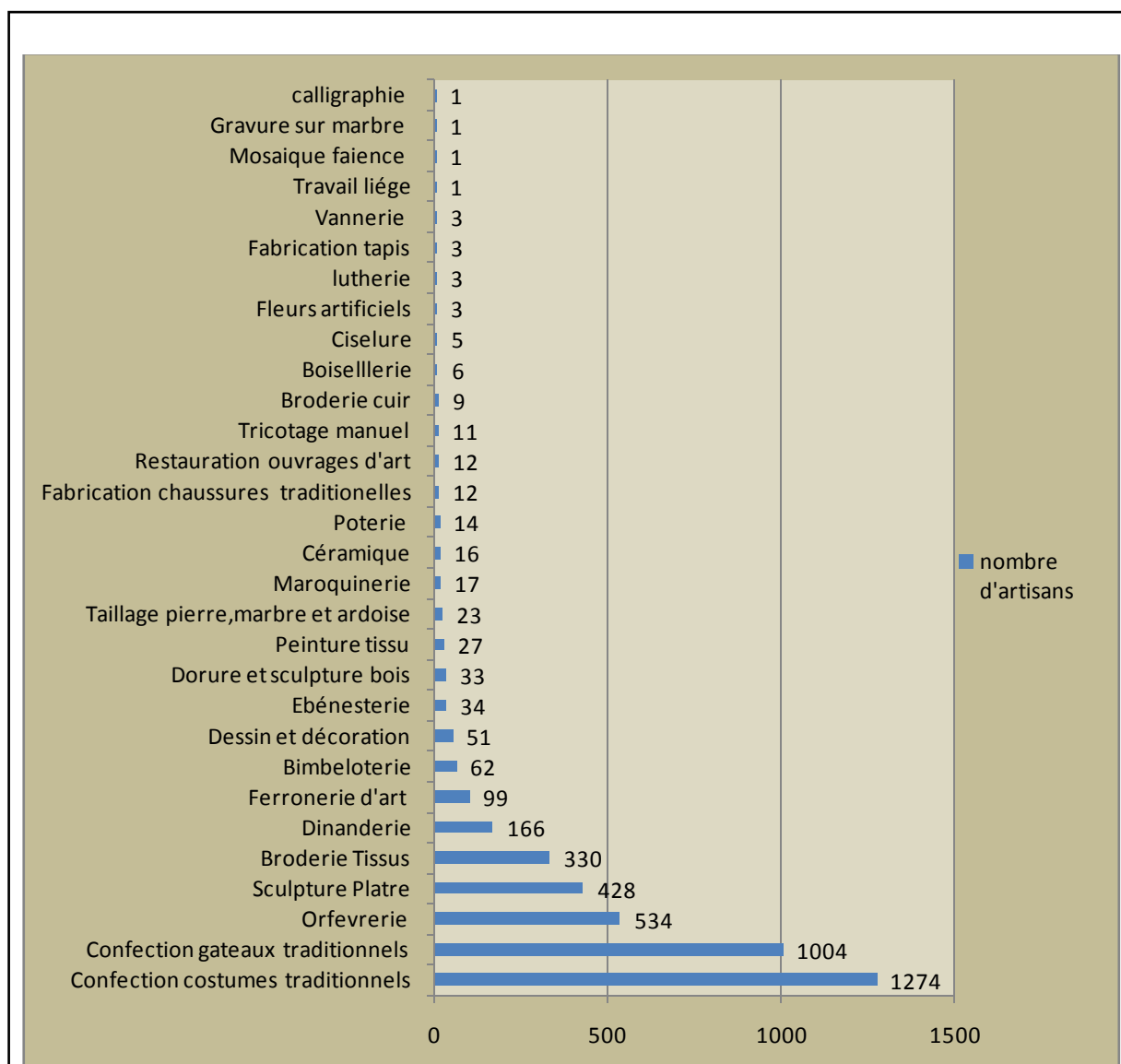
Ces métiers qui constituent la vitrine de l'industrie de luxe de Constantine, mobilisent un effectif représentant le 64% de l'ensemble des artisans. La confection du costume traditionnel figure en première place concernant le nombre d'artisans, alors que son taux d'accroissement sur la dernière décennie, à raison de 23%, est supplanté par la confection de confiseries traditionnelles dont le taux de 31% est le plus élevé de toutes les activités traditionnelles.

Selon leurs témoignages, la motivation des artisans à s'introduire dans le créneau de ces métiers de luxe s'explique moins par l'objectif d'assurer la conservation et la sauvegarde de ces métiers patrimoniaux, mais plutôt dans le souci de capter de rentes de situation et de monopole, dont démontrent les modes de consommation d'une part et les effets de lieu de l'autre :

✓ Les modes de consommation : La demande vis-à-vis des biens de luxe est en recrudescence qui apparemment témoigne des mutations qui touchent aux modes de consommation, notamment suite au passage d'un âge d'une consommation marchande élitaire à un âge marchand démocratique¹. Ce passage serait-il conséquent à l'évolution des pouvoirs d'achat suite à l'embellie financière qu'a connue le pays sur les deux dernières décennies ? En fait, l'accès à la consommation de luxe est devenu moins aristocratique puisque une classe sociale plus large aurait acquis de plus grands revenus lui permettant de consommer le haut de gamme. D'autre part, l'élargissement de la consommation des biens de luxe ne s'expliquerait il pas également par l'investissement important de la femme algérienne du marché du travail, qui fait qu'elle aspire de plus en plus à l'acquisition des biens du luxe en réponse à un désir de distinction, dans une logique de concurrence sociale ! Notons aussi que l'attachement aux traditions et référents socio culturels locaux, fait par exemple que les biens artisanaux de luxe figurent incontestablement dans les trousseaux des mariées.

¹ Selon l'expression de Sessi (1999), cité dans Barrère.C et Santagata W, 2003.

Fig. 29 : Répartition des artisans par type de branche exercée.



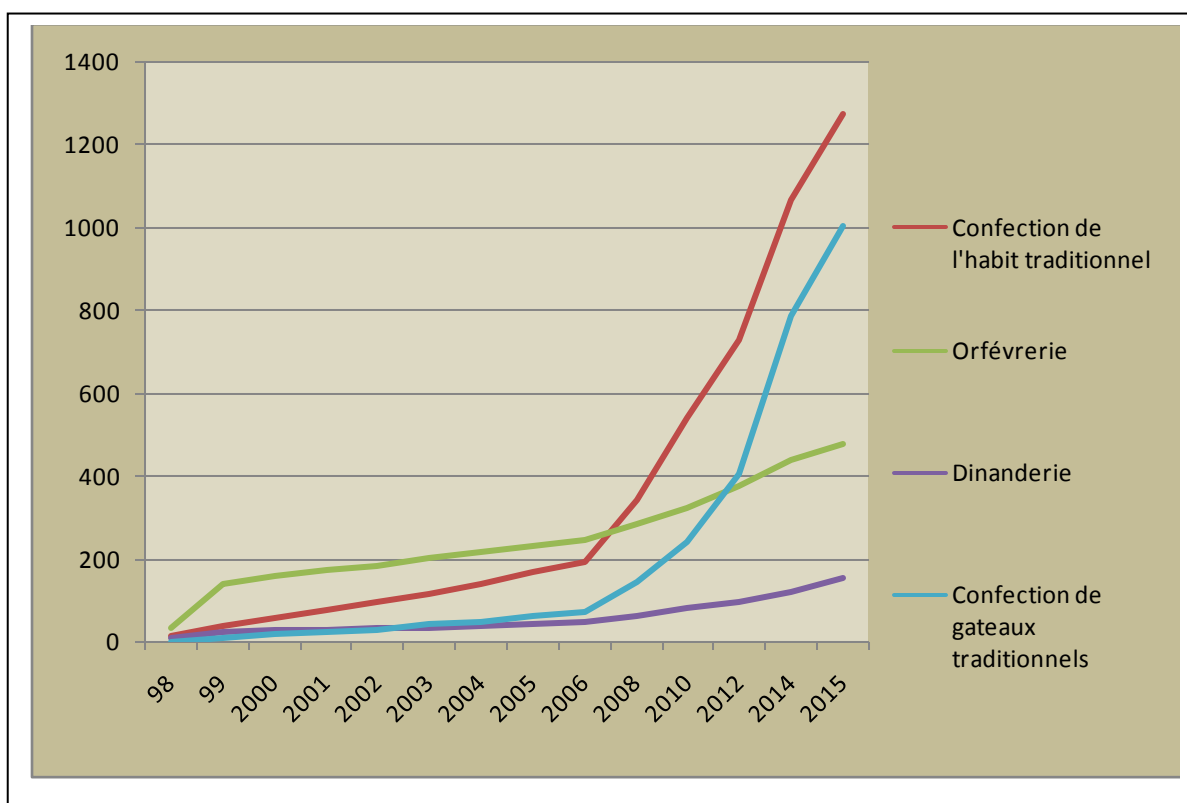
Source : Auteur par exploitation des données du registre de l'artisanat de la CAM, 2015.

✓ Les effets de lieu : il s'agit des avantages que tirent les artisans de leurs localisations à Constantine et qui les motivent à s'introduire ou se stabiliser dans le créneau de la production de l'artisanat de luxe. Selon les représentations des artisans, l'image identitaire de la ville et sa réputation concernant les savoirs faire dans l'orfèvrerie, la broderie au fil d'or et la dinanderie sont souvent stratégiquement exploités dans l'écoulement des produits qui acquièrent une plus value juste parce qu'ils sont produits à Constantine et qu'ils sont issus des savoirs faire ancrés dans la tradition artisanale de cette ville. Ainsi le prestige statuaire de Constantine vis-à-vis de ces métiers de luxe garantit aux artisans des rentes de monopoles.

C'est ce que démontrent les témoignages des artisans dont les propos rappellent certains aspects des ressources immatérielles¹ dont sont dotées les villes créatives :

- « *Constantine est un endroit connu du pays pour fabriquer et vendre les produits en cuivre ...c'est là que se trouve le souk de la dinanderie* ».
- « *Nous avons des clients de toutes les régions du pays, il recherchent le modèle et la broderie typique de Constantine* ».
- « *Si je change de ville, il est certain que mes revenus diminueraient* ».

Fig. 30 : Accroissement des effectifs dans les quatre métiers identitaires de la ville.



Source : Auteur par exploitation des données du registre de l'artisanat et métiers de la CAM, 2015.

¹ Tel que nous les avons présentées dans le chapitre 3 de la partie 1

III. Lecture par branche artisanale :

1. Les métiers traditionnels à caractère domestique :

1.1. La confection du costume traditionnel :

Figurant à la base de la pyramide de la consommation de luxe, ce métier concerne majoritairement le costume cérémoniel constantinois où figure principalement la *gandoura* constantinoise brodée au fil d'or ou d'argent¹

Ce métier connaît le plus d'attrait pour les artisans constantinois à raison de 1274 artisans, soit le 32% de l'ensemble des artisans de la wilaya qui pérennisent un métier ancestral surtout que les savoirs faire sont entre les mains d'une population jeune de moins de 40ans représentant le 30% des actifs de ce costume. La mixité reste en faveur de la gent féminine à près de 70% au vu du caractère domestique du métier. Le logement y tient le double rôle d'atelier de production et de formation, où une maîtresse n'ayant pas forcément le statut de maître artisan, gère la formation pour un groupe d'élèves qui viennent apprendre le métier ou bien affiner leurs savoirs après avoir suivi des cours d'initiations dans les centres de formation.

1.2 La confection de gâteaux traditionnels :

Certes ce métier est relatif à un répertoire riche et varié de la pâtisserie traditionnelle aussi bien algérienne que constantinoise, mais quelques artisans constantinois de ce métier gardent le secret de la confection de la *jawziya*, une sorte de nougat aux noix qui reste exclusive à cette ville sur une échelle internationale et fait l'originalité de la confiserie constantinoise.

Comparativement aux autres métiers, la confection de gâteaux traditionnels enregistre sur la dernière décennie le taux d'accroissement le plus élevé à raison de 31 %². En plus de son caractère domestique qui fait que l'emploi féminin reste majoritaire, son taux d'accroissement est également conséquent à la forte demande de consommation due aux mutations qui touchent les pratiques sociales. L'exemple de la confection de gâteaux traditionnels pour les fêtes et événements qui se fait de plus en plus par commandes chez des artisans et de moins en moins par l'entraide entre membres de la même famille, tel qu'il était de tradition, est très significatif de ces mutations.

¹ Qu'on appelle communément : *Gandourat Katifa El Fatla* ou *Gandourat Katifat El Madjboud* ou bien *Gandoura Fergani*, décrite comme une longue robe de velours brodée, sans col et sans manches.

² Calcul de l'auteur, selon les données du registre de l'artisanat et métiers de la CAM.

2. Les métiers à caractère non domestique

2.1 L'orfèvrerie :

C'est une activité héritée du corps des métiers des juifs orfèvres dont le nombre à Constantine avait été le plus important de toutes les villes algériennes et dont les qualifications étaient de grande réputation à travers le monde arabe et occidental. Ainsi les savoirs actuels sont sans aucun doute issus d'une grande école.

Réunissant plus de 500 artisans, ce corps de métiers participe à l'économie culturelle de la ville, aussi bien que les métiers à caractère domestique. Certes le quart seulement de ces artisans est à moins de 40ans, ce qui pourrait faire douter sur la prise de relève, mais il reste notoire que pour ce métier le caractère familial reste exceptionnellement très présent dans son organisation et se transmet toujours autant de père en fils. En effet le fichier de l'artisanat révèle dans beaucoup de cas, qu'au moins deux à trois artisans bijoutiers portent le même nom de famille, et le nombre va à 10 artisans de la même famille quand cette dernière est réputée pour son ancienneté dans l'exercice de ce métier. Ce caractère familial qui perdure dans l'orfèvrerie plus que dans tout autre métier, a depuis longtemps joué pour son essor et sa pérennisation pareillement à toute organisation artisanale familiale. C'est ce que confirment d'ailleurs les économistes qui avancent que les jeunes artisans en début de carrière arrivent plus facilement à réussir en profitant d'une expérience organisationnelle et managériale déjà prouvée¹.

Comparativement aux autres métiers, les changements d'activité dans ce métier sont sensiblement les plus fréquentes (19%) et concernent plus particulièrement l'orfèvrerie en or². Les artisans citent comme difficultés l'importance du montant d'investissement contrairement aux autres métiers où le capital est moins tangible, surtout quand les commandes et l'écoulement de leurs produits sont occasionnels. L'autre contrainte réside dans la difficulté d'acquiescer un nom dans le marché qui reste en fait monopolisé par certains noms de grands bijoutiers où il n'est pas facile d'entrer en compétition avec eux. Au vu de ces contraintes, la majorité des artisans préfèrent être des façonniers qui ne commercialisent pas leurs produits mais reçoivent aussi bien la matière première que les commandes de ces bijoutiers de renom.

¹ Greffe, 2011, p :106.

² Pour l'argent le taux est de 4%

2.2. La Dinanderie

Bien qu'elle ait été prospère dans bon nombre de villes algériennes, Alger, Tlemcen, et Ghardaïa, c'est à Constantine que ce métier a été le plus conservé et pérennisé, du fait que le 69% des artisans du pays exercent dans cette ville¹. Privilégiant plutôt la dinanderie d'art sur la dinanderie utilitaire au vu de la modernisation des modes de vie, il est question de produits en cuivre dotés de valeurs esthétiques, utilitaires et hédonistes. Ceux en cuivre rouge naturel sont plus chers que ceux faits en laiton (amalgame à 80% cuivre rouge et 20% zinc), et sur lesquels apparaît encore l'héritage des deux influences orientales et occidentales : l'apport mauresque et andalou a inscrit le caractère arabesque sur le style de décor où se mélange la géométrie² et la flore ; quant aux influences orientales auxquelles ont succombé la majorité des pièces, le style de décor est plutôt végétal inspiré du cyprès, l'œillet, la tulipe et autres plantes³.

Les plateaux ciselés « *siniyat* » à double usage utilitaire et décoratif, sont les articles qui arrivent le plus à surmonter la concurrence des produits asiatiques. Les artisans démontrent des talents d'innovation qui font imposer les articles sur le marché malgré leurs prix élevés. L'engouement et la forte demande vis-à-vis des produits est souvent citée dans les propos des artisans, et leurs chiffres d'affaires atteindraient 1,7 millions de dollars⁴. De plus, si on examine le taux de radiés dus aux changements d'activité, il s'avère que c'est la dinanderie qui a le plus faible taux par rapport aux autres métiers traditionnels employeurs.

L'effectif immatriculé concerne 150 dinandiers doublé d'un très grand nombre d'artisans qui exercent informellement⁵, du fait que la régularisation de leurs activités reste contrainte par la disposition de moyens matériels pour l'acquisition d'un bail de location qui reste une pièce clé pour disposer d'une carte d'artisan ; en même temps, il n'est pas évident de louer n'importe quel local pour en faire un atelier du fait des nuisances sonores de l'activité.. De ce fait, plusieurs artisans activent dans un même atelier qui fonctionne au nom d'un seul dinandier faisant fonction de patron, les autres artisans incapables de se payer un local préfèrent travailler sous sa coupe et restent juridiquement couverts par le statut d'apprentis.

¹ Selon un document interne de la CAM, *Rapport d'organisation du salon de la dinanderie 2015*.

² L'arabesque géométrique est traduit par des médaillons de différentes formes, des étoiles : à cinq bras, à six et huit bras, ainsi que des lignes droites et brisées.

³ Descriptions extraites du catalogue du musée national des arts et traditions populaires d'Alger.

⁴ Cité dans Rapport de l'ONUDI *Cartographie de Clusters dans les Industries Culturelles et Créatives dans le Sud de la Méditerranée*, 2014.

⁵ Selon les déclarations du directeur adjoint de la CAM, et animateur du dispositif SPL Dinanderie.

Ce sont ces conditions qui font de la dinanderie une activité artisanale qui évolue majoritairement dans l'informel et nous fausse la lecture sur son profil exact : occupe-t-elle exactement le sixième rang comparativement aux autres métiers traditionnels dont le caractère domestique permet d'avoir des effectifs plus proches de la réalité? La moyenne d'âge dominante dans ce métier est-elle réellement de 50 ans, du fait que les artisans plus jeunes ont difficulté à remplir les conditions d'immatriculation ?

IV. Les institutions de l'économie de l'artisanat: Classification taxonomique.

La ville n'est pas un simple support au déroulement des activités, sa compétence urbaine vis-à-vis de son artisanat apparaîtrait dans l'ampleur des institutions qu'elle déploie formellement pour développer les talents et promouvoir le produit artisanal.

Les infrastructures et territoires investis par l'artisan nous révéleraient les territorialités propres aux artisans d'art dont le degré d'ampleur, de diversité et d'interdépendances fonctionnelles renseigne sur le degré d'existence d'un cadre urbain propice à la créativité et l'effervescence culturelle dans les arts. Par rapport à ce cadre, il devient possible d'évaluer la capacité créative de la ville et mesurer son degré de fonctionnement en tant que territoire créatif.

Nous étalerons à travers cette fin de chapitre, les formes de mobilisation de Constantine vis-à-vis de ses métiers traditionnels, à travers les institutions qu'elle mobilise pour les promouvoir. Ces institutions sont les acteurs formels de l'artisanat traditionnel.

En fait, différentes institutions sont présentes dans les villes pour en faire un milieu où se forme le tissu économique et social de l'activité artisanale. Ces espaces constituent des entités géographiques élémentaires qu'on peut apprécier dans un système artistique et que la sociologie de l'art a classé en fonction de leurs rôles et usages dans la chaîne de production et création où on distingue ceux liés à la réception, médiation et production (Boichot, 2013). Un autre schéma d'analyse les classe selon des critères économiques où il est question de les observer par rapport à leur degré d'implication dans la construction des trois capitaux de l'économie culturelle, à savoir, le capital créatif, le capital relationnel et le capital économique (Ovidio, 2010). C'est cette classification que nous suivons puisqu'elle permet d'appréhender l'artisanat comme une industrie culturelle et créative, et la population des artisans comme une classe créative. D'autre part, cette classification permet d'établir une taxinomie des

institutions, qui sert la géographie de l'artisanat qu'on voudrait décrire à travers cette recherche.

Toutefois cette typification a affronté la difficulté de classer certains acteurs quand ils participent dans la construction des trois capitaux en même temps, pour cela nous avons dû trancher sur leurs positionnements, en décidant de la tendance prédominante de leurs formes d'implications puisqu'on s'était suffisamment renseigné sur l'organisation des métiers à partir des entretiens avec les artisans¹ et les responsables des institutions en question.

1. Les lieux et acteurs du capital Créatif :

Ce sont ceux qui agissent directement sur la créativité des artisans pour produire l'originalité et l'exclusivité propres à faire régénérer des savoirs faire traditionnels et les inscrire dans la modernité. On y retrouve les lieux de formation qui stimulent le potentiel créatif des artisans ainsi que des lieux de ressourcement et d'inspiration qui nourrissent ce potentiel.

1.1. La chambre des métiers et de l'artisanat (CAM).

Faisant partie de la politique d'encadrement de l'artisanat depuis 1996, cette institution est dotée d'une compétence territoriale qui couvre toute la wilaya de Constantine. Elle est l'organisme le plus représentatif du soutien institutionnel que consacre l'Etat au secteur de l'artisanat et constitue pour l'artisan la première institution d'accompagnement et de formalisation de ses activités dans le champ culturel et économique, puisqu'elle veille à son immatriculation en lui délivrant une carte d'artisan. Etant le principal représentant de la direction du tourisme dans ce qui a trait à l'artisanat, elle est également l'interlocuteur privilégié des autorités locales ou nationales dans tous les domaines touchant au développement du secteur de l'artisanat et des métiers.

Ses formes d'implication dans la promotion du secteur de l'artisanat sont multiples mais nous retenons celle qui intervient dans le développement du capital créatif de l'artisan au vu des missions pédagogiques qui lui sont assignées à travers :

- L'organisation de formations diplômantes sur une année à travers l'école des métiers au sein de la chambre même et qui concerneraient les tranches d'âge non éligibles à la formation dans les centres de formation professionnelle. Bien que les espaces et la logistique consacrés

¹ Les détails d'enquête artisans seront exposés dans le chapitre 3 , de cette partie.

ne dénotent pas d'une véritable école, il a été question de 2885 nouveaux artisans formés dans la couture, stylisme et confection de gâteaux traditionnels entre 2003 et 2015¹

- La supervision de stages de perfectionnement de courte durée allant de un à six mois qu'on organise en collaboration avec des maîtres artisans.

- L'organisation de forums de formations intitulés CREE/GERME² en vue de développer les compétences managériales et entrepreneuriales des artisans ; 300 artisans et porteurs de projets ont en profité.

1.2. Les centres de formation professionnelle et d'apprentissage (CFPA) :

Certes l'Etat a déployé toute une stratégie d'action pour faire participer l'artisanat traditionnel à la dynamique socio économique, mais n'a pas misé fort sur le système scolaire de la formation et d'apprentissage des métiers traditionnels. Sur tout le territoire national, les infrastructures de formation ne dépassent pas l'échelle de centre de formation professionnelle sans qu'une école des métiers ne soit édifiée ou qu'une académie des arts traditionnels ne soit érigée pour former des cadres supérieurs et promouvoir la recherche dans ce secteur tel qu'il est le cas au Maroc.

A Constantine, 09 formations qualifiantes ou diplômantes se rapportant à l'artisanat sont assurées à travers les centres de formation professionnelle de la wilaya. Leur rôle dans la constitution du capital créatif reste assez réduit du fait que leur implication dans le processus de formation et d'apprentissage est largement supplantée par la formation sur le tas qui touche le 80% des artisans enregistrés ; aussi, ils ne sont pas aussi nombreux à assurer la formation relative aux métiers les plus exercés dans la ville à savoir la confection du costume traditionnel, l'orfèvrerie et la dinanderie.

¹ D'après les bilans de la CAM.

² Selon les méthodes du bureau international du travail BIT

Tab. 20 : La formation dans les centres de formation professionnelle.

Métiers	Centres de formations professionnelles
Ferronnerie d'art.	CFPA Hamma Bouziane -CFPA Ain Abid CFPA Palma - CFPA Zighoud Youcef- CFPA Bekira- CFPA Daksi -CFPA Didouche Mourad -CFPA El-Khroub- CFPA Ibn-Ziad- CFPA Messaoud Boudjeriou- CFPA Polyvalent Bab El Kantra - CFPA Belle Vue-
Confection de gâteaux traditionnels	CFPA Daksi- CFPA Belle Vue- CFPA Messaoud Boudjeriou - CFPA Ouled Rahmoun- CFPA Ain Abid- CFPA Bekira- CFPA El-Khroub
Le costume traditionnel	CFPA Belle Vue -CFPA Ouled Rahmoun
La bijouterie traditionnelle	CFPA Polyvalent - CFPA Ziadia- CFPA Didouche Mourad
Dinanderie	CFPA Daksi
Broderie	CFPA Didouche Mourad- CFPA Belle Vue- CFPA Ziadia- CFPA Bekira
Calligraphie	CFPA Ziadia
Céramique Poterie	CFPA Daksi
Décoration sur verre	CFPA Belle Vue

Source : Auteur selon les données de la direction de la formation professionnelle de Constantine, 2014.

1.3. Les lieux de la consommation culturelle :

A la lumière des acceptions qu'on assigne au concept de ville créative et du rôle des attributs culturels des villes dans la stimulation du capital créatif des artistes, nous avons orienté notre enquête à mesurer le degré d'implication de la dynamique culturelle de Constantine dans la production et création artisanale .

Les entretiens menés avec les artisans aspiraient à savoir s'ils étaient sensibles à cette dynamique culturelle en se référant à leurs répertoires culturels à partir desquels il était possible d'entrevoir la relation entre offres culturelles et leurs activités ; la créativité dans l'artisanat serait-elle associée à la présence d'équipements culturels. Ces répertoires permettaient également d'identifier les espaces d'inspiration et de création des artisans d'art et spécifier les lieux de leurs pratiques culturelles, susceptibles de nous renseigner sur l'intensité des liens qui les attache à la ville et les appréhensions qu'ils ont vis-à-vis de son profil culturel .

On devait de ce fait revenir sur l'offre culturelle de ville dont la pertinence se lit majoritairement à travers l'importance de l'infrastructure qui lui est consacrée et la mobilisation publique qu'elle suscite. Dans notre recherche en magister¹ on avait approché cette infrastructure en démontrant l'opposition entre la diversité des services culturels qu'elle offre et la faiblesse du taux de sa fréquentation par les habitants de Constantine dont la consommation culturelle reste occasionnelle sans dépasser le 2% de la population totale. Une enquête dirigée envers un échantillon d'habitants n'avait pas eu lieu et les questionnements sur les raisons de cette sous consommation étaient restées suspendues. Elles devraient pouvoir s'élucider partiellement, en interrogeant les artisans en tant que consommateurs potentiels.

De nos questionnements sur leurs appréhensions vis-à-vis de Constantine en tant que ville d'art et de culture, les artisans perçoivent ce titre à travers l'histoire qu'elle a connue, de la personnalité de *Benbadis*, des traditions conservées de Constantine et évoquent le rôle de la présence turque dans l'édification de ce paradigme culturel. Restant peu renseignés sur la dynamique suscitée par le titre de Constantine capitale arabe de la culture, certains en gardent plus le tableau des interventions urbaines ayant touché la ville, que les événements culturels qui ont été organisés et auxquels ils se considéraient non concernés. D'autres par contre, évoquent l'intensité des salons et expositions qui avaient été organisés et auxquels ils ont participé en tant qu'exposants ou en tant que visiteurs. En dehors de la dynamique événementielle de la ville et les curiosités que certains démontrent vis-à-vis de certains salons de l'artisanat dont les fréquences et les lieux d'organisation sont redondants, l'artisan s'implique peu dans la vie culturelle de la ville, qu'elle relève de l'activité savante (conférence, colloques..) ou de la culture populaire et des loisirs culturels (spectacles, festivals..).

Au vu de la moyenne d'âge de 40 ans d'un artisan, de son niveau scolaire généralement pas très élevé, et le débordement de son temps de travail sur le temps des loisirs au vu du caractère manuel de son activité et qui consomme beaucoup de temps, on a tendance à penser que l'artisan cumule les handicaps dans l'accès à la culture et figurerait parmi les exclus culturels de la ville.

¹ Mémoire de magister intitulé *La culture en tant que fait urbain ; Lecture sur des indicateurs de développement culturel dans un centre historique, Cas du secteur sauvegardé de Constantine*. Université Mentouri de Constantine, 2007.

En fait, la sensibilité vis-à-vis de l'art et la culture est très présente chez certains et ne concerne nullement les arts de la scène, encore moins les savoirs savants qu'offrent les équipements culturels de la ville, « *on n'a pas le temps pour y aller* » disent-ils. C'est plutôt les lieux de *face à l'art* qui les attire le plus, où ils aspirent à voir l'art dans ses aspects plastiques, à contempler la précision de ses représentations graphiques et de leurs exécutions et l'originalité des design. Cette aspiration culturelle trouve partiellement réponse lors des visites au palais de la culture « *el khalifa* » et le musée d'art populaire où s'expose régulièrement le produit artisanal et que l'artisan visite quand l'information sur la qualité des produits exposés lui parvient de bouche à oreilles.

C'est également la fréquentation d'un autre type de lieux qui est source d'inspiration, notamment pour les artisans qui dans ce milieu professionnel semblent être plus éclairées sur l'information numérique et l'utilisation Internet. Ces artisans fréquentent les espaces virtuels des arts plastiques et arts graphiques qu'ils trouvent incomparables en tant que sources d'inspiration et d'émulation, faisant qu'ils supplantent les espaces formellement conçus pour. Des téléchargements de modèles de dessin floral ou de films documentaires relatant tout le processus d'exécution de pièces artistiques, leurs permettent de renouveler leurs modèles et d'actualiser leurs techniques et savoirs faire traditionnels.

2. Les lieux et acteurs du capital économique

Le capital créatif est soutenu par un ensemble d'acteurs et d'institutions économiques qui se révèlent comme ressources que l'artisan exploite pour produire et innover. On y retrouve outre les lieux de commercialisations qui lui permettent d'acquérir des revenus, les structures de financement et d'approvisionnement qui ont une fonction de soutien aux artisans pour s'introduire dans le milieu professionnel et surmonter les difficultés de leurs premières expériences dans le secteur.

2.1. Les espaces de diffusion marchande

Contrairement à l'artiste qui apprécie la contemplation de son œuvre qu'à sa vente, l'artisan s'applique à innover pour vendre son produit et augmenter son revenu bien que le lien affectif avec son produit existe notamment chez les dinandiers dont le travail d'exécution est aussi long que pénible.

La diffusion marchande concerne les lieux de vente et d'exposition des produits artisanaux, nous en repérons trois figures essentielles, les locaux commerciaux, les halls d'exposition des équipements culturels et les espaces publics.

2.1.1. La galerie de l'artisanat et les halls d'exposition:

Une seule galerie d'exposition et de vente permanente des produits artisanaux d'art existe à travers toute la ville. Gérée par la chambre de l'artisanat et des métiers, elle constitue la vitrine de l'artisanat constantinois qu'on montre aux délégations officielles et aux touristes durant leurs visites guidées. Les produits exposés à l'intention de ces touristes sont de haute valeur artistique et sont sélectionnés parmi ceux des artisans d'élite de la ville.

D'autres ventes expositions sont très fréquemment organisées dans les halls d'expositions de deux équipements culturels des plus importants de la ville, le palais de la culture « El Khalifa » et le palais Ahmed Bey, monument historique qui après sa rénovation a été érigé en musée national des arts et expressions culturelles traditionnelles¹, afin d'y regrouper les biens culturels mobiliers et immobiliers faisant partie des collections muséographiques nationales relatives à l'art et la culture. La fréquence des ventes expositions qui s'organisent dans ces deux équipements répond à la cadence des événements qu'on y célèbre sur le long de l'année et ou l'artisanat est toujours convoqué **Tab. 18.**

2.1.2. Les espaces publics :

L'installation de biens culturels artisanaux dans l'embellissement de certains ronds points de circulation, est de plus en plus en vogue dans nos villes pour rappeler les identités locales faisant que l'espace public se trouve incidemment utilisé comme espace de médiatisation et d'information sur la vocation artisanale de ces villes.

Les espaces publics qui nous intéressent le plus, sont ceux impliqués dans la diffusion marchande. A Constantine la place du 1^{er} mai (la brèche) en plein centre ville se voit sur les dernières années exploitée pour l'organisation annuelle du salon national de la dinanderie. Cet espace public le plus fréquenté de la ville démontre ainsi son implication dans la constitution du capital économique de la ville, en se convertissant en souk de la dinanderie qui ressuscite

¹ Par décret exécutif N° 10-262 du 13 Dhou El Kaada 1431 correspondant au 21 octobre 2010

pendant une semaine les pratiques spatiales de l'espace soukier traditionnel où les produits sont exposés à l'extérieur et les échanges marchands se font en plein air.

Photos 11 : Prise de photos sur le salon de l'artisanat sur la place « Panis ».



Source : Auteur, Avril 2017.

2.2 Les Acteurs de financement

2.2.1. Les agences publiques : ANSEG, ANGEM et CNAC :

Afin d'accompagner la dynamique entrepreneuriale dans le pays, on adopta une stratégie d'encadrement, par la mise en place d'une série de lois et de dispositifs devant stimuler l'investissement privé, afin de créer la richesse et l'emploi. Des mesures d'incitation relatives à un allègement fiscal et de prêts non rémunérés, ont été consacrées aux porteurs de projets pour le démarrage et le soutien de leurs projets. L'ANGEM¹, l'ANSEJ² et la CNAC³ sont les trois principaux dispositifs mis en place devant veiller à l'accompagnement des promoteurs et l'application de ces mesures. Comment es que ces dispositifs ont-ils intervenu dans le soutien et la promotion des métiers traditionnels ?

Notre lecture sur le fichier de l'artisanat, observe des degrés d'implications différents dans l'aide au financement des artisans. La première impliquée est L'ANGEM, dont le financement a concerné 432 artisans. Nous supposons que le recours des artisans à ce dispositif pourrait s'expliquer par l'avantage qu'il offre, en finançant le 90% du coût global d'une acquisition d'outillage ou achat de la matière première, au cas où ce coût ne dépasserait pas 30 000DA. Cette formule arrange l'artisanat traditionnel plus que tout autre type d'artisanat, puisque ses métiers n'exigent pas en général de grands investissements et c'est certainement dans cette logique, que nous avons pu remarqué que ce mode de financement a concerné la confection d'habits traditionnels et la pâtisserie traditionnelle qui font usage de matières premières et d'outillages de bien moindre coûts que ceux utilisés dans les autres activités traditionnelles . En seconde position, la CNAC a financé 162 artisans porteurs de projets d'investissements. Certes ce dispositif vise la tranche d'âge entre 35 et 50 ans et concerne ainsi la plus grosse proportion des artisans traditionnels de Constantine à raison de 60%, le recours à sa formule reste assez réduit par rapport aux artisans de production ou de services. Quant à l'ANSEJ , ce sont 134 projets d'investissement artisans qui ont profité de ses prestations.

Cet accompagnement financier n'est pas aussi pertinent puisqu'il n'a concerné que le 16% de la population de l'Artisanat traditionnel, comparativement à l'artisanat de production qui en a financé le 27% des artisans. Ces formules d'assistanat n'ont-ils pas motivé les artisans d'art ?

¹ Agence nationale de gestion de micro crédit

² Agence nationale de soutien à l'emploi de jeunes

³ Caisse nationale d'assurance chômage

ou bien l'artisan d'art n'est pas cet entrepreneur opportuniste, au sens où son investissement révélerait un caractère spéculateur s'il aurait postulé pour ces rétributions au nom d'une qualification artisanale afin les exploiter par la suite dans un autre créneau qu'il n'a pas pu financer !

2.2.2. La Direction du tourisme

Opérateur principal de la tutelle ministérielle, cette direction intervient dans la régulation de la profession en organisant des sorties d'inspection et de contrôle des locaux. Elle a depuis 200 veiller à l'attribution des subventions pour l'achat des équipements et outils liés à l'artisanat traditionnel et d'art en puisant sur le FNPAAT (Fonds National de Promotion des Activités de l'Artisanat Traditionnel) exclusivement érigé depuis 1998 à l'intention de la promotion des métiers artisanaux. 186 artisans ont bénéficié de cette aide faisant que l'effectif total des artisans financés aurait concerné plus du 20% de la population des artisans.

2.2.3. Les lieux d'approvisionnement

Ils concernent des lieux hérités de l'économie socialiste tel l'ANEGOR (agence nationale de distribution de l'or et des autres métaux précieux), ainsi que ceux institués suite à l'ouverture économique, ayant donné l'occasion à des entreprises privées d'activer sous forme de Sarl, notamment, suite à l'adhésion économique de l'Algérie à la Grande zone arabe de libre-échange (Gzale) en 2009. Le champ a ainsi été ouvert à l'investissement privé pour monopoliser l'approvisionnement du marché local en toute sortes de produits servant l'activité artisanale, qu'ils soient des métaux précieux, du cuivre, des produits de mercerie ou autres.

Concernant l'approvisionnement en cuivre, ce sont deux Sarl d'importation qui alimentent formellement le marché local de ce métal. Le marché hebdomadaire tenu chaque samedi sur le site du « remblai » permet d'acquérir cette matière sous forme de feuilles, de casses ou de déchets.

La réalisation du costume traditionnel retrouve toutes sortes de tissus et de produits de merceries imaginables, en provenance des pays du golfe et qu'offrent en abondance les magasins de détails ainsi que près d'une quarantaine de grossisteries concentrées dans le centre ville, qui ressuscitent la tradition dans ce commerce de *souk el kezzazine*. La variété de modèles des articles de broderie et d'ornementation (fil de broderie, galons, paillettes,

strass...) jouent pour une grande part à actualiser les modèles de broderie traditionnelle et à rehausser la valeur artistique des habits confectionnés.

L'approvisionnement des bijoutiers en métaux précieux n'est pas aussi évident et se trouve sujet à beaucoup de spéculations. L'institution faisant partie de la formalisation de cet approvisionnement est peu appréciée et offre l'occasion au réseau informel de se déployer. En effet, l'AGENOR de Constantine qui fait partie du réseau des trois agences commerciales implantées à l'échelle nationale après celle d'Oran et d'Alger, est appelée à desservir l'orfèvrerie des 17 wilayas de l'EST par l'or fin, l'argent (nitrate d'argent) et les pierres synthétiques (spinel blanc, zircon, rubis ronds...) ¹. Elle active comme agent commercial de l'entreprise AGENOR annexé au groupe d'exploitation minière *Manadjim El Djazair* (Manal Spa), qui a le pouvoir de distribution des matières aurifères extraites du grand site minier *Tirek Amesmessa* du Hoggar figurant parmi les plus grands du continent. Le rôle de l'agence de Constantine est médiateur, elle transmet les commandes des artisans ouvrant droit aux attributions, et les approvisionne après réception des livraisons. Les quantités trimestriellement réceptionnées sont dérisoires par rapport aux demandes des bijoutiers de toute la région Est. Un cota trimestriel d'un lingot qui ne dépasse pas le 1kg arrive à satisfaire pas plus d'une dizaine d'artisans ².

3. Les lieux et acteurs du capital social et relationnel :

Il est cité que le parcours professionnel des créatifs s'enrichit au gré de médiations variées, informelles, formelles, spontanées ou provoquées, à partir desquels il constitue son capital relationnel susceptible de nourrir sa créativité et améliorer ses aptitudes entrepreneuriales.

De nos entretiens avec les artisans, le capital relationnel se révèle comme un moyen pour se faire connaître et acquérir une réputation qui faciliterait l'écoulement des produits ; les effets de ce capital sur la créativité est moins perçu par l'ampleur des échanges qui s'établissent mais plutôt par l'esprit de concurrence et « du mieux faire » qui les incite à être plus créatifs.

Contrairement aux lieux impliqués dans le capital créatif et économique de l'artisan ceux concernant son capital relationnel sont plus difficile à identifier; ils sont ainsi mesurables par rapport à l'importance que leurs accorde l'artisan dans ses pratiques socioprofessionnelles et

¹ Elle alimente également des laboratoires de recherche, ou des cabinets de chirurgie dentaires, et entreprises industrielles.

² Selon les déclarations de Mr D.Benyahia directeur de l'agence AGENOR de Constantine.

sa sensibilité vis-à-vis du rôle qu'a tenu tel ou tel lieu dans le processus de sa professionnalisation.

A travers les propos des artisans racontant leurs pratiques, nous fumes éclairés sur trois types de lieux qui s'avèrent emblématiques dans l'inscription de leurs réseaux dans l'espace de la ville et qui se déclinent à travers la CAM, les ateliers et les halls d'expositions qui acquièrent ainsi de nouvelles vocations autres que celles concernant le capital économique et créatif. Ces lieux ne sont pas évoqués de la même façon par les artisans, leurs implications dans la constitution des réseaux professionnels dépendent des profils de formation, du type de métier exercé et des degrés d'implications des artisans dans la chaîne de réalisation de leurs produits.

Pour les artisans formés sur le tas ou qui exercent dans des ateliers, ils évoquent leurs relations avec les clients et les artisans ambulants¹ qu'ils voient sur les lieux de travail ; les espaces de rencontre quotidiens et de proximité par rapport à leurs lieux de travail (cafés, gargotes) et où se réunissent leurs homologues lors des pauses de travail figurent également parmi les lieux de leurs socialisations dans le monde de l'artisanat.

Parcontre les formés de la CAM, ils voient dans cette institution un lieu décisif dans l'établissement de leurs contacts puisque la formation d'une année a pu permettre d'élargir leurs réseaux de connaissances sur des artisans scolarisés dans un même domaine ou dans un autre qui en est proche tel l'exemple de ceux qui œuvrent dans la confection du costume traditionnel et qui connaissent ceux qui ont été formés dans la couture ou dans le stylisme et avec qui ils maintiennent le contact pour l'exécution de certaines créations .

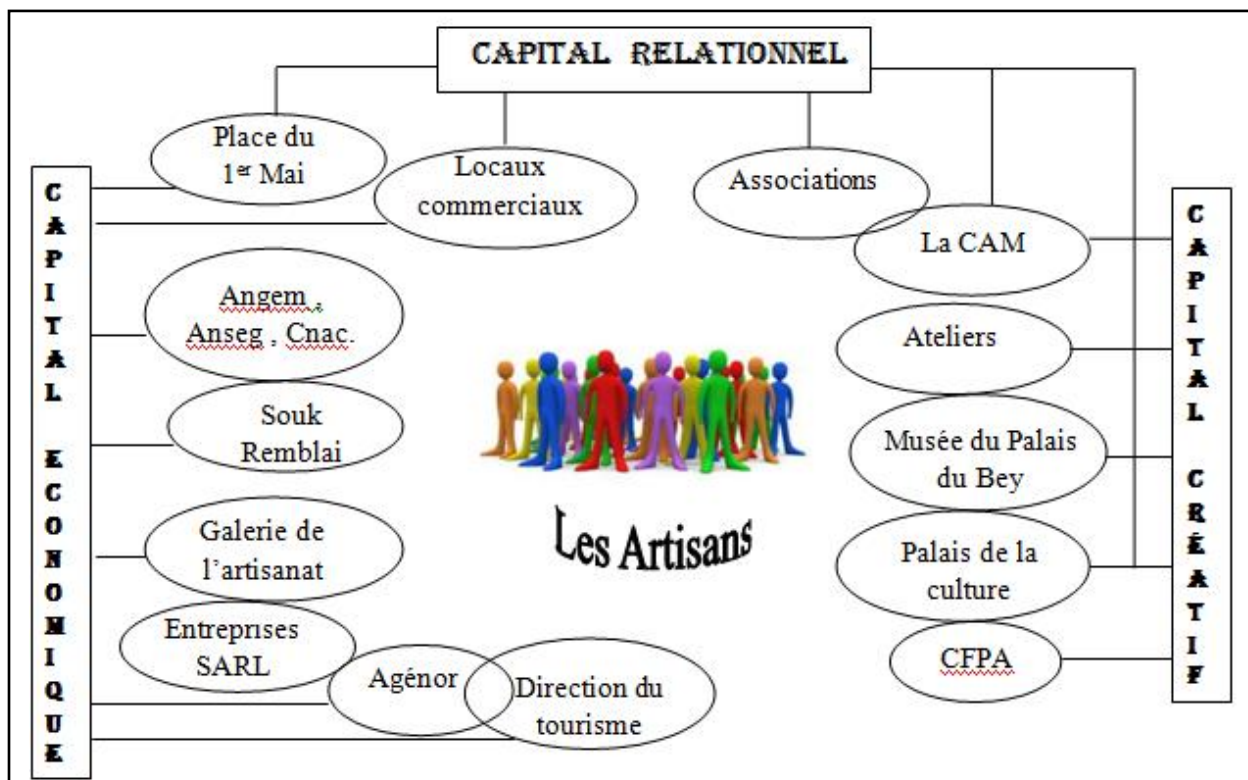
Outre les lieux de formation, les artisans citent le rôle du réseau associatif dans le processus de leurs socialisations, notamment l'association d'arts et cultures populaires et de la jeunesse nommée *Bahaa* et l'association *fen enouhas* auxquels ils ont pris attache dans la CAM.

Quant à ceux qui exercent à titre domestique, l'autonomie qu'ils ont pu acquérir dans l'exécution de leurs produits a du réduire le champ de leur dépendances faisant que leurs contacts se font majoritairement avec les clients qu'ils arrivent à acquérir par le biais des relations familiales et de voisinage mais aussi à travers les contacts qu'ils ont avec les commerçants de leurs lieux d'approvisionnements qui leurs adressent un potentiel de clientèle

¹ Ce sont des artisans dont on fait appel pour des tâches bien précises liés à la chaîne de réalisation.

pas des moindres. D'autre part les artisans qui ont pu enrichir leurs réseaux professionnels en l'élargissant au delà du territoire de Constantine et en faisant inclure des artisans de différents horizons sont ceux qui participent fréquemment aux salons et expositions de l'artisanat au palais de la culture *el khalifa* et le Palais du Bey, notamment au vu de la fréquence des événements qui s'y organisent et qui offrent l'opportunité de construire une sociabilité élargie et de tisser des liens d'interconnaissance et de collaborations professionnelles.

Fig. 31 : La nébuleuse urbaine de l'artisanat :



Source : Conception auteur.

Conclusion du chapitre 2.

Les métiers de création et de luxe ponctuent la dynamique de l'artisanat traditionnel constantinois où la confection du costume cérémonial, l'orfèvrerie et la dinanderie marquant l'identité historique et culturelle de la ville figurent au sommet de la hiérarchie de ces métiers. En plus du caractère domestique de certains d'eux ayant favorisé l'affiliation féminine ce sont également les mesures incitatives dues à l'embellie financière qu'a connue le pays, le changement dans les modes de consommation et les effets de lieu qui se sont conjugués pour influencer les choix professionnels et attester de l'essor des métiers d'art dans cette ville. Le profil synoptique de la population des artisans plaide pour une catégorie de travailleurs nullement obsolète, l'artisan constantinois par son âge moyen de 40 ans atteste d'une force de travail et de capacités d'adaptabilité aux aléas de son activité puisqu'il arrive à améliorer ses revenus en captant des rentes de situation et en profitant du prestige statuaire de l'artisanat constantinois.

Constantine ne lui a pas seulement accordé son prestige et ses savoirs antiques, c'est toute une nébuleuse d'équipements qui est censée graviter autour de lui. Certes on n'a pas pu s'investir sur la question de la bonne gouvernance de l'artisanat, mais à travers notre enquête nous avons pu percevoir certaines formes de coopérations entre les intervenants de cette nébuleuse qu'on qualifie par le langage économique de « fertilisations croisées ». Celles-ci s'illustrent par exemple à travers les rapports qu'entretient la CAM avec les agences de promotion de l'emploi (Ansej, Angem, Cnac) non seulement pour l'élaboration de tests de qualifications qui permettent d'être éligibles aux prêts bonifiés mais également à la participation de ces agences au financement de certains événements organisés par la CAM . Cette dernière collabore également avec les centres de formations professionnelles qui lui adressent ses nouveaux formés pour qu'ils soient placés chez des maîtres artisans pour des stages de perfectionnement .

Les acteurs institués et les aspects de synergie dont ils démontrent, marquent les premières territorialités propres aux artisans. Celles-ci mettent en évidence les ressources urbaines qu'ils exploitent et nous donnent une première image du fonctionnement de la ville comme un territoire ressource et un milieu qui se prépare à être propice à la création artistique dans les métiers traditionnels.

CHAPITRE 3

Spatialités urbaines des métiers traditionnels: Profils et valeurs expérientielles des lieux.

I. Dispositions méthodologiques :

Tel qu'il fut démontré dans le chapitre 1, Constantine constitue le principal pôle artisanal de l'Algérie, et capte le plus grand nombre d'artisans qui participent incontestablement à l'essor de son économie culturelle et créative.

Le chapitre 2 nous avait démontré que la ville s'était mobilisée pour ses artisans en instituant toute une infrastructure qui devaient promouvoir leurs activités et servir son économie culturelle et créative. En revanche le rapport réciproque est à explorer et l'expérience qu'ont les artisans de la ville mérite d'être éclaircie. Les premiers indices de cette expérience transparaissent dans l'usage que font les artisans des espaces de la ville. Quels sont leurs spatialités urbaines ? Comment se présentent les territoires qu'ils investissent ?

Pour identifier et comprendre ces spatialités, nous avons procédé selon la démarche suivante:

1. Rechercher leurs modes de répartitions sur le territoire urbain de la ville, à travers l'élaboration d'une cartographie des lieux qu'ils occupent. Celle-ci, nous éclairera sur la géographie de l'artisanat traditionnel de Constantine et de ses territoires les plus emblématiques afin qu'ils nous servent de terrains d'enquête.
2. Entreprendre un enquête qualitative, en interrogeant les expériences qu'ont les artisans des lieux qu'ils occupent et ce afin de comprendre les modalités de fonctionnement des territoires de l'artisanat et leurs caractéristiques.
3. Rechercher dans ces lieux, d'éventuelles dynamiques propres aux territoires de l'art et de l'économie culturelle, notamment celles qui se réfèrent aux modèles des territoires socio productifs (Clusters, Systèmes productifs locaux...).

II. Les Territoires Des Métiers Traditionnels : Essai de définition.

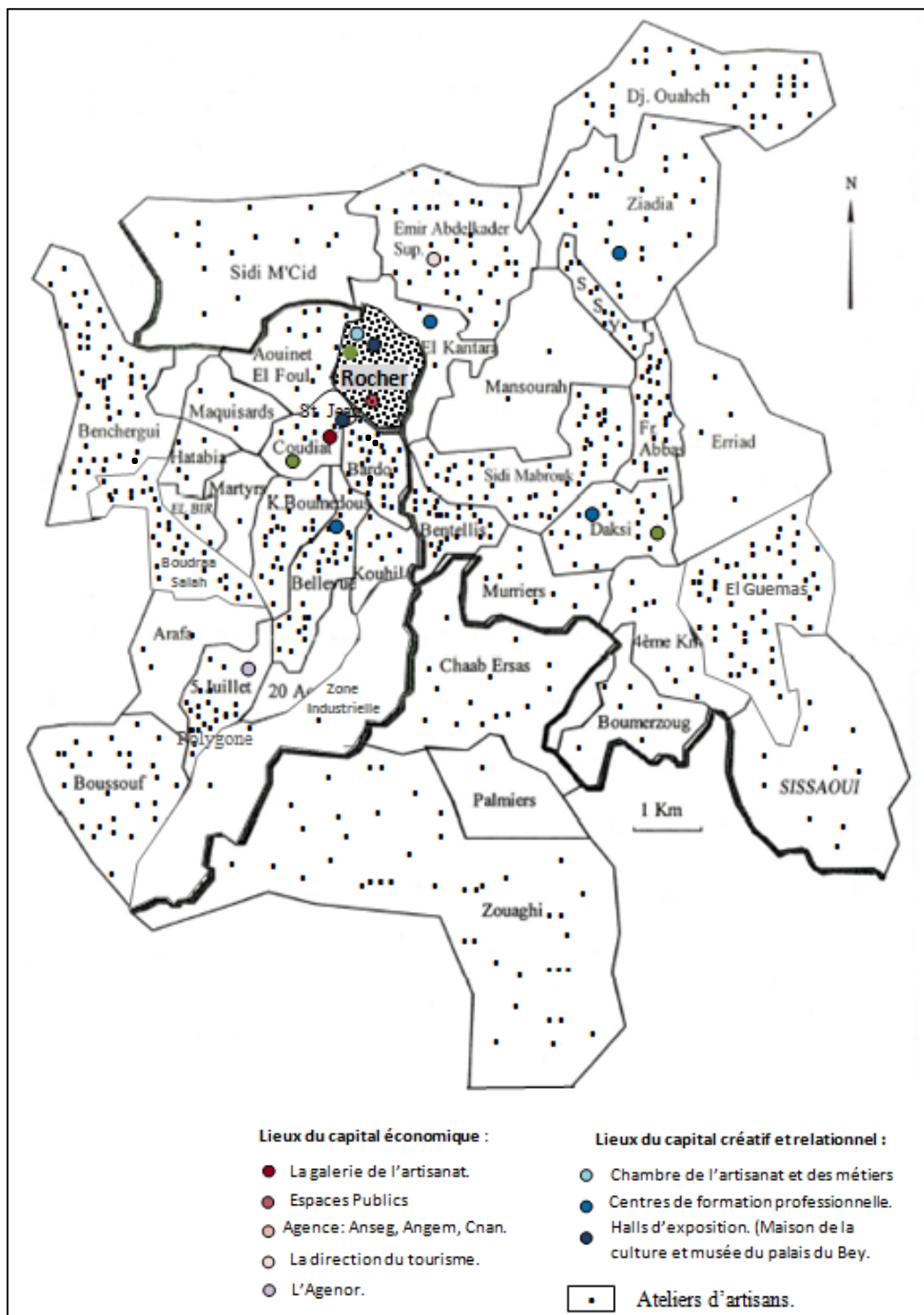
- **L'élaboration d'une cartographie des métiers.**

L'absence de données spatiales sur les métiers de Constantine frustre l'appréhension globale de leurs spatialités urbaines. C'est qui nous a incité à prendre nos propres initiatives pour établir une cartographie qui puisse refléter le plus possible la réalité de la projection spatiale de ces métiers. Pour cela il a fallut :

- Se focaliser sur les trois métiers emblématiques de l'artisanat constantinois ; ainsi les dynamiques dans la confection du costume traditionnel, la dinanderie et l'orfèvrerie seraient les plus représentatives de la lecture recherchée.
- Extraire les renseignements relatifs aux localisations des artisans de ces trois métiers à partir de leurs fiches signalétiques reportées sur le registre de la CAM. Le repérage approximatif de leurs adresses professionnelles est à la base du semis de points sur la carte de l'artisanat.
- Constituer notre échantillon à partir de la population des trois métiers évoqués, en retenant près de 920 artisans sur les 1234 qui se localisent dans le territoire de la commune de Constantine. Ceux qu'on n'a pas représentés sur la carte sont partagés entre ceux que nous n'avons pas pu localiser par l'incapacité de repérer leurs adresses et ceux qui exercent dans l'orfèvrerie et le costume traditionnel, dont le caractère familial fait que plusieurs artisans soient inscrits sous la même adresse. Ainsi les semis concerneront 530 artisans dans la confection de l'habit traditionnel, 310 en orfèvrerie et 80 dans la dinanderie.
- Représenter spatialement tous les lieux qui interviennent dans le système d'organisation qu'ils soient marchands ou autres (lieux de création, de production, et de commercialisation) ainsi que ceux que nous avons identifié par rapport à leurs implications dans la constitution des capitaux de l'économie culturelle (chapitre 3).
- Compléter la lecture cartographique par le calcul des indices de centralisations¹ qui donnent une indication chiffrée sur la concentration géographique des artisans dans tel ou tel lieu.

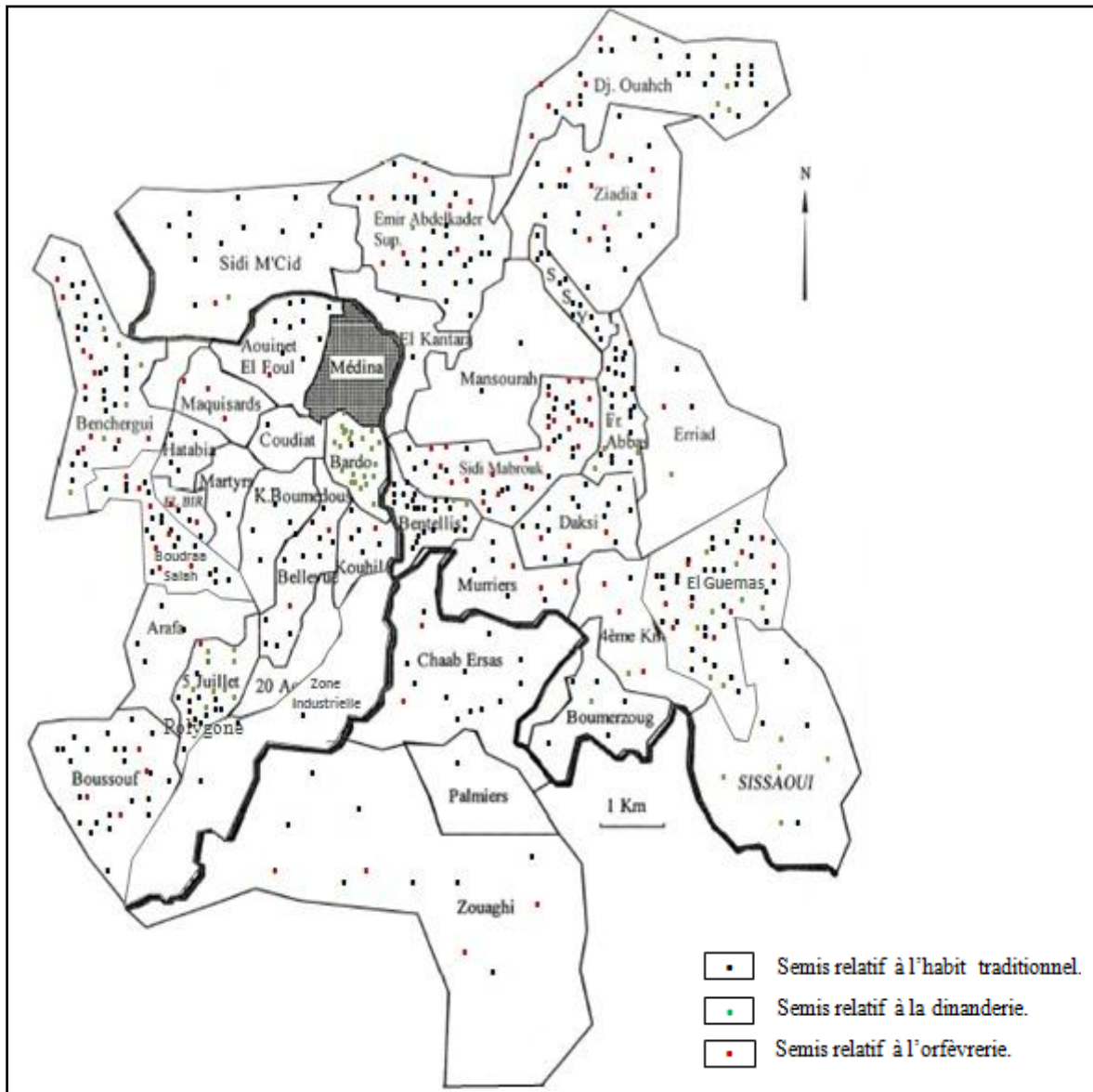
¹ L'indice de centralisation (Ic) est l'indice le plus élémentaire qui mesure la tendance de localisation d'un groupe dans un centre (Le centre peut être défini sur des raisons géographiques, économiques, sociales, etc.). Calculé à partir de la formule suivante : population du groupe d'une activité i dans un lieu j / population du groupe de l'activité i dans la ville. (Apparicio, 2000)

Fig. 32 : Carte Illustrative de la géographie des lieux de l'artisanat traditionnel. .



Source : Auteur, Selon fiches signalétiques des artisans entre 98-2015 et enquête 2015.

Fig. 33 : Localisation des artisans par type de métier.



Source : Auteur, Selon fiches signalétiques des artisans 98-2015 dans registre de l'artisanat et des métiers de la CAM.

Tab. 21 : Les indices de centralisation (Ic) dans les quartiers de Constantine.

Quartier	HABIT TRADITIONNEL		ORFEVRERIE		DINANDERIE		LES TROIS METIERS	
	Nombre d'artisans	Ic (%)	Nombre d'artisans	Ic (%)	Nombre d'artisans	Ic (%)	Total artisans	Ic (%)
Boussouf	8	2	4	1	0	0	12	1
Polygone	9	2	0	0	9	11	18	2
Arafa	2	0	0	0	0	0	2	0
05-juillet	6	1		0	0	0	6	1
Sidi mcid	15	3	1	0	0	0	16	2
20 Août	4	1		0	0	0	4	0
Belle vue	42	8	5	2	0	0	47	5
Boudraa salah-El bir-Hatabia	38	7	10	3	3	4	51	6
Aouinet el foul	9	2	1	0	3	4	13	1
Martyrs	1	0		0	0	0	1	0
Bencherghi	27	5	9	3	6	8	42	5
Kouhil	8	2	1	0	6	8	15	2
Muriers	7	1		0	0	0	7	1
Bardo	1	0	1	0	23	29	25	3
Coudiat	5	1	6	2	1	1	12	1
Vieille ville	95	18	194	63	3	4	292	32
Sidi Mabrouk	29	5	21	7	0	0	50	5
Daksi	15	3	3	1	0	0	18	2
Fr. Abbas (Oued el had)	21	4	3	1	4	5	28	3
Zadia-Sarkina	17	3	11	4	1	1	29	3
Sakiet Sidi Youcef	12	2	7	2	4	5	23	3
Djebel el ouahch	22	4	6	2	3	4	31	3
Faubourg lamy	27	5	8	3	2	3	37	4
ElGuemas	30	6	10	3	1	1	41	4
4 éme(Onama)	9	2	3	1	1	1	13	1
Sissaoui	4	1		0	5	6	9	1
Kouhil	8	2		0		0	8	1
Bentellis-	24	5		0	4	3	26	3
Chaab-ersas	12	2	2	1	2	3	16	2
Eriad	6	1	1	0	1	1	8	1
Zouaghi(ain el bey)	12	2	3	1		0	15	2
Boumerzoug	5	1		0		0	5	1
Total Générale	530	100	310	100	80	100	920	100

Source : Calculs de l'auteur selon les fiches signalétiques des artisans 98-2015.

1. Lecture Cartographique :

Sans qu'on puisse percevoir une nette opposition entre centre et périphérie, la lecture cartographique révèle un territoire parsemé dans toute sa totalité par la pratique artisanale, d'autant plus que cette pratique n'impose pas de contrainte environnementale ni une réglementation urbaine régissant sa localisation urbaine. Le cas de l'implantation de la dinanderie en pleine zone urbaine malgré ses nuisances sonores et son mode de production semi industriel rend compte de cette liberté d'usage artisanal des espaces urbains.

En revanche ce sont des inégalités de dispersions où de nettes polarisations, des poches denses et des spécialisations montrent des niveaux variés de tropisme vers quelques lieux. L'ampleur de certains noyaux bien établis apparaît comme des témoins de la confirmation ou de l'émergence de nouvelles centralités urbaines de type artisanal. On arrive à les lire à l'échelle de trois territoires qui forment des zones de convergence professionnelle particulièrement attractive, et qui semblent bien être ceux de l'art traditionnel. Il s'agit de la médina qui apparaît comme le territoire de l'artisanat par excellence, du quartier Bardo dans la périphérie immédiate du rocher et des zones résidentielles à forte densité urbaine où l'habitat est majoritairement de typologie informelle. **Fig. 32.**

La lecture spatiale par branche artisanale, met en évidence des polarités et des spécialisations fonctionnelles de certaines entités. Ainsi Bardo est le haut lieu de la dinanderie et certains quartiers périphériques sont plébiscités par les artisans de l'habit traditionnel ; quant à la médina, elle constitue surtout le territoire privilégié de l'orfèvrerie puisqu'elle concentre le 63% de l'ensemble des artisans de la ville. Elle concentre également le 18% des confectionneurs du costume traditionnel de la ville, ces derniers enregistrent le plus de dispersion sur tout le territoire communal au vu du caractère domestique du métier. **Fig. 33.**

2. L'hyper centralité du rocher :

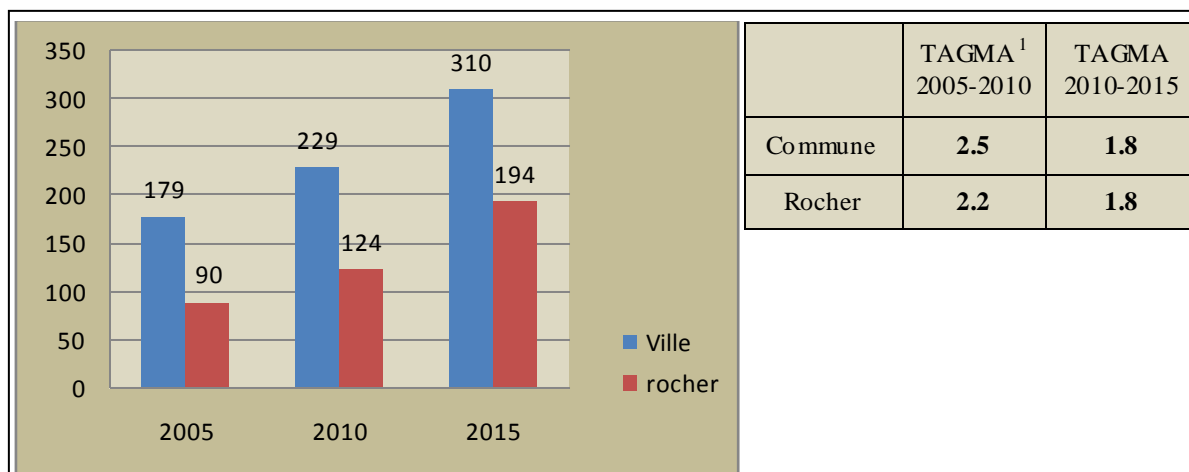
La médina de Constantine est l'hyper centre de l'artisanat de luxe, semblablement à beaucoup de médinas du monde arabe qui ne se sont pas vidées de leurs matières économiques et ont conservé leurs centralités traditionnelles, en continuant de concentrer des activités artisanales (médina de Tunis, de Sfax, de Rabat, de Fès et l'ancienne Alep ...). Elle

concentre le 32% de l'ensemble des artisans de notre échantillon, et attire particulièrement l'orfèvrerie à raison du 63% de l'effectif total des bijoutiers de la ville¹.

Pour l'habit traditionnel, la médina concentrerait le 18% de l'effectif total des artisans qui l'exercent, et le 26% de l'effectif domestique de ce métier. Pareillement à l'orfèvrerie, l'habit traditionnel enregistre sur les cinq dernières années un bond dans ses taux d'accroissements, marquant ainsi l'intérêt grandissant des artisans à s'y installer ainsi que les motivations des artisanes qui y résident à exercer ce métier. **Fig. 36.**

La lecture cartographique montre également que le rocher avec son environnement immédiat polarise une grande part de l'infrastructure instituée au service de l'économie de l'artisanat. **Fig. 33.** Ainsi si on avait préalablement confirmé que cette infrastructure était celle qui permettait à la ville de fonctionner comme un milieu favorable à l'essor de ses métiers de luxe, il s'avère bien que la ville mobilise particulièrement son vieux centre pour fonctionner comme tel, et la médina serait à ce titre le cœur battant de la ville pour irriguer cette forme d'économie culturelle.

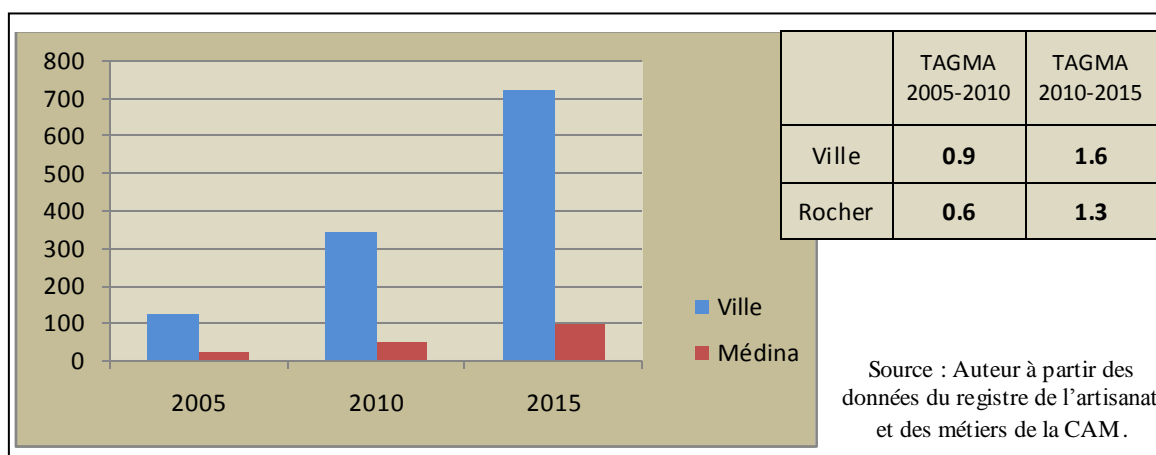
Fig. 34 : Variation du nombre d'orfèvres dans la médina comparativement à celui de toute la ville.



Source : Auteur à partir de l'exploitation des données du registre de l'artisanat et des métiers de la CAM.

¹ Selon les résultats d'enquête 2015.

Fig. 35 : Variation du nombre d'artisans de l'habit traditionnel dans la médina.



3. Bardo : Le haut lieu de la dinanderie :

Le quartier des dinandiers « *Nhahssiya* » communément appelé Bardo et portant adresse « Le nouveau remblai », concentre près du 20% de l'effectif des dinandiers de la ville. Les autres noyaux de la dinanderie se placent dans la périphérie de la ville : au Polygone, à El Guemas et à Benchergui. Alors que ces noyaux périphériques remontent à une époque récente, l'implantation de la dinanderie à Bardo ne l'est pas, elle porte une histoire que nous tentons de reconstituer en s'appuyant sur d'anciennes cartes de Constantine et les dires des artisans.

3.1. Historique de la dinanderie à Bardo.

Figurant parmi les premières extensions extra-muros de l'époque coloniale, tout le quartier Bardo au Sud de la ville a le caractère d'un péricentre qui a évolué sur la rive gauche du Rhumel.

La toponymie du quartier revient au nom d'un casernement de l'arme de train¹ « Le Bardo » que la France avait établi en 1840 juste après la prise de la ville ; il était exclusivement réservé à la cavalerie française et au train d'équipages militaires² ayant pour mission la fortification de la ville, la protection de la vallée du Rhumel et l'organisation de la logistique de toutes les unités militaires. Par la suite, l'urbanisation de cette vallée s'était effectuée

¹ L'acronyme Train (T.R.A.I.N.) signifie "Transport et Ravitaillement de l'Armée Impériale de Napoléon". Le Train est l'arme qui organise et coordonne la logistique, le transport (matériel, munitions ravitaillement) et l'appui au mouvement (notamment la circulation routière) de l'Armée de terre française.

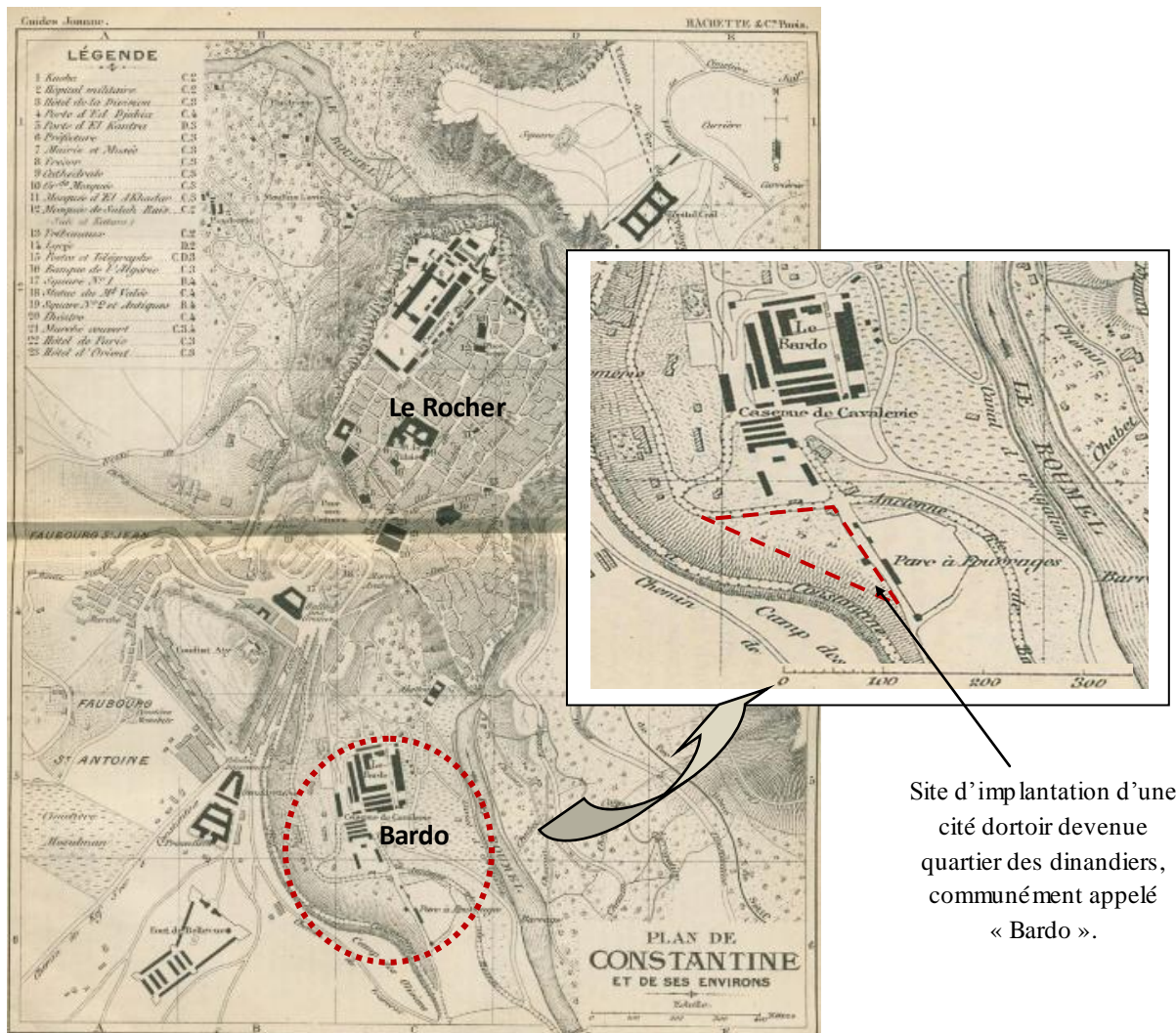
² Il occupait une surface de 3HA et contenait 634 hommes et 618 places de chevaux.

progressivement depuis l'édification d'un abattoir en 1937 et a évolué informellement par la prédominance de bidonvilles qu'occupait une masse rurale qui avait migré a Constantine durant la période de guerre de libération.

Le quartier des dinandiers est constitué de barres de baraques de dimensions semblables parallèlement alignés en 05 rangées qui laissent entendre l'exécution d'un plan d'aménagement bien précis. Sans qu'une littérature précise n'en ait décrit les circonstances de son édification, les dires d'artisans prétendent que leurs ateliers actuels étaient annexés à l'ancienne caserne et avaient servi de dortoirs à des soldats français .Effectivement ce qui confirmeraient leurs propos sont, la typologie des baraques qui coïncide avec la typologie architecturale de la caserne qui était majoritairement composée de baraquements ainsi que la régularité du tracé viaire et la proximité de ces ateliers avec la caserne « le Bardo » qui en était distante d'une cinquantaine de mètres . Quant à la datation de cette cité dortoir devenue par la suite cité artisanale, elle pourrait revenir aux années 50-60 quand l'arme de train était devenue plus importante et que les effectifs des soldats avaient cru durant la guerre de révolution algérienne et nécessitait des lieux d'hébergements. D'ailleurs la conception de ces dortoirs rappelle le modèle de conception des cités de recasements que la France avait conçu durant cette même époque pour la population indigène.

L'usage artisanal des lieux se serait effectué durant l'indépendance, Selon les propos des dinandiers, ils auraient autant que des forgerons, des menuisiers et antiquaires occupé les baraques désertées après acquisition de baux de location des services communaux.

Fig. 36 : Bardo, le site d’implantation du quartier des dinandiers.



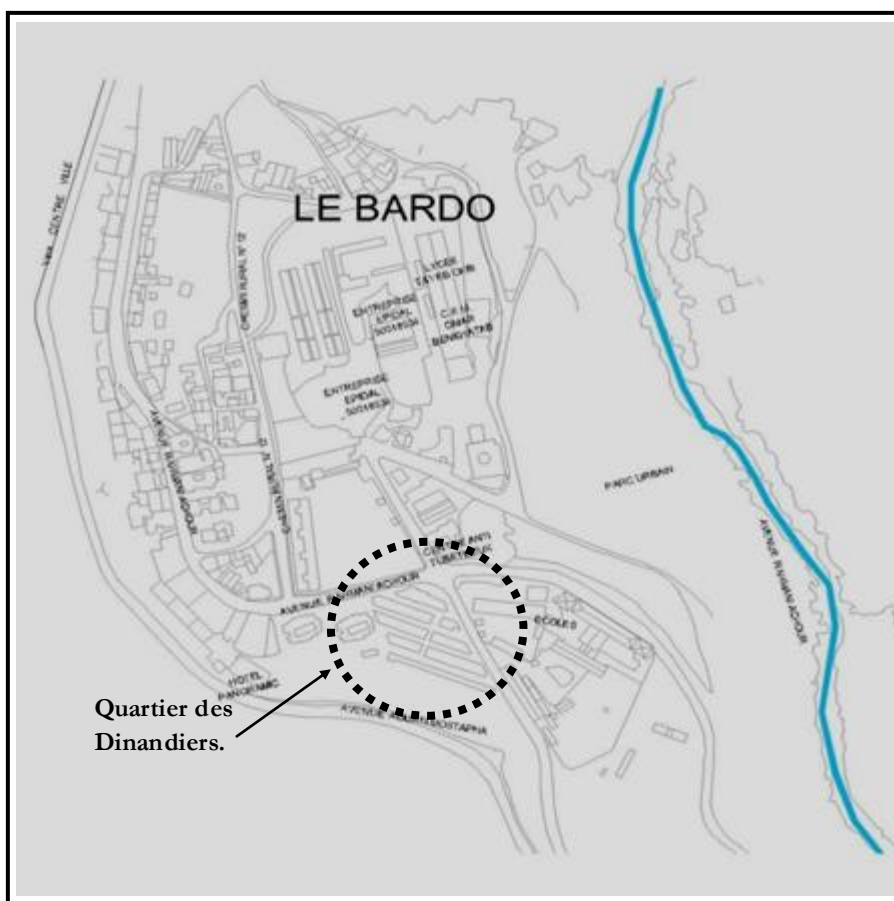
Source : Auteur.

3.2. Dynamique actuelle :

Bien qu’il soit excentrique, ce pôle artisanal offre près de 80 locaux s’apprêtant à l’usage artisanal semi industriel. Sa position dans la périphérie du rocher avait incité bon nombre de dinandiers à y migrer progressivement en fuyant la vieille ville dont la prédominance de la fonction commerciale et la tertiarisation avaient nettement réduit sa fonction de production et ne répondaient plus aux exigences d’une production artisanale aussi bruyante et encombrante que la dinanderie . Malgré cet intérêt vis-à-vis de Bardo, ce dernier n’a pourtant pas connu de dynamique stable qui refléterait une attractivité continue. Par rapport au rythme d’accroissement des dinandiers à l’échelle de toute la ville, Bardo a connu une nette stagnation de ses effectifs jusqu’en 2010 . La restructuration lourde qui s’était opérée dans son environnement immédiat dans le cadre du plan de modernisation de la ville aurait elle

relation avec cette régression ? Il est fort possible que ce soit le cas, puisque c'est sur les cinq dernières années après la fin des travaux en 2008- 2009 que la dynamique artisanale dans ce quartier avait repris son élan quand le nombre d'artisans inscrits à cette adresse est passé de 08 à 23 artisans , et que le 50% des locaux ouverts y soient consacrés¹. Notons aussi que le caractère informel de l'activité reste très présent puisque l'état des lieux révèle l'existence de 32 ateliers où une moyenne de 3 artisans s'affairent dans un même atelier pour le compte d'un bailleur ou bien même d'un maître artisan qui aurait acquis l'atelier par un accord verbal avec le bailleur.

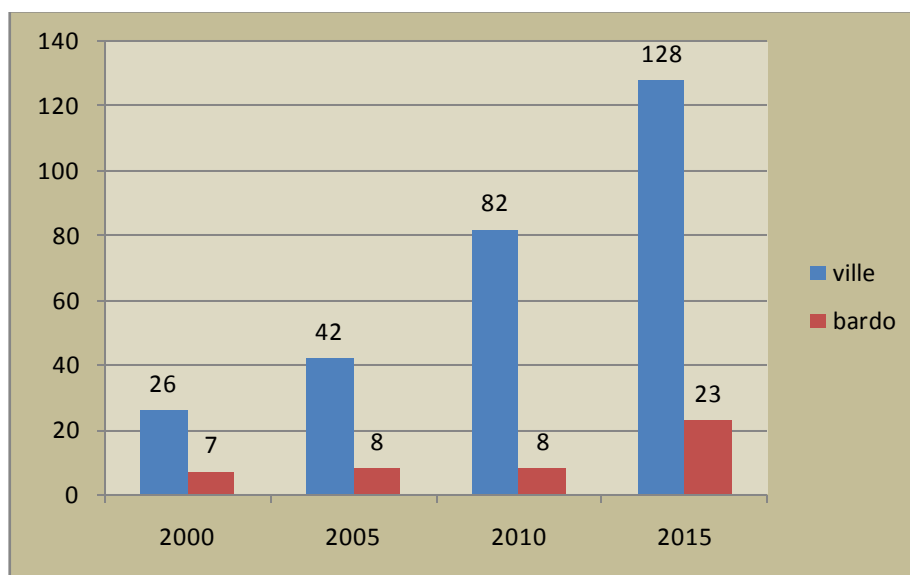
Fig. 37 : Localisation du quartier des dinandiers à Bardo.



Source : Extrait du PDAU 2010, Phase Diagnostic

¹ Sur les 81 locaux existants, 32 sont consacrés à la dinanderie et 21 locaux sont fermés tel que recensés par une sortie sur terrain en Octobre 2016.

Fig. 38 : Variation des effectifs de dinandiers à Bardo comparativement à la ville.



Source : Auteur par exploitation du registre de l'artisanat et des métiers de la CAM.

4. L'urbain informel: un creuset pour l'artisanat domestique.

En plus de la centralité artisanale du vieux rocher, d'autres pôles de concentrations d'artisans rendent compte de centralités qui s'affichent dans son territoire extra-muros, aussi bien dans le péricentre que dans la périphérie de la ville.

Selon la prospection cartographique et les indices de centralisations, il est symptomatique que ces pôles se fixent dans des quartiers d'habitat dont le processus d'urbanisation relève du spontané et de l'informel. Les quartiers en question sont ceux de « Benchergui », de « Boudraa Salah », de « Bentellis », de « Faubourg Lamy », de « Oued el had » et du « Guemmas » qui enregistrent les indices les plus élevés et mobilisent entre eux près du 40% des artisans du péricentre. Ces quartiers fonctionneraient ainsi en territoires de l'artisanat traditionnel.

La plus importante centralité est pointée dans le périmètre de « Boudraa Salah » à raison d'une cinquantaine d'artisans qui activent dans les trois branches artisanales les plus réputées de la ville, ce qui en fait le second pôle artisanal de la ville après sa médina.

En revanche, le métier artisanal moteur de ces centralités périphériques est l'habit traditionnel dont le caractère domestique et le faible capital d'investissement exigé en expliquent l'affluence par une plus grande proportion d'artisans. Dans ces quartiers, la

population masculine affiliée aux métiers traditionnels, se mesure à la population féminine, malgré le fait que cette branche soit monopolisée par les femmes à l'échelle de toute la ville.

Pourtant ce n'est pas tout l'urbain informel de la ville qui concentre les mêmes indices de centralité, tels que nous avertissent les cas de « Sissaoui » et de « Chaabat ernessas ». Cet état de fait ne manque pas d'attirer notre curiosité, et certains pronostics s'avèrent plausibles.

En fait, la répartition des artisans laisse supposer que les métiers artisanaux ont une propension à se situer dans des quartiers dont le caractère informel remonte à l'époque coloniale ou durant les premières décennies de l'indépendance quand les flux migratoires avaient atteint leur paroxysme. A cette époque, les populations rurales démunies s'étaient rabattues sur le secteur de l'artisanat pour survivre et avaient dès lors injecté dans ces quartiers une dynamique locale propre aux petits métiers dont l'héritage semble bien être le catalyseur des centralités artisanales que connaissent actuellement ces quartiers. En effet les quartiers de « Bentellis », et de Faubourg Lamy sont issus de l'évolution de petites noyaux d'habitations précaires qui avaient pris naissance dans la périphérie de la ville à l'époque coloniale puis s'étaient progressivement greffés au centre urbain. « Boudraa Salah », « El Guemmas », et « Oued el had » ont émergé à partir de centres de transit et des cités de recasement lancés par le plan de Constantine¹ pour loger les indigènes « *berraniya* » qui avaient de tout temps constitué un main d'œuvre indéniable pour les métiers de la ville .

Actuellement ces quartiers abritent une catégorie sociale captive de cette première vague d'exode et qu'ont rejoints d'autres citadins suite aux mobilités résidentielles infra- et interurbaines, mais qui reste aussi démunis de par les taux de chômage importants qu'ils enregistrent et un faible niveau de scolarisation qui réduirait considérablement les chances d'accès à un emploi rémunéré. Les enquêtes ciblées par d'autres chercheurs dans ces quartiers dénoncent des taux de chômage de près de 30% dans les quartiers de Boudraa Salah, du Guemmas² et de Oued El Had³, contre une moyenne nationale de 12%⁴. A El Guemmas, le 79%⁵ de sa population est sans un niveau scolaire proprement signifié. De ce fait, l'intensité de la pratique artisanale dans ces quartiers revient certainement à la

¹ Le plan de Constantine (1958) avait programmé dans certaines périphéries de Constantine, des logements de type recasement et cités évolutives... Les autorités coloniales offraient ainsi le logement à des Algériens pauvres issus de l'exode rural et qui habitaient les bidonvilles, dans des conditions déplorables. En même temps, elles les maintenaient sous son regard vigilant.

² Chouguiat.S, 2010, p10

³ Benmati 1991, dans Righi, 2010, p : 45.

⁴ Pourcentage enregistré en 2011.

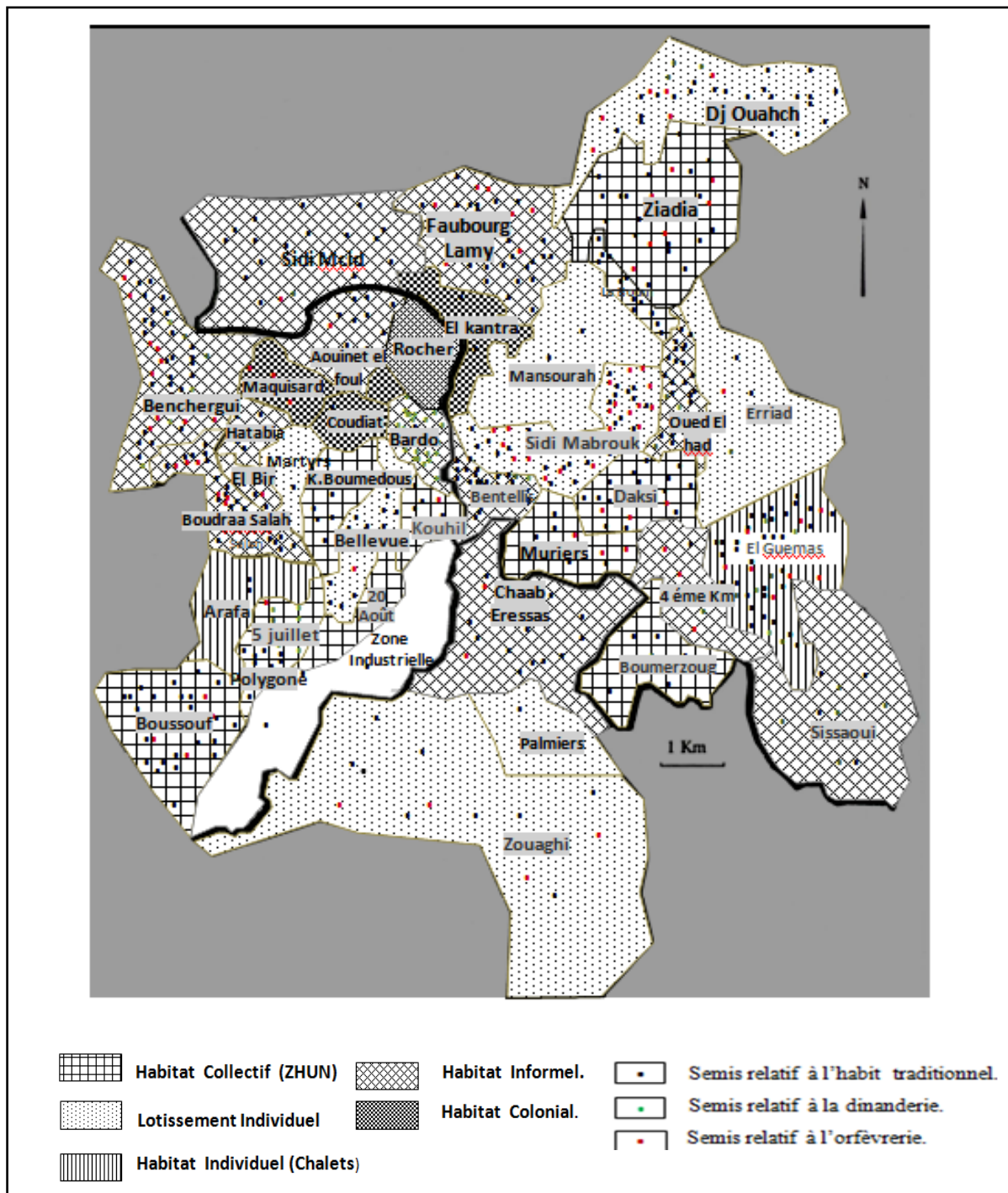
⁵ Righi, 2010 :45.

vulnérabilité économique de leurs habitants qui se sont servi des savoirs faire artisanaux hérités pour affronter la précarité de leurs conditions de vie et améliorer les revenus familiaux même dans des proportions limitées.

A ce titre, les quartiers informels bien qu'ils soient économiquement et architecturalement fragiles fonctionnent comme des territoires de l'artisanat domestique où se développent des pépinières propres à la confection de l'habit traditionnel et qui emploient une population en difficulté composée autant par les femmes que les hommes qui nous détiennent et transmettent des savoirs faire séculaires. Il est même possible d'avancer que ces quartiers participent à la dynamique socio économique de toute la ville de Constantine et qu'ils s'appliquent également à conserver et transmettre une grande part de son patrimoine immatériel. Autrement dit, ces quartiers redoutés où se présentent de lourds enjeux socio urbains, nous apprennent surtout comment est ce qu'un métier de tradition, se convertit en une ressource sociale et territoriale pour jouer le rôle d'un régulateur économique pour beaucoup de familles afin de surmonter leur conditions socio-économiques difficiles et développer toute une « économie populaire »¹, apte à contourner la force d'exclusion du marché du travail.

¹ Selon la conceptualisation de Touzri (2010)

Fig. 39 : Répartition des artisans dans la ville de Constantine selon les typologies d'habitat.



Source : Conception Auteur, sur fond de carte traité par Chouguiat.S ,2010.

III. La compréhension de ces dynamiques par l'enquête qualitative/interprétative :

Dans l'ambition de décrypter la géographie des lieux nous sommes allés à rechercher la rencontre entre certaines dynamiques urbaines et les pratiques des artisans. L'approche qualitative d'inspiration phénoménologique dirigée envers les artisans devait se mobiliser au delà des préjugés et représentations collectives du sens commun. L'attention est portée sur leurs raisons d'agir et le sens qu'ils donnent à leurs localisations.

Même si les « esprits scientifiques » se méfient de l'analyse inductive et de la démarche phénoménologique qui attestent d'une approche subjective de l'urbain, il n'en demeure pas moins qu'elle permet de saisir le rapport individuel et collectif à l'espace professionnel en mettant en avant le rôle potentiel des stratégies individuelles dans le processus de polarisation sur certains espaces.

Aussi, le recours à l'approche qualitative revient au fait que les recherches sur les spatialités de l'art traditionnel et de l'art soient à un stade exploratoire pour lequel la littérature reste encore très discrète, d'où « *la nécessité de multiplier l'analyse de situations concrètes dans des sites urbains spécifiques, en focalisant l'attention sur des secteurs d'activités et des catégories de travailleurs mieux spécifiés* »¹. Pour notre cas, les entretiens avec ces artisans en tant qu'acteurs, nous permettraient de comprendre ces spatialités qui composent la géographie des métiers traditionnels à travers les renseignements qu'ils nous apportent sur leurs pratiques, où figurent leurs perceptions des lieux, et les motivations qui ont favorisé leurs concentrations dans certains territoires préférentiels. Ainsi la lecture quantitative sur la population des artisans de Constantine se complète par un cadrage qualitatif relatif à leurs modes de consommation de ses espaces.

1. Objectifs ciblés par l'enquête :

Des intuitions de recherche issues de nos acquis théoriques préalables, ont orienté les entretiens semi ouverts, vers la compréhension de trois types d'effets que les polarités émergentes exerceraient en tant que territoires de l'artisanat et auxquels les artisans seraient sensibles. Ce sont des effets de lieu, de milieu et de culture², qu'on voudrait approcher à partir des récits d'artisans qui décrivent leurs pratiques des lieux et les perceptions de leurs lieux de travail dans la médina et à Bardo et dans certains quartiers informels.

¹ Roy Valex, 2010, p : 133.

² Tel que évoqués dans la partie I et décrits par Roy Valex (2010a)

Sans pour autant adopter une méthode hypothético-déductive et sans que notre démarche ne procède à un revirement méthodologique, nous voudrions valider nos intuitions de recherche et dépasser la simple vérification de ces effets (de lieu, de milieu et de culture). Notre objectif est plutôt la compréhension des aspects que ces effets revêtent à l' échelle micro géographique de la médina , de Bardo et des quartiers de l'artisanat domestique , et ce à partir d'une analyse inductive d' inspiration phénoménologique où les pratiques d'artisans et leurs propres expériences des lieux serviraient d'éclaireurs à partir desquels se dégagent les attributs des territoires des métiers traditionnels de luxe.

2. L'échantillonnage :

Ayant été préalablement identifiés par l'outil cartographique, les terrains d'enquête sont ceux qui enregistrent des polarités artisanales dans l'orfèvrerie, la confection de l'habit traditionnel et la dinanderie. L'échantillon d'enquête est constitué à partir des trois populations d'artisans de ces branches artisanales où la question du nombre reste très aléatoire dans une recherche qualitative/interprétative car « *Il n'y a pas de paramètres statistiques pour nous dire qu'en bas d'un tel nombre le test ne sera pas applicable ou qu'en haut d'un certain nombre, cela ne vaut plus la peine statistiquement parlant* »¹ , On identifie jusqu'à un maximum d'entrevues avec 10 personnes pour une recherche phénoménologique ou de 20 à 30 entrevues pour une théorie ancrée (Creswell ,1998)². A partir de ces injonctions théoriques, nous retenons pour chaque métier exercé une dizaine d'artisans. L'échantillon ainsi composé serait au complet d'une trentaine d'artisans, sa validité scientifique se mesure vis-à-vis de sa délimitation théorique et conceptuelle, de son accessibilité, de sa pertinence par rapport à l'objet de recherche, et de sa capacité à répondre aux balises éthiques qui encadrent la recherche qualitative³.

¹ Savoie, 2007, p : 100.

² Cité dans Savoie, p :100.

³ Selon les caractéristiques précisées par Savoie ,2007.

3. Déroulement de l'enquête :

En mobilisant les outils traditionnels de l'enquête qualitative, et en partant des entretiens se déroulant sur le lieu même de l'activité, il nous a été possible de voir de l'intérieur le vécu des métiers traditionnels. Le choix exhaustif des enquêtés selon des profils bien déterminés (âge, sexe, expérience...) n'a finalement pas été possible du fait qu'il requérait une investigation bien plus profonde et que contraignait entre autres les réticences de beaucoup d'artisans, dont ceux qui étaient méfiants à l'égard de tout enquêteur et ceux qui n'avaient pas suffisamment de temps à nous accorder au vu de la charge de travail qu'ils avaient.

Bien que semi ouvert, le temps assez long des entretiens était dû à la volonté même des artisans de s'adonner à des récits de vie où l'expérience qu'ils avaient des lieux interprétait en fait l'histoire de leurs propres expériences du métier qu'ils aimaient relater. Le temps des entretiens s'allongeait également du fait qu'il était entrecoupé par les visites des clients et les communications téléphoniques à travers lesquels l'artisan négociait et réglait ses affaires professionnelles ou bien dans le cas de la dinanderie quand l'intensité des bruits empêchait de bien s'entendre l'un l'autre. Ces difficultés d'investigation ont fait que l'enquête se déroule sur toute l'année 2016. Néanmoins, nous avons pu nous introduire tant bien que mal dans une observation participative, puisque nous assistions en direct à des scènes qui reproduisent la réalité des pratiques racontées et de saisir en actes un quotidien fait de relations avec des partenaires du métier, une clientèle à diverses origines, l'importance du flux, l'état de l'atelier et son agencement, l'organisation familiale du métier, la vétusté et l'exiguïté des locaux, les initiatives de réhabilitation du vieux bâti A travers ces récits et cette observation, s'éclaircissaient les rapports et les relations sensibles aux espaces professionnels en se révélant des facteurs éminents de la fixation des artisans sur certains lieux.

4. Collecte et traitement de l'information :

Selon le protocole de l'analyse inductive¹, nous avons entrepris notre enquête selon la démarche suivante :

1. Orienter au préalable notre entretien selon des questions ouvertes qui ouvraient le champ aux enquêtés de relater un récit de vie en rapport avec leurs parcours professionnel, à partir des questions principales :

¹Telle que décrite par Blais et Martineau, 2006.

- *Comment êtes vous devenus artisan ?*
 - *En quoi le fait de travailler à Constantine est-il utile pour votre carrière professionnelle?*
 - *Qu'est-ce qui vous a motivé à vous fixer dans ce lieu ? en quoi vous avantage t-il ?*
2. Collecter des données brutes à transcrire sur une grille d'entrevue structurée par des questions plus ciblées qui servent également de questions de relance afin de repositionner les réponses qui sortent du cadre de l'enquête:
 - *Quels avantages gagnez vous en s'y installant, qu'est ce qui est particulier au quartier et qui fait avancer votre métier ?*
 - *Quels sont les lieux que vous fréquentez et qui ont relation avec votre métier ?*
 - *Ya t-il d'autres lieux où vous souhaiteriez travailler ? Pourquoi ?*
 - *Qu'est ce qui différencie ce lieu des autres lieux que vous trouvez intéressants ?*
 - *Êtes-vous connu dans votre milieu professionnel ? comment vous êtes vous fait connaître ?*
 - *Décrivez le processus de réalisation d'une commande ?*
 3. Etablir un résumé d'entrevue et relever à partir de chaque résumé les segments saillants ayant relation avec les constructions que l'artisan se fait de son activité dans le lieu en question.
 4. Dégager les segments communs entre ces résumés qui seraient les invariants révélateurs des attitudes et représentations récurrentes et qui donnent une compréhension préliminaire du discours des artisans sur la polarité du rocher et de Bardo et de l'urbain informel, en retenant pour chaque invariant le témoignage le plus pertinent.
 5. Donner un sens à ces invariants selon notre propre interprétation, de sorte que ceux qui versent dans une même unité de sens sont condensés en « catégories émergentes ».
 6. Mettre ces résultats en correspondance avec le type d'effets qu'ils impliquent (effets de lieu, de milieu et de culture). L'extraction de ces effets dresse un portrait assez détaillé des représentations de l'attractivité du rocher et de la localisation à bardo, et de l'essor de l'artisanat domestique dans l'habitat informel.
 7. Procéder par inférence abductive, en combinant les faits empiriques avec des cadres heuristiques de référence. « *L'utilisation de l'induction analytique et de l'abduction permet d'actualiser le travail créatif de la recherche qualitative tout en ayant recours aux connaissances existant dans le domaine auquel l'objet d'étude appartient* »¹.

¹ Anadon, Guillemette, 2007.

IV. Les dynamiques des territoires ressources : Résultats d'enquête.

L'enquête menée tente de rendre compte des valeurs expérientielles propres à ces territoires tels qu'ils sont décrits par les artisans à travers leurs manières de les penser, de les percevoir et de les représenter. Ces représentations, voire ces expériences des lieux sont à l'origine de leurs choix à investir tel ou tel lieu pour en faire leur espace professionnel. Selon les résultats d'enquête, comment se présentent-elles dans chacun des territoires conquis par les artisans ?

1. La valeur expérientielle dans les territoires de l'artisanat :

Les représentations et perceptions redondantes dans les verbatim des artisans ont constitué un ensemble d'invariants qui d'un territoire à un autre, ne sont pas très différents.

Pour la médina, les invariants concernent : la concentration commerciale, le lieu où tout le monde vient pour acheter, pour flâner, pour se rencontrer, la réputation du rocher par rapport aux métiers traditionnels, les relations professionnelles, les liens avec les autres artisans, l'authenticité des lieux, l'ambiance, le mouvement, rencontre de clients potentiels, héritage familial, offre immobilière, visibilité des artisans, lieu où on a forgé son nom, valorisation sociale, proximité du marché, l'historicité des lieux par rapport à l'artisanat...etc.

Pour Bardo, on retrouve les invariants relatifs à son image de marque dans la vente des articles en cuivre, l'intensité des relations professionnelles liés à la sous-traitance, et l'inscription du lieu dans le territoire du shopping féminin.

Quant aux quartiers informels, les entretiens ont pour leurs parts été orientés vers la connaissance des représentations qu'ont ces artisanes de leurs quartiers résidentiels, là où leurs logements assurent temporellement le rôle d'espaces professionnels et où leurs quartiers fonctionnent en faveur des métiers de l'artisanat.

Les unités de sens qu'on a attribué à ces invariants, semblent bien déterminer la valeur expérientielle de chaque lieu vis-à-vis des métiers d'art et en fait un territoire ressource. Certaines valeurs sont partagées entre deux ou trois territoires.

- Il s'agit pour la médina de :

1. La centralité urbaine : attractif pour tous les constantinois, hyper concentration commerciale proximité du marché.
2. L'identité des lieux : la réputation du rocher par rapport à l'artisanat, et la valorisation sociale qu'on y gagne.
3. La proximité relationnelle : les relations professionnelles, rencontre de clients potentiels, les liens sociaux avec ses pairs, visibilité.
4. Les prises affectives des lieux : l'ambiance urbaine, le dynamisme des lieux, le mouvement de travail, l'historicité des lieux par rapport à l'artisanat, l'héritage familial, le lieu où on a forgé son nom.
5. Les opportunités immobilières : loyers tolérés et mesurés par rapport aux avantages acquis.

Nous synthétisons dans le tableau qui suit, les résultats récoltés à partir de l'enquête.

Tab. 22 : Synthèse des résultats d'enquête dans la médina.

Les Unités De Sens	Témoignages Illustratifs	Effets Exercées
Centralité urbaine et proximité du marché.	<ul style="list-style-type: none"> • « <i>Le nombre de clients qui passent ou que nous recevons est très important</i> ». • « <i>C'est le lieu où l'on trouve le plus de choses, de monde, de magasins, d'activités, de bureaux, de cafésil ya tout</i> ». • « <i>C'est là, où on peut être facilement visible</i> » 	Effets de milieu
Proximité relationnelle (fournisseurs, clients, sous traitants, halls d'exposition, organismes de régulation,)	<ul style="list-style-type: none"> • « <i>Toutes mes connaissances se sont faites ici, je connais tout le monde et tout le monde me connaît</i> ». • « <i>Tout se fait sur place, on achète, on produit, on reçoit les commandes et on vend</i> » 	Effets de milieu

<p>Identité et opérativité symbolique</p>	<ul style="list-style-type: none"> • « <i>Si on veut réussir, vaut mieux être dans la vieille médina, elle est réputée dans la vente des produits traditionnels</i> ». • « <i>Ils nous viennent de partout, meme s'ils ne nous connaissent pas, il connaissent les lieux</i> » • « <i>C'est le lieu d'origine de l'artisanat, la médina est son berceau</i> » 	<p>Effets de lieu</p>
<p>Prises affectives des lieux</p>	<ul style="list-style-type: none"> • « <i>Depuis que j'étais petit, je venais avec mon père au magasin, je ne m'imagine pas faire autre chose que ce métier ni à l'exercer ailleurs</i> » • « <i>Mon lieu de travail n'est pas seulement ce local mais tout ce qui l'entoure, la rue, le café, la mosquée...</i> » • « <i>Il ya du mouvement et une atmosphère qu'on ne trouve pas ailleurs</i> » 	<p>Effets de lieux</p>
<p>Opportunités immobilières.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>L'atelier est certes petit et son loyer n'est pas donné, mais par rapport à sa localisation et ses entrées, il est irremplaçable</i> » • « <i>C'est dans les vieilles maisons, qu'on trouve les locaux les moins chers</i>». 	<p>Effets de lieu</p>
<p>Prestige et Valorisation sociale</p>	<p>« <i>On est mieux vu ici, l'artisan qui exerce dans la médina est mieux considéré que celui d'ailleurs</i> »</p>	<p>Effets de culture</p>

Source : Enquête auteur, 2016.

- Pour Bardo sa valeur expérientielle se perçoit à travers les unités de sens suivantes:

1. L'identité des lieux : la réputation et la visibilité de bardo par rapport à la dinanderie.
2. La proximité relationnelle : les relations professionnelles avec les acteurs de la dinanderie, rencontre de la clientèle féminine, les liens sociaux avec ses pairs, l'existence d'un marché de l'emploi.

Tab. 23 : Synthèse des résultats d'enquête à Bardo.

Les Unités De Sens	Témoignages Illustratifs	Effets Exercés
Identité	<ul style="list-style-type: none"> • « <i>Tout le monde connaît Bardo (le remblai), on y exerce ce métier depuis que la France nous occupait</i> » • « <i>C'est le lieu où on peut être embauché ou bien proposer nos services</i> » 	Effets de lieu
Proximité relationnelle (fournisseurs, clients, sous traitants, clientèle féminine, halls d'exposition, organismes de régulation,)	<ul style="list-style-type: none"> • « <i>Tout le processus de fabrication se fait sur place telle une entreprise, et les coûts de production sont plus réduits</i> » • « <i>Même la matière première, s'achète sur place</i> » • « <i>La différence avec d'autres lieux tel que le polygone est bien la présence de la clientèle féminine qui effectue les meilleurs commandes et ne peut se déplacer vers d'autres quartiers peu connus de la ville</i> ». 	Effet de milieu

- Dans les quartiers d'habitat informel, notre curiosité ne concernait pas tant la connaissance des motivations des artisanes à s'y fixer puisqu'elles y exercent à titre domestique mais plutôt à les interroger sur les conditions de leurs insertions dans le monde professionnel de l'artisanat et des avantages qu'elles tirent à exercer dans un quartier aux conditions d'habitabilités précaires. De là, les modalités de fonctionnement de ces quartiers en faveur des métiers d'art ont pu être dévoilées.

Les résultats d'enquête révèlent également des rapports de proximité et de voisinage des artisans avec leurs pairs, mais aussi leurs prédispositions familiales, culturelles et sociales à exercer les petits métiers sans complexes et en faire un gagne pain.

Tab. 24 : Synthèse des résultats d'enquêtes dans les quartiers informels.

Les Unités De Sens	Témoignages Illustratifs	Effets Exercés
Proximité relationnelle par des rapports de cohabitation et de voisinage.	<ul style="list-style-type: none"> • « <i>C'est avec une voisine (belle sœur, femme de mon oncle....) que j'ai appris « sanaa »</i>, » • « <i>Par le « bouche à oreille » qui est très fréquent dans un quartier populaire, on se fait une réputation plus facilement »</i> • « <i>Il ya pas mal de maîtres artisanes qui enseignent chez elles le métier »</i>. 	Effets de milieu
Sensibilité culturelle	<ul style="list-style-type: none"> • « <i>C'est le seul créneau possible quand on rate ses études »</i> • « <i>Dans la famille, chacun « bricole » à sa façon pour se faire de l'argent »</i> • « <i>Je travaille avec ma mère et ma sœur »</i> • « <i>Mon père est mécanicien et mon grand père était coiffeur »</i> 	Effets de culture

L'identification de ces unités de sens met en évidence les trois types d'effets que ces territoires exerceraient, soient des effets de lieu, de milieu et de culture qui se combinent pour constituer les effets de ville que Constantine exerce sur ses métiers de tradition.

Tab. 25 : Les effets des territoires ressources.

Les territoires ressources	Effets exercés		
	De Milieu	De Lieu	De Culture
Le Rocher	-Centralité urbaine -Proximité relationnelle	-Identité -Prises affectives -Opportunités immobilières -Valorisation sociale	Sensibilités culturelles
Bardo	-Proximité relationnelle	-Identité	
L'Habitat informel	-Proximité relationnelle		Sensibilités culturelles

La phase abductive de l'enquête qualitative, nous amène pour sa part à discuter des effets de ces territoires ressources en les mesurant par rapport à la littérature et l'état des savoirs cumulés. Concernant la médina, les propriétés que lui a toujours attribuées la recherche scientifique, sont observées en tant que ressorts urbains des métiers traditionnels.

2. Des artisans sous les effets de Ville :

2.1. Les effets de milieu

Tel que théorisés par la littérature économique, les effets de milieu attestent des avantages tirés de la concentration spatiale des activités et des acteurs dans un même lieu qui favoriserait la cohésion d'une « communauté productive locale » (Valex, 2010b).

D'après l'enquête, les allusions à la proximité relationnelle est la plus récurrente dans l'expression de ces effets de milieu, et les trois territoires (la médina, Bardo et l'habitat

informel) sont décrits comme milieux propices pour la prospérité de leurs métiers de par la dynamique socio économique qu'ils génèrent.

2.1.1. La proximité relationnelle et effets d'agglomérations :

Vérfiée dans les trois territoires, cette proximité est le facteur le plus déterminant dans le choix de localisation des artisans, et se définit par l'importance des liens de proximité organisationnelle et sociale entre les artisans et leurs divers partenaires. Les artisans par leurs témoignages argumentent leurs localisations par l'intensité des rapports socioprofessionnels que les lieux autorisent, ce qui crée une dynamique relationnelle entre les acteurs qui activent de loin ou de près dans un même créneau artisanal.

En effet, les co-localisations de ces acteurs et la densité de leurs rapports, font qu'ils évoluent ensemble vers la constitution d'une « communauté locale » où des relations simples interfèrent avec les relations professionnelles pour dessiner les réseaux dans lesquels les artisans s'inscrivent et à partir desquels le capital relationnel se constitue. L'artisan perçoit aussi cette proximité par rapport aux effets d'agglomérations, dans l'objectif de bénéficier et de capter la clientèle de ceux qui s'étaient déjà installés. D'autre part, il subit les externalités de cette proximité à travers la compétitivité et la concurrence que cette proximité arrive à stimuler.

A Bardo, l'attachement au lieu et au métier est bien moindre psychologiquement, certains dinandiers se disent fatigués d'un métier aussi pénible que le travail du métal, et continuent à le faire, pour améliorer la participation à la caisse chômage.

La concurrence entretenue par les artisans d'une même spécialité est également accrue, « *on se méfie beaucoup l'un de l'autre* » quand on exerce la même spécialité et la concurrence et la standardisation de certains savoirs faire exacerbent la méfiance. Ceux qui ont des spécialités différentes entretiennent de bien meilleures relations. Certains entretiennent entre eux une concurrence loyale, entretenue par des savoirs faire et des tarifs équivalents. Il est possible qu'un dinandier ayant reçu une grosse commande se la partage avec des confrères de métier ; certes il réduit ses bénéfices mais il consolide ses liens d'entraide en espérant qu'on fasse de même dans des situations inverses. Même quand une clientèle ne trouve pas réponse à sa demande chez tel artisan, il est courant qu'on l'adresse à un autre confrère, ils formeraient ainsi « un îlot de concurrence régulé » dans un mode de production individualisé.

Intentionnellement décrits par les artisans, les effets de milieu se constituent à partir de quatre types de proximité. D'abord celles qu'ils ont avec les donneurs d'ordre qui sont généralement des commerçants, puis celles qui s'établissent avec les fournisseurs de la matière première; une autre proximité est possible avec les sous traitants du fait que la fabrication d'un produit artisanal requière plusieurs spécialités adjacentes et finalement la proximité avec la clientèle. Le client peut être tantôt un fournisseur de matière sous forme de casse (Orfèvrerie, Dinanderie), tantôt un donneur d'ordre pour la réalisation d'un produit selon ses propres goûts, tantôt un client de passage qui achète sur place.

Dans l'habitat informel, l'insertion professionnelle et la visibilité des artisans sont favorisés par l'intensité des liens sociaux caractéristiques aux quartiers populaires. L'affiliation et la réussite professionnelle naît du capital social et des solidarités de voisinage.

2.1.2. La centralité commerciale du rocher :

Dans la médina, les effets de milieu se traduisent également à travers la recherche de la centralité urbaine et la volonté de tirer profit de la concentration de commerces et d'activités artisanales qui renvoie à des effets d'économies d'agglomération.

Dans l'imaginaire des artisans et leurs représentations, la médina reste un lieu de centralité urbaine où tous les habitants de la ville convergent, de par la multitude de services qu'elle offre qu'ils soient administratifs, culturels, sanitaires, commerciaux... Mais en ce qui les concerne, c'est la centralité commerciale qui les motive à exercer dans le vieux centre et évoquent le profit qu'ils tirent des flux importants de personnes qui traversent le rocher et qui affichent toujours un œil curieux pour leurs vitrines.

Pourtant les débats théoriques soulevés sur les territoires de la production artistique avaient évoqué l'importance de leurs centralités sans pour autant évoquer leurs vocations commerciales qui semble spécifier les territoires de l'art traditionnel plus que dans toute autre discipline artistique. Ça s'explique par la prédominance de son caractère marchand faisant que la commercialisation soit intimement liée à la production et que la densité commerciale soit ainsi facteur de localisation.

Appréhendée en tant que facteur attractif des artisans, la centralité commerciale qui caractérise la médina de Constantine revient à la coprésence de toutes les formes de typologies commerciales où on retrouve aussi bien le commerce de gros que de détail, les

produits de première nécessité jusqu'à ceux du luxe. Le rocher est resté le plus grand pôle commercial de la ville qui a défié tant les contraintes de mobilité et l'exiguïté des lieux que les injonctions des responsables qui tentent sans succès de désengorger le vieux centre et éviter son étouffement.

Les indicateurs quantitatifs de cette polarité s'annoncent à travers la proportion des commerces que la médina concentre. En 2008, le taux d'accroissement des activités commerciales est extrêmement révélateur puisqu'il a atteint le 223%¹. Quant au commerce des biens artisanaux, il constitue le 15% de l'infrastructure commerciale totale de la ville en 2000 (Benabbas, 2002) et dépasse le 17% en 2008 (Bouadam, 2010).

Alors qu'elle aurait pu éloigner les artisans qui mettent ainsi leurs produits traditionnels à la rude épreuve de la compétitivité de l'économie mondialisée, cette polarité commerciale a pourtant été l'origine d'une attractivité intense vis-à-vis des artisans. Elle leur offre l'opportunité de rencontrer la clientèle du tourisme du shopping, autant que celle du tourisme culturel, ainsi qu'à maximiser leurs ressources en profitant des effets d'agglomération, notamment au vu de la concentration des boutiques de revendeurs bijoutiers qui pullulent.

De par ces avantages que tirent les artisans de la polarité commerciale, leurs activités dans l'orfèvrerie et l'habit traditionnel se noient dans les zones commerciales du rocher qui enregistrent des micros centralités sur l'axe commercial les plus névralgiques de la ville et sur les anciens parcours marchands du centre traditionnel. Les effets d'agglomérations vis-à-vis de l'artisanat se perçoivent à travers tout le territoire du rocher et plus intensément à travers les noyaux qui s'y dessinent.

a. Les noyaux de l'habit traditionnel :

Deux noyaux marquent la répartition de l'artisanat de l'habit traditionnel :

Le premier noyau a introduit ses premières racines dans le quartier « *Rssif* », depuis qu'il était spécialisé dans la vente et confection de divers articles du trousseau de la mariée à raison de 91%² des commerces et qu'assuraient principalement les mozabites. Aux alignements de commerces, s'ajoute le *foundouk*, où bon nombre d'ateliers de tailleurs et passementiers s'étaient spécialisés dans la confection du costume traditionnel masculin.

¹ Calculée par l'auteur selon les données d'enquête de Bouadam, 2010.

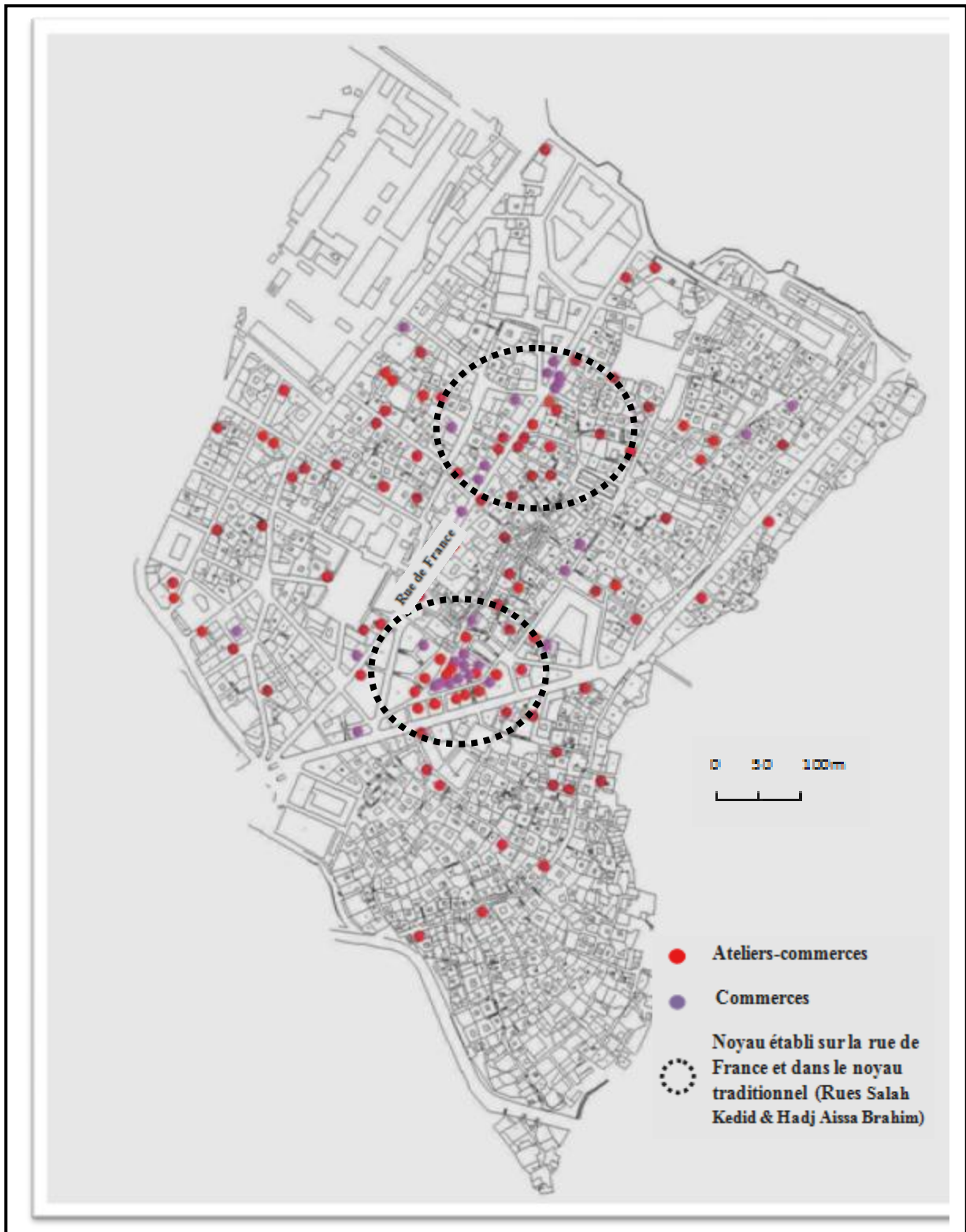
² Boumaza, 1999 :287.

Actuellement « Rssif » connaît des reconversions progressives pour se spécialiser dans la vente et la confection de tenues traditionnelles féminines, qu'elles soient typiquement constantinoises ou inspirée des autres régions du pays :

b. Les noyaux de l'orfèvrerie

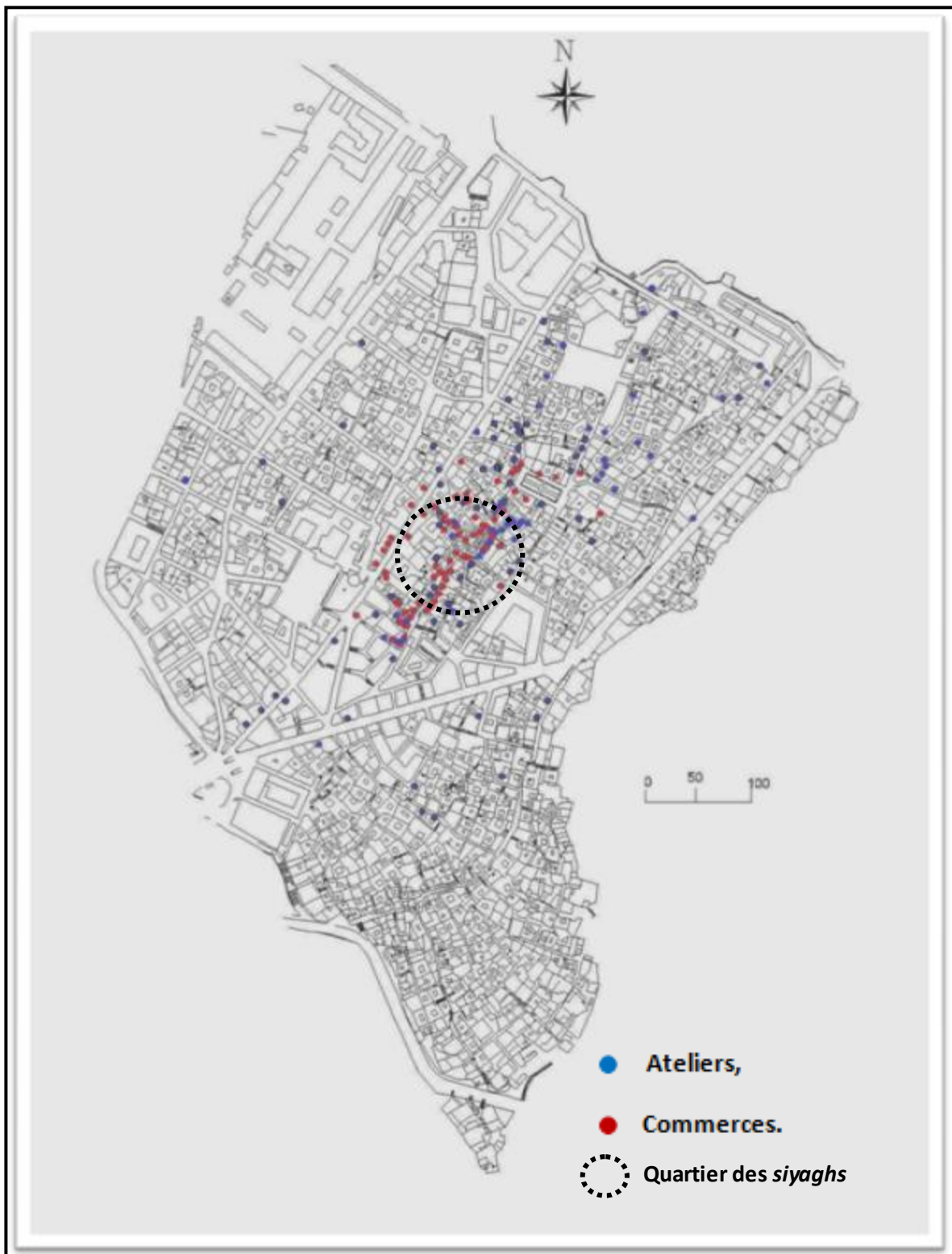
Le foyer principal de l'orfèvrerie est resté fixé sur le second tronçon de la rue Salah kedid (ex rue combes) qui maintient sa nomination de quartier des *siyagh*. La fonction marchande est prédominante dans cette rue où les revendeurs font bon commerce et investissent progressivement la façade Nord de ce quartier sur les bretelles le reliant à la rue du 19 juin (rue de France) .Sur la façade Sud du quartier des *siyagh*, là où les flux sont réduits, c'est le caractère productif du métier qui prédomine , les artisans façonniers prolifèrent selon deux formes, ou bien en occupant le RDC (*mejless*) de vieilles bâtisses inhabitées , ou bien en occupant des échoppes qui avaient servi d'ateliers pour des tailleurs ou d'un autre artisanat en extinction .

Fig. 40 : Répartition des ateliers et commerces liés à l'habit traditionnel sur le rocher :



Source : Auteur, selon superposition de données d'enquête (2016), et données de la carte des activités commerciales du PPSMVSS, (Rapport final, 2012).

Fig. 41 : Répartition des ateliers et commerces liés à l'orfèvrerie sur le rocher (quartier des *Siyaghs* : orfèvres):



Source : Auteur, selon superposition de données d'enquête (2016), et données de la carte des activités commerciales du PPSMVSS (Rapport final, 2012).

2.1.3. La corrélation polarité artisanale et polarité commerciale :

A travers le cas de la médina de Constantine et des aveux de ses artisans, nous interrogeons les rapports corrélatifs existants entre centralité artisanale et centralité commerciale, notamment, quand on s'aperçoit que la Casbah d'Alger qui avait été un centre de production artisanale a vu ses métiers périliter après avoir perdu son attractivité commerciale. Aussi, les médinas les plus vivantes du monde arabe sont celles qui ont dynamisé leurs artisanats par une polarité commerciale, où les souks avaient gardé leur vitalité malgré des problèmes d'accessibilité et de vétusté, telles avaient été les cas des médinas de Rabat, de Tunis, de l'ancienne Alep et celle de Sfax qui est décrite comme une ville atelier où prolifèrent l'artisanat traditionnel, la petite industrie et de grands souks (Ferguene, 2008).

Dans la médina de Constantine, malgré la bivalence de ses parcours marchands les plus importants où l'artisanat et le commerce de tout genre font bon voisinage, certains noyaux commerciaux ne se superposent pas avec les noyaux de l'artisanat, tel est le cas de la partie basse de la médina « *Souika* » qui a échappé à l'urbanisme colonial et dont l'axe principal Mellah Slimane concentre peu d'activités artisanales malgré l'attractivité commerciale qu'il exerce. Les artisans citent plusieurs facteurs qui expliquent leurs répulsions vis-à-vis de « *Souika* ». Le premier concerne sa fréquentation par une catégorie sociale à bas revenu peu intéressée par les produits de luxe, ce qui suppose que l'artisan recherche les flux d'une clientèle assez aisée ; la seconde raison concerne l'historicité de ce quartier qui n'a jamais démontré son ancrage dans l'artisanat de luxe mais avait plutôt accueilli les tanneries et certains fondouks de tissage, faisant que l'artisan recherche moins l'authenticité des lieux que l'identité professionnelle du quartier ; la troisième raison concerne « l'isolement »¹ de la partie basse par rapport aux autres quartiers du rocher. En effet la rue Mellah Slimane sur le long de ses 400 m n'établit aucune relation spatiale directe avec les autres quartiers de la ville encore moins avec un axe important de l'économie du rocher qui est la rue Larbi Ben Mhidi. Cette dernière constatation remet en question le débat sur les effets des percées coloniales, qui avaient concerné la partie moyenne du rocher et son centre économique traditionnel. Avec les ruelles d'attaches que ces percées tenaient avec le centre traditionnel de la médina, n'avaient-elles pas de quelque manière participé à la dynamisation du commerce et de l'artisanat qui s'exercent sur la rue Salah kedid et la rue Hadj Aissa Brahim ?

¹ Mot signifié par les artisans mêmes.

D'autre part, quand on sort du périmètre intra-muros du rocher, il s'avère que la centralité commerciale qu'exerce la ville coloniale juxtaposée au rocher (St Jean et rue Ruhault de fleury), ne s'est pas suivie par une centralité artisanale tout aussi importante malgré sa fréquentation par une clientèle potentiellement aisée. Par contre à Sidi mabrouk qui illustre une centralité commerciale périphérique des plus remarquables de la ville, il est question d'une concentration d'artisans principalement liée à la bijouterie. Ainsi les rapports corrélatifs entre polarité commerciale et artisanale restent largement discutables.

2.2. Les effets de lieu :

2.2.1. Les identités et images de marques :

Telle que construite par les artisans, l'image mentale qu'on a de la médina ou de Bardo est celle d'un lieu qui porte l'identité de l'artisanat en étant réputés pour la production et la vente de ses produits. Ces lieux du marché des produits artisanaux ont une incidence directe sur les trajectoires professionnelles des artisans et les trajectoires des amateurs de l'artisanat.

L'image de marque vis-à-vis des métiers se produit et se vend tant à la médina qu'à Bardo , et les trajectoires professionnelles convergent vers ces lieux non seulement pour profiter d'une demande régulière provenant directement des flux de clientèle, ou des commerçants donneurs d'ordre, mais également pour répondre à l'offre de travail quand on exerce principalement dans la sous-traitance .

L'identité de Bardo vis a vis de la dinanderie et celle du rocher vis-à-vis de l'orfèvrerie, en font les lieux les plus propices au « rituels sociaux »¹ dont aiment à s'entourer les artisans et leurs clients durant la vente et achat des produits. Cette image du lieu est exploitée pour démontrer « L'authenticité de sa valeur expérientielle » (Bergadaa ,2008), dans la mesure où l'artisan arrive à mettre en avant sa compétence, son savoir faire, la noblesse du matériau et l'unicité de la pièce qu'il a façonnée. Le client pour sa part préfère acquérir les produits d'artisanat sur les lieux les plus réputés de sa fabrication afin de mieux discuter des prix et de s'assurer de la qualité et la valeur de son acquisition. Le rocher autant que Bardo seraient les « réceptacles à l'expérience d'authenticité » contrairement aux salons et halls d'exposition où ce rituel qui anime l'essentiel de l'expérience d'authenticité est difficilement provoqué. Auge (1992) avait à juste titre qualifié les lieux d'expositions de « *non lieux, illustrant une*

¹ Cité dans Bergadaa, 2008.

création artificielle d'espaces de consommation expérientielles dont le contenu symbolique identitaire historique est pauvre »

En revanche, la notoriété de la médina et sa symbolique vis-à-vis des métiers traditionnels participe au construit social de l'artisan qui y exerce. Ce dernier, conscient de l'identité professionnelle dévalorisante que lui attribuent des préjugés sociaux, acquière un prestige statuaire en pratiquant dans la médina plus que dans un autre lieu. Sa valorisation sociale est vue à travers sa valorisation professionnelle qui, dans l'imaginaire de ses clients veut qu'il soit un artisan doté d'un savoir faire et de qualifications meilleures que celles d'un artisan qui exerce dans un lieu beaucoup moins réputé. De là, l'artisan fait usage de la charge symbolique de la médina pour gagner une meilleure image, et la médina fonctionne pour ses métiers non seulement par sa fonction commerciale mais aussi par sa dimension symbolique qui devient tout autant un enjeu pour décider d'un lieu d'activité, qu'un instrument de reconnaissance sociale et professionnelle .

2.2.2. Les prises affectives des lieux de la médina :

Tels que les spécifient les spécialistes de la psychologie environnementale et qu'illustrent les travaux de Gibson (1979,1986) et Berque(2002)¹, les prises affectives symbolisent la relation virtuelle qui se forme entre l'individu et le lieu, et constituent des « points d'accroche »² sur lesquels les individus s'appuient pour construire cette relation.

La population constantinoise manifeste largement ses liens avec son centre historique tel que le rappelle Malek Haddad «*Les constantinois le considèrent (le rocher) comme une personnalité locale de premier plan dont le nom s'écrit avec une majuscule et que l'on ne mentionne jamais sans une légitime fierté* »³. Le sondage effectué dans le cadre des enquêtes du PPSMVSS font état de 65% de la population résidente du rocher qui ne désire pas déménager vers d'autres quartiers⁴, et explique dès lors la localisation de bon nombre d'artisans de l'habit traditionnel exerçant à domicile qui sont restés attachés à leurs résidences et ont fait augmenter les effectifs des artisans du rocher.

¹ Cité dans Nathalie Audas , 2012, p348

² Idem

³ Malek Haddad, *Un duo dans la pierre : le fleuve e le rocher* (article paru dans le journal Ennasr, le 6 janvier 1966) dans Site : Constantine hier et aujourd'hui.

⁴ PPSMVSS, Rapport final, 2012, p : 198.

Outre le profit matériel tiré de l'espace économique de la médina, ces prises affectives révèlent un autre aspect de vivre la vieille ville et la consommer par l'artisan où interviennent à notre sens deux points d'accroches qui se définissent par rapport au ressenti de l'ambiance mais également par rapport à des liens émotionnels.

a. L'ambiance des lieux :

Définie comme l'incarnation sensible du "génie du lieu" (Thibaud 2004), l'ambiance aurait un pouvoir mobilisateur dont use le lieu pour marquer sa puissance « *Envisager l'ambiance comme la rythmique du lieu permet alors de mettre à jour son pouvoir mobilisateur... Composé de forces autant que de formes, il possède une capacité à impulser des mouvements, moduler des allures et configurer des gestes. En saisissant de la sorte le corps du passant, le lieu fait montre d'une puissance d'imprégnation qui ne laisse pas intact celui qui le traverse* »¹. Les ambiances urbaines évoquées dans les territoires des métiers font que le domaine des sens intervient opérationnellement dans l'étude des dynamiques urbaines et les transformations de la ville.

Les historiens autant que les poètes et écrivains n'avaient de cesse racontée l'ambiance particulière à la vieille ville de Constantine à travers l'animation et le mouvement qui y régnaient. Guy de Maupassant lors de son passage à Constantine en 1890 avait évoqué « *les rues populeuses sont plus agitées que celles d'Alger grouillantes de vie, traversées sans cesse par les êtres les plus divers* »². Plus tard Malek Hadad avait commenté « *Sur le rocher on respire une atmosphère très particulière tissée d'histoire et de destinée humaine du à la célébrité de ce rocher* »³. Benjamin Stora garde en mémoire la vie quotidienne de sa ville natale et « *la grande gaieté qui y régnait avec beaucoup de cafés et de musiques....une grande gaieté régnait dans cette ville, avec le temps des fêtes, des mariages, des circoncisions....Une proximité physique, une sensualité se dégageait de cette ville* »⁴.

Au terme des entretiens avec les artisans, émerge une tendance de localisation qui intègre une part de subjectivité liée à l'approche sensible des lieux, où le ressenti et le vécu révèlent le rapport entre leurs localisations et les représentations de leurs lieux de travail. Ce rapport

¹ Thibaud 2004

² Guy de Maupassant, 1890 cité dans Benachour Nedjma, *Constantine en textes*.

³ Malek Hadad, un duo dans la pierre : Le fleuve e le rocher (Malek Haddad article paru dans le journal Ennasr le 6 janvier 1966 dans site Constantine hier et aujourd'hui).

⁴ Stora. B, 2015.

semble se préciser, à travers la notion d'ambiance et du sens des lieux, mettant à l'évidence les capacités des sensibilités individuelles à façonner les organisations spatiales, qui rappellent les fondements phénoménologiques de la géographie culturelle préalablement exposée (Chapitre 1 partie I) où l'attention porte sur les faits de représentation des lieux, à la manière de les nommer et aux systèmes et codes sémiotiques (Claval, 2008).

Cette appréhension sensorielle des lieux est particulièrement éprouvée par les orfèvres qui exercent dans le noyau traditionnel du rocher comparativement à ceux qui exercent dans la partie coloniale ou à ceux qui activent dans l'habit traditionnel. Manifestant leurs interactions avec ce noyau, les orfèvres décrivent cette ambiance d'une part par un ressenti personnel et le sentiment de bien être qu'elle procure et d'autre part par l'ambiance de travail que l'artisan vit au quotidien, où les liens de proximité et de socialisation avec ses partenaires sont fortement impliqués. Cette ambiance exprimée en terme d'animation, de mouvements et de convivialité des espaces rappellerait-elle à juste titre la fameuse « atmosphère industrielle » de Marshall, le « *people climate* » de Florida, la « température morale » de Tylor, favorables tant à l'émergence qu'à l'extinction des activités de création.

b. Les liens émotionnels et le ressenti de l'authenticité des lieux :

Pour expliquer leurs attachements au rocher, les artisans s'accrochent également à sa dimension historique et patrimoniale qui évoquerait l'authenticité des lieux. Définie comme « *l'assurance d'une continuité, d'une permanence d'un lieu dans son identité demeurée originelle* »¹, l'authenticité marquerait l'essence même de ce qui est artisanal « *les produits d'artisanat d'art appellent la mobilisation du construit d'expérience d'authenticité* »². Elle serait doublement perçue par les artisans de la médina dans la mesure où ils restent sensibles au caractère historique et patrimonial des métiers traditionnels et la charge culturelle des produits qu'ils façonnent et en même temps ils ressentent l'espace et l'atmosphère patrimoniale qui les enveloppent.

En fait, cette sensibilité qui rend compte de la valeur authentique des espaces du rocher revient à deux raisons :

¹ Nathalie Audas les prises affectives des lieux en tant qu'expression de l'ambiance urbaine » dans actes du 2eme colloque international sur les ambiances, Montréal 2012

² Bergadaa, 2008.

3. D'abord, c'est la profondeur des racines des métiers d'art dans la médina qui lui confèrent toute son authenticité, dans la mesure où l'historicité des lieux se conjugue à l'identité des produits pour démontrer « le lien indiciel »¹ et symbolique entre le produit et son lieu de naissance.
4. C'est aussi l'attachement personnel aux lieux que génère le vécu des temporalités longues des métiers traditionnels, vu que beaucoup évoluent dans une organisation familiale, faisant que l'artisan tisse des liens spatio-temporels avec son lieu d'activités et tout son environnement où le lieu de travail se superpose au lieu de vie et de souvenirs. L'authenticité des lieux est alors perçue en rapport avec le parcours professionnel de l'artisan et de ses siens et explique à un niveau ontologique la force des liens affectifs que manifeste l'artisan d'art pour la médina.

2.2.3. Les opportunités immobilières :

Dans l'écologie urbaine de la médina, le stock immobilier sous-utilisé ou délaissé des quartiers résidentiels traditionnels a constitué un vivier pour d'autres occupants. Ce sont une catégorie d'artisans dont les ressources assez modestes n'ont pas permis d'acquérir un local sur les grands parcours commerciaux, tel qu'ont pu le faire des confrères plus aisés qui ont encore amélioré leurs revenus en accompagnant leurs activités de productions par des activités marchandes plus lucratives. Les Rez de chaussées des vieilles bâtisses vidées de leurs habitants ont constitué un lieu propice à l'activité artisanale notamment celles se rapportant à la confection de l'habit traditionnel. D'autres locaux plus exigus placés dans les coulisses du quartier des *siyaghs*, sont exploités par des façonniers orfèvres.

Sur le plan opératoire, ce vieux bâti de la ville traditionnelle a constitué une opportunité immobilière inégalable pour les métiers traditionnels, et qui se décline par rapport au coût d'exploitation réduit, un voisinage professionnel et l'attractivité d'une clientèle éclairée sur les lieux de l'artisanat traditionnel. Malgré son état dégradé, l'exploitation de ce bâti se fait à des fins économiques et les artisans mesurent sa valeur à l'aune de sa rentabilité financière dont serait garant la réputation du lieu, sa centralité et sa polarité commerciale.

Dans la partie basse de la *souika*, là où le phénomène de dégradation du bâti de la médina est le plus alarmant, quelques vieilles maisons à l'état médiocre n'affichent pas des tarifs locatifs concurrentiels vu la désuétude physique et technique qui les a déçus de leur fonction sociale

¹ Idem

et fait fuir leurs occupants aspirant à des logements plus adaptés à la vie moderne ; de plus leur l'enclavement et leur situation en marge des circuits commerciaux n'en a pas permis une reconversion commerciale et en a nettement réduit la valeur immobilière.

Le contexte du double désengagement de l'état et des locataires, a été saisi par les artisans comme opportunité pour occuper des lieux stratégiquement situés et à moindre frais. Les propriétaires à leurs tours, ont également saisi les pratiques d'artisans comme opportunité puisqu'ils leur rendaient service, du fait que les artisans leur assuraient une sécurisation de leurs maisons d'éventuels squatteurs ainsi qu'une maintenance assez régulière d'un cadre bâti endommagé. Ces jeux d'intérêt explicitent un rapport entre la valeur d'échange et la valeur d'usage qui est ainsi au cœur de ces processus. (Andres, 2011)

La dynamique immobilière est générée surtout par les orfèvres qui aspirent à profiter des effets d'agglomérations et se rapprocher du marché de l'orfèvrerie. Les artisans façonniers qui veulent être à proximité de leurs commanditaires commerçants et profiter de la réputation historique du quartier des orfèvres sont ceux qui influencent le plus cette dynamique. Dans ce quartier, des échoppes exiguës de 5 m² démunies de toute condition de confort sont un appât immobilier qui leur assurerait un revenu régulier, d'autant plus que les coûts d'exploitation et le loyer sont réduits pour ceux qui exercent dans le cadre de l'usufruit. Ces avantages expliquent l'insouciance vis-à-vis des conditions de précarité dont lesquels les artisans exercent, notamment pour ceux qui sont spécialisés dans le polissage et qui font usage de produits chimiques ¹ où l'insalubrité et l'absence de bouches d'aération et de ventilation leur est égale.

Cette insouciance est soutenue par l'absence d'une réglementation de travail propre à fixer les normes minimales d'un espace de production artisanale et ceux de la santé du travail que les services du contrôle pourraient appliquer.

Par rapport à cette aspiration de se rapprocher des donneurs d'ordre, et en l'absence des services urbains de contrôle dans la vieille ville durant tout son temps de veille, les artisans ont également développé des espaces d'informalité pour transcender le cadre juridico-administratif de leur activité. L'acquisition informelle d'un local s'effectue quand il n'est pas passible d'une location venant après une sous location, ou bien pour échapper aux charges fiscales qui ne sont nullement mesurées par rapport à la surface du local ou sa localisation en

¹ On fait usage de l'acide chloridrique, de l'acide nitrique et de l'acide sulfurique.

retrait des grands flux commerciaux. D'après les dires des artisans, ces charges sont pratiquement uniformisées pour tous les artisans du quartier des *siyaghs*, qui doivent s'acquitter de la somme de 25000 DA chaque trimestre.

2.3. Les effets de culture : Déterminants sociaux et sensibilités culturelles.

La pratique artisanale est présente chez les habitants des quartiers informels, notamment ceux qui ont démontré un échec scolaire dès le niveau primaire ou moyen et qui ont fait des petits métiers leurs sources de revenus. Des sensibilités culturelles vis-à-vis de la pratique artisanale apparaissent, du fait qu'avec autant de facilité et d'évidence, les artisans perçoivent dans l'artisanat, un emploi provisoire ou permanent qui leur assurerait un revenu. « *Dans la famille, c'est chose courante d'exercer un métier traditionnel ou un autre petit métier ; l'essentiel qu'on a un revenu* »¹

Cette perception semble revenir au fait que leurs parents ou grands parents avaient été des recrues de l'artisanat dans toutes ses formes (d'art, de production et de service) et la poursuite par mimétisme de leurs parcours est une évidence.

En effet, si on observe les origines des habitants de ces quartiers, notamment ceux qui avaient servi de cités de recasement, il s'avère qu'ils sont issus des deux premières vague d'exode durant la colonisation puis durant l'industrialisation du pays, et qu'ils avaient durant une période de leurs vies habité la vieille ville ou bien ses abords, où l'artisanat avait été la branche d'activité qu'on exerçait le plus. En fait, pour certains, leurs origines remonteraient même, à ceux qu'on considérait comme étrangers à la ville et qu'on appelait les « *berranya* » et qui avaient dans leur majorité constitué la classe ouvrière qui s'était adonné aux petits métiers ou avaient servi de main d'œuvre pour les métiers les plus nobles de la ville. La dynamique artisanale que ces *berranya* avaient alors instauré dans leurs familles, se prolonge encore et a fait de leurs quartiers d'habitations des lieux favorisés pour les petits métiers dont l'artisanat traditionnel domestique.

La même forme de dynamique artisanale propre aux métiers domestiques se perçoit sur le rocher même et dont les habitants seraient originaires de Constantine à raison de 85.8%², et sur les premiers quartiers d'urbanisation coloniale (Bellevue) que les habitants de la vieille ville avaient habité dès l'indépendance. De par les concentrations d'artisans domestiques que

¹ Propos d'une brodeuse du quartier de Bentellis.

² Selon enquête du plan permanent de sauvegarde, PPSM VSS, 2012, p : 195.

ces quartiers enregistrent, il est clair que les métiers traditionnels ne sont pas toujours une alternative à la pauvreté et restent encore de l'apanage de beaucoup de familles assez décentes, qui laissent entendre qu'elles ont maintenu la tradition artisanale et qu'elles sont restés culturellement sensibles à des pratiques professionnelles proches de celles qu'avaient exercé leurs proches ou leurs aïeux.

Conclusion Chapitre 3

C'est à travers les pratiques des artisans, que les contours de leurs territoires se dessinent. Loin de tous préjugés, notre enquête qualitative d'inspiration phénoménologique a permis de comprendre pourquoi la médina, Bardo et les quartiers informels sont les lieux privilégiés des métiers traditionnels, de sorte que chacun d'eux exerce un tropisme particulier vers un type de métier précis. On aura compris par cette enquête, que semblablement aux territoires de l'économie culturelle, les quartiers de l'artisanat auraient gagné leur pouvoir attractif en exerçant des effets de milieu, des effets de lieu, et des effets de culture.

Les effets de milieu particulièrement présents dans ces trois territoires ont rapport avec les exigences relationnelles que la production- création requière, et la présence d'une communauté productive locale qui serait donc la conceptualisation actualisée du système corporatif qui durant des siècles a joué pour la stabilité et la prospérité des corps de métiers.

Les artisans trouvent dans l'exiguïté de la médina et de Bardo, les lieux favorisés de la proximité relationnelle. Ils la trouvent également dans les quartiers populaires à caractère informel où les rapports de sociabilité et de solidarité entre habitants sont suffisamment intenses pour leurs faire vivre cette proximité. Ces mêmes effets de milieu ont rapport avec le caractère marchand des activités artisanales et se vérifient particulièrement dans la médina grâce à sa centralité commerciale.

Se distinguant des autres territoires, la médina exercerait également des effets de lieu et de culture qui viennent en réponse à des logiques comportementales, sensorielles et symboliques. Leur conjugaison avec des effets de milieu a fait de la médina le lieu qui enregistre l'indice de centralisation le plus élevé de toute la ville. On retiendra donc, que si la médina avait donné naissance à l'art traditionnel constantinois il ya des siècles, elle avait toujours réussi à l'entretenir par son historicité, son commerce, ses ambiances...en somme par le génie de ses lieux.

CHAPITRE 4

De la spécialisation à la clusterisation de l'espace artisanal.

L'organisation spacio-fonctionnelle des métiers traditionnels est symptomatique d'un fonctionnement en clusters, dont attestent les rapports de proximité et de réciprocité établis entre les artisans et leurs partenaires. Ces rapports sont favorisés par la proximité spatiale et la co-localisation des corps de métiers dans un même secteur géographique. En effet, ce n'est pas uniquement l'agrégation d'activités liés à une même filière artisanale qui soutient cette clusterisation, mais il s'agit surtout d'un fonctionnement en réseau productif spatialement ancré qui serait en sa faveur. De fait, l'essor que connaissent les métiers traditionnels de luxe reviendrait à ce modèle vertueux de l'organisation spacio-fonctionnelle des industries culturelles. Nous décrivons dans ce chapitre les clusters métiers traditionnels de Constantine, sachant que l'intérêt pour cette description concerne moins la dynamique socio économique que ces clusters désignent, mais plutôt la compréhension des interactions formelles et informelles entre les métiers et les espaces qu'ils mobilisent, à travers lesquels se précisent les modalités de fonctionnement des micro-territoires de l'artisanat.

I. L'organisation spatio-fonctionnelle des métiers : vers la clusterisation des lieux.

1. Les prémices de clusters dans la ville arabo musulmane :

De nouvelles théories associées aux dimensions culturelles et créatives du développement local connaissent une forte propension. Elles reposent sur la thèse de cluster ou de district culturel qui incarnent les modèles d'organisation spatiale de l'économie culturelle et plus largement de l'économie créative. Le concept de cluster défendu par Michael Porter depuis 1990, consiste en un groupement d'entreprises de petites tailles, de sous-traitants et d'institutions géographiquement concentrés et spatialement proches qui collaborent dans un même secteur d'activité ou une même filière, et dont l'objectif est de travailler en synergie afin de favoriser l'innovation et la compétitivité (Becattini, 2003). Selon Porter (1998), « *La proximité accentue le transfert de connaissance en facilitant la fréquence des rencontres, de*

plus, ces contacts augmentent la capacité d'innovation ». Cette organisation en cluster s'inscrit résolument dans les prolongements de la théorie classique des « districts industriels » initiée en Italie dans les années 70 et qui à son tour trouve ses origines dans le « district marshallien » qu'Alfred Marshall avait annoncé en 1889.

Si on revient à l'organisation en quartiers spécialisés de la médina à l'époque arabo-musulmane, il s'avère qu'elle rendait parfaitement compte du modèle de cluster. La médina n'était-elle pas en fait une association de clusters dont les composantes pour chacun avaient été : les échoppes localisées dans un même quartier (ou une même rue, ou un fondouk), un souk spécialisé et la corporation qui avait joué le rôle d'institution de socialisation, de solidarité et de gouvernance. De là, la proximité géographique entre lieux de production, de formation, de commercialisation....., soutenue par des corporations qui veillaient sur la qualité des produits et assuraient la force des liens et la compétition loyale entre artisans, fonctionnaient admirablement selon le modèle emblématique des districts industriels et des clusters de Porter, en annonçant prématurément la pertinence d'une organisation économique que Marshall et bien d'autres chercheurs auront à théoriser des siècles plus tard.

A juste titre, cette clusterisation avait assuré la prospérité du tissu artisanal arabo musulman durant des siècles et la désintégration spatiale et économique des clusters durant l'époque coloniale avait de ce fait accéléré la fragilisation de l'artisanat et l'extinction de plusieurs métiers traditionnels. Les interventions urbaines coloniales ayant entraîné différentes délocalisations d'ateliers et d'échoppes avaient en fait dilué les « effets d'agglomération » et les « effets de proximité », avec toutes les externalités positives que ces effets engendraient, notamment en ce qui a trait à la dynamique créative et d'innovation qui pouvait alors aider à surmonter la compétition européenne. Quant à la dissolution par l'autorité municipale française du système corporatif et la fonction des « *amins* », elle avait mis fin à tout espoir de faire survivre tout réseau socio-productif traditionnel.

2. Les clusters métiers traditionnels: quel caractère ont-ils ?

Des siècles durant, la médina avait offert le cadre propice pour une clusterisation de l'espace économique de ses métiers traditionnels. Sur les deux dernières décennies elle semble se régénérer par la « reclusterisation » de l'espace économique de ses métiers traditionnels de luxe.

Deux critères permettraient de qualifier ces clusters de « culturels », afin qu'ils se différencient des districts et clusters industriels :

D'abord, si on se réfère aux définitions de plusieurs auteurs (Greffé et Simonet, 2008 ; Scott et Leriche 2005; Santagata, 2002), ces clusters métiers traditionnels seraient bel et bien culturels parce qu'ils sont d'une part liés à la production d'industries culturelles, et d'autre part du fait que ces industries possèdent une forte charge idiosyncratiques locale.

A notre sens, le caractère culturel des clusters artisanaux, se justifie par l'ancrage historique qu'ils ont démontré sur des siècles dans le territoire de la médina. Ces clusters sont l'héritage culturel des clusters de l'époque arabo musulmane et leurs acteurs (artisans) les ont constitué à partir des liens de proximité et de solidarité entre eux, par réincarnation des valeurs culturelles issues de la tradition et de la moralité religieuse musulmane qui se trouvent au cœur de la régulation des rapports entre membres d'un même corps de métier ,qui transcendent les rapports de concurrence négative et de rivalités entre les artisans . Cet héritage qui a su se transmettre justifie parfaitement le caractère culturel de ces clusters.

En revanche, si on se fie aux précisions d'autres auteurs, Ambrosino (2013c) et Duvauroux (2014), on pourrait qualifier ces clusters de créatifs, parce qu'ils désignent des entités socio-territoriales de production culturelle et qu'une dynamique liée à la créativité et l'innovation y est instaurée. Même si cette dynamique créative mérite d'être plus profondément analysée, il est certain qu'au niveau des trois métiers que nous avons examiné, leurs durabilités sur des siècles et le défi de leurs survies dans un marché très compétitif attestent de cette dynamique.

3. Le projet SPL¹ et le cluster dinanderie à Constantine .

Selon la politique entrepreneuriale envisagée par l'Etat vis-à-vis de l'artisanat, Constantine a été depuis 2008, le champ d'investigation d'un projet pilote dirigée envers sa dinanderie après que celle ci ait été identifiée comme un secteur porteur de croissance méritant d'être érigée en Système productif local (SPL). L'idée du SPL a été promue par l'existence d'une assez forte concentration des dinandiers à Bardo. Leur regroupement dans cet espace de proximité et la parcellisation des tâches avaient alors été à l'origine de l'existence d'un tissu dense par ses relations formelles et informelles dont de nombreuses externalités positives concernaient non seulement les artisans dinandiers mêmes mais aussi la dynamique économique locale.

Pour accompagner cette dynamique afin qu'elle puisse évoluer dans un environnement de plus en plus contraint par la concurrence, le SPL devait justement œuvrer sur plusieurs plans :

¹ Système productif local.

- ✓ Promouvoir une dynamique de réseaux entre les opérateurs de la dinanderie en organisant la communication et la collaboration entre eux.
- ✓ Apporter le soutien financier aux micro-entreprises embryonnaires.
- ✓ Agir pour surmonter les mentalités individualistes et promouvoir un esprit d'entraide et de solidarité professionnelle afin de réduire les coûts notamment dans l'acquisition collective de la matière première.
- ✓ Offrir plus de possibilités de visibilité et de commercialisation des produits à travers les événements internationaux, nationaux et locaux.
- ✓ Veiller à la diffusion des techniques et savoirs faire, ainsi qu'à leurs actualisations.

Quant aux acteurs du SPL, il s'agit d'abord, de la chambre de l'artisanat et des métiers de Constantine qui assure les missions de la structure d'animation de ce SPL, tout en étant assistée par des spécialistes du management de l'agence française de développement (AFD) et de l'ONUDI (Organisation es nations unies pour le développement industriel). Les autres partenaires locaux du SPL concernent les petites entreprises artisanales, incluant au total 115 dinandiers et représentés par une association « *fen ennouhas* », les centres de formation professionnelle, la direction des impôts, des entreprises d'appui (l'Agence Nationale pour la Gestion du Microcrédit, l'agence Nationale de soutien à l'emploi des jeunes et l'Agence nationale d'assurance chômage, etc.), les établissements bancaires et la Caisse Nationale de Sécurité Sociale des Non-Salariés (CASNOS).

Depuis 2014, ce SPL devait évoluer vers un cluster, après que les pouvoirs politiques aient validé un projet de partenariat avec l'ONUDI et l'Union européenne, dans le cadre de la coopération entrepreneuriale dans le secteur des industries culturelles et créatives.

Ce second modèle économique qui est censé intégrer la recherche -développement et faire participer l'université comme opérateur, devrait de ce fait soulager la dinanderie de toutes ses acceptions archaïques et péjoratives pour en faire un secteur créateur de richesse et de croissance à part entière, d'autant plus que la structure d'animation est cette fois ci directement intégrée à L'ONUDI qui a ainsi toutes les possibilités d'exercer son professionnalisme.

L'ONUDI n'avait pas seulement repéré le cluster dinanderie dans l'espace économique de Constantine, mais a également relevé l'existence d'un cluster habillement traditionnel **fig. 9**, alors que l'orfèvrerie qui est le métier traditionnel le plus prospère de la ville et qui vérifie

tous les paramètres spatio-économiques de cluster n'a curieusement pas été reconnue comme tel.

Dans ce qui suit, nous décrivons les trois clusters métiers traditionnels de Constantine, par l'identification de leurs composantes et l'esquisse de leurs schémas d'organisations tels que nous les révèlent les propos des artisans sur leurs pratiques, leurs rapports et leurs lieux de fréquentations quotidiennes et occasionnelles ...

II. Les clusters métiers traditionnels : Composantes et schémas d'organisation.

Dans notre tentative de description de ces clusters, notamment à travers les espaces urbains qu'ils mobilisent, trois grandes catégories de lieux apparaissent. Des lieux de production, et des lieux de commerce, ainsi que des lieux de régulation et de socialisation professionnelle. Alors que ces lieux se traduisent différemment dans chaque cluster, la régulation planifiée s'y décline uniformément à travers la chambre de l'artisanat et des métiers, la chambre de commerce, et les Centres de formation professionnelle.

Ces institutions publiques rendent compte de l'inscription formelle des clusters dans la dynamique économique locale en régulant administrativement et juridiquement les fonctions de formation, de production et de commercialisation dans le cluster. En outre, ces partenaires du cluster interviennent également en tant qu'« actifs relationnels »¹, en offrant à l'artisan l'opportunité de s'introduire dans un premier réseau socioprofessionnel, qu'entretiennent à ce niveau primaire les acteurs institutionnels de l'artisanat : les responsables administratifs, les maîtres artisans, et les artisans en apprentissage.

1. Le cluster dinanderie

Il se déploie sur le micro territoire de Bardo, qui concentre les composantes essentielles de ce cluster et sous tend les rapports relationnels et de coopération qui font l'essentiel de l'organisation en clusters.

1.1. Les ateliers :

La majorité des 32 ateliers sont polyvalents où la création et production s'adossent à la commercialisation des articles cuivrés. Ceux que nous avons visité et où sont reçus clients et touristes surprennent par leurs exiguïté, leurs hideurs et l'absence de conditions de confort

¹ Expression proposée par Storper 1997, dans Dibiaggio et Ferrary, 2003.

notamment liés à l'hygiène, l'aération et l'éclairage. Étonnement, ces aspects rentrent dans la stratégie marketing dont les dinandiers usent pour faire valoir la qualité et l'authenticité de leurs produits, et l'intensité des efforts qu'ils consentent dans l'exécution de leurs produits.

Ces ateliers sont collectivement occupés par des artisans professionnels ambulants à qui l'artisan locataire ou propriétaire fait appel pour exécuter un travail à la tâche pour une production rapide en réponse à une commande importante. La disposition concentrique des postes de travail de ces artisans dans l'atelier permet ainsi au *maalem* (maître artisan) de superviser leurs façons de faire.

D'autres ateliers ne sont pas polyvalents et se spécialisent dans l'une des tâches de la chaîne de production, telle la mise en forme des plateaux ronds ou leurs dressages, les ateliers spécialisés dans ces tâches font fonction d'« unité de prestation de service » et détiennent souvent le monopole du métier et le contrôle de la concurrence à l'échelle de toute la ville.

Par ailleurs, tous ces ateliers assurent une fonction auxiliaire qui concerne l'apprentissage, soit par le perfectionnement des artisans agrégés des centres de formation professionnelle ou bien la formation sur le tas qui concerne majoritairement des apprentis introduits dans l'environnement familial ou communautaire d'un maître artisan, d'autant plus que dans le cadre du SPL, on propose d'accueillir dans son atelier deux apprentis à former pendant deux années afin de bénéficier en contrepartie de certaines exonérations fiscales.

Les ateliers fonctionnent de fait selon une logique de proximité productive dictée par la parcellisation et la fragmentation de la chaîne de production des articles de cuivre. Celle-ci a dû inciter les artisans à nouer entre eux des relations durables de coopération dans le cadre de la sous-traitance pour évoluer par la suite vers la mutualisation des moyens, prêts d'équipements, échanges de commandes et d'informations, et la circulation de la main d'œuvre.

Pourtant l'esprit de compétition est fortement présent dans le quartier des dinandiers, tel qu'un dinandier l'a bien signifié durant l'entretien en rappelant le proverbe « *c'est qui ton ennemi, celui qui a ton métier* »¹. L'esprit de méfiance reste présent faisant que peu de rencontres se font dans les ateliers mêmes, par peur de se voir ravir ses modèles et créations. En fait, même s'il ya des rivalités et des conflits qui surgissent dans l'usage concurrentiel de

¹ Traduction de la citation « *Chkoun 3douk ? Saheb herftek* ».

l'espace même d'activité, l'effet de synergie des co-localisations des industries culturelles l'emporte sur les effets de concurrence (Greffè, Simonet, 2008). De plus pour la dinanderie de Bardo, les relations professionnelles sont enracinées dans la tradition et s'observent comme des valeurs socioculturelles locales qui rentrent au cœur de la régulation économique de la dinanderie. A juste titre, les commentaires des artisans vis-à-vis du SPL qu'ils ont intégré, restent très mitigés, du fait que la dynamique d'entraide et de solidarité que le SPL veut instaurer ne leur est pas étrangère puisqu'elle a toujours été ancrée dans la socialité traditionnelle du métier. Le SPL est plutôt apprécié par rapport aux aides matérielles et financières qu'on leur offre ainsi que le privilège qu'on leur accorde dans la participation aux salons et foires.

1.2. Les lieux de régulation et de socialisation :

Du fait qu'ils soient presque tous intégrés dans le SPL dinanderie qui aspire à la mise en réseau, les artisans de Bardo et de toute Constantine ont trouvé un cadre institutionnel qui les incite à interagir entre eux, notamment à travers les différents événements que les acteurs du SPL organisent à leur encontre. Ces événements concernent les réunions de sensibilisations vis-à-vis de ce dispositif, les cycles de formation pour des artisans apprentis, ainsi qu'à leurs implications dans les salons et foires organisés à l'échelle locale, (salons nationaux de l'artisanat) et même internationale. Les dinandiers y trouvent l'opportunité de commercialiser leurs produits mais également à tisser de nouveaux liens avec des artisans de différents métiers et de diverses régions.

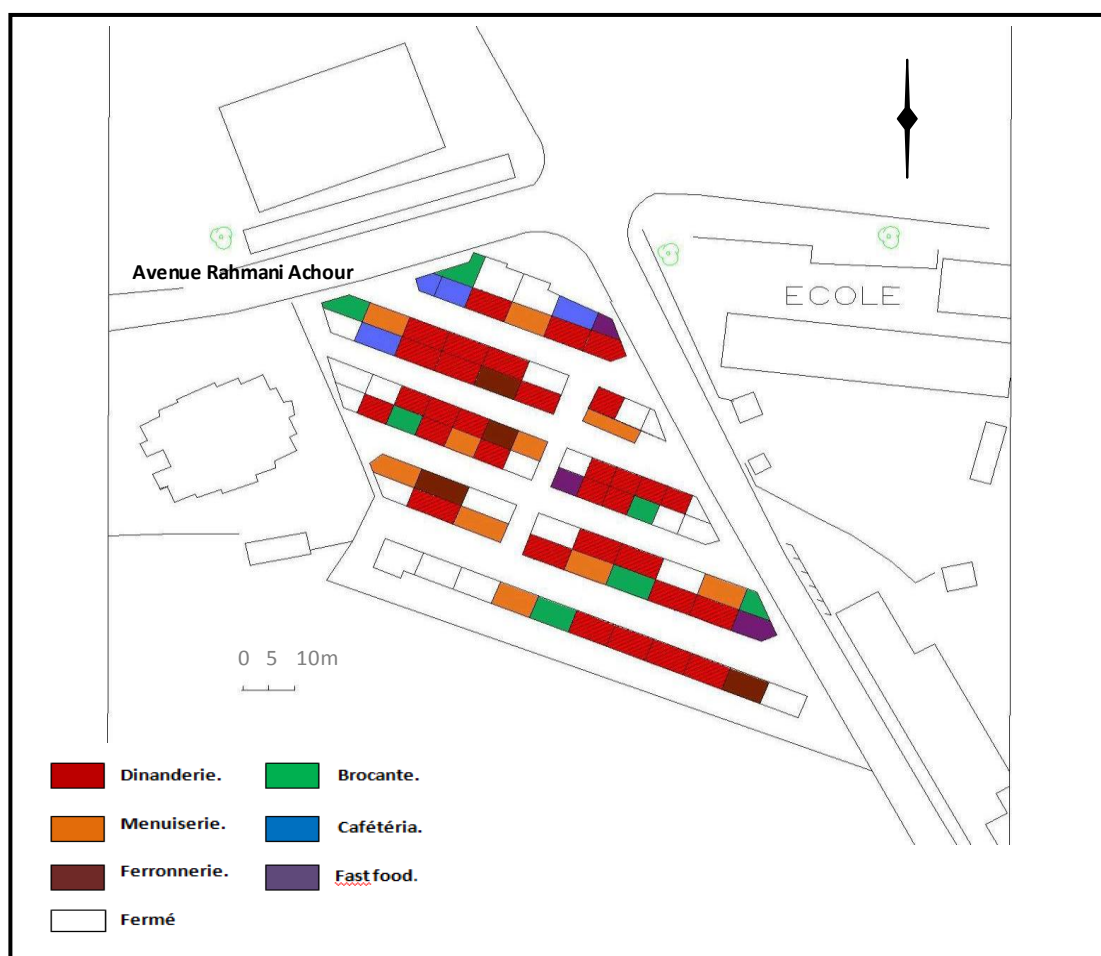
De par cette dynamique de SPL, la chambre de l'artisanat, le palais de la culture, le musée d'Ahmed Bey, et les espaces publics de la brèche, sont les scènes d'imbrication de liens personnels et professionnels ainsi que des lieux de formalisation privilégiée de réseaux qui intègrent une diversité de métiers et dont l'échelle s'élargit à l'échelle nationale et internationale. Tout en jouant le rôle d'opérateurs économiques du SPL, nous les redéfinissons comme les acteurs sociaux du cluster culturel, de par le rôle qu'ils détiennent dans la construction de la proximité relationnelle entre les dinandiers et leurs socialisations professionnelles.

Sur un autre registre, le souk hebdomadaire du remblai¹ est un tout autre lieu de commercialisation et d'interconnaissances mais qui intervient informellement. Organisé

¹ Dénommé également *souk el khourda*

chaque samedi , il est la plus forte place de la brocante de la ville que le dinandier exploite pour acquérir sa matière première sous forme de casses ou de déchets, ou bien à faire écouler des articles de casse qu'on lui a vendu dans son atelier. En se mettant en rapport avec une autre sphère de l'échange marchand, le dinandier arrive à élargir ses relations, en tissant des liens avec des marchands aux puces venus d'autres régions du pays qui lui servent de fournisseurs ou des revendeurs à qui il livre de la casse.

Fig. 42 : La dynamique de cluster par les colocalisations entre diverses activités artisanales dans le quartier des dinandiers.



Source : Etat de fait relevé par des étudiants de 2ème année licence urbanisme dans le cadre de la matière Atelier, Novembre 2016.

Photos 13 : Vues sur le quartier des dinandiers Bardo et dynamiques de cluster : ruelle, commerces et ateliers de dinandiers. (Source : Auteur, 2016)



2. Le cluster orfèvrerie :

Le périmètre de cluster se dessine sur le territoire du rocher ; son noyau se fixe dans l'ancien quartier des *siyaghs* de la vieille médina. Les lieux qui définissent ce cluster sont liés à la production, à la commercialisation, à la régulation et la socialisation des artisans.

2.1. Les commerces :

La répartition géographique des bijouteries démontre la permanence de leur concentration sur les deux rues commerçantes les plus névralgiques de la dynamique économique du centre ville : la rue de France et la rue Salah Kedid. Celle-ci affiche une hyper concentration de commerces de bijoux dont le périmètre s'est nettement élargi les dernières années sur les ruelles de la médina reliant en bretelles les deux axes commerciaux précités. La prolifération de nouveaux commerces dans le but de profiter des effets d'agglomération a donné lieu à une très forte concentration de bijouteries tel que l'indique l'alignement de près de 60 boutiques sur 150 Ml, assurant le circuit commercial de la bijouterie traditionnelle le plus prospère de toute la ville. Sur ce même alignement de locaux commerciaux, s'ajoute le réseau informel des revendeurs à la sauvette de bijoux « *dellalins* », qui squattent les parcours des clients potentiels pour vendre de la casse à meilleurs prix que leurs proposent les bijoutiers ou bien à vendre des articles neufs dont la teneur en or reste très douteuse. Ces *dellalins* qui surprennent par leurs jeunes âges, trouvent dans ce créneau une source de revenus et arrivent à détenir leur propre clientèle. L'entreprise familiale est très présente dans la constitution de ce cluster et la femme reste impliquée jusqu'à nos jours pour la fabrication de l'ambre pour les « *skhab*³⁸⁸ ».

Concentrées dans un même espace marchand, ces bijouteries sont de deux types :

- Celles qui sont polyvalentes par une surface qui permet d'intégrer un petit atelier, afin de mêler la production, la réparation et la vente de bijoux. Ces locaux sont gérés par un artisan orfèvre qui gagne alors le statut de « *maalem* » parce que ses moyens financiers lui permettent de faire commerce, d'être propriétaire du fond et de l'outil de travail et de disposer d'autres artisans qui exécutent la tâche à son compte.
- La seconde typologie concerne des locaux tenus par des revendeurs où l'artisan fabricant est tenu anonyme. Ces revendeurs sont des donneurs d'ordre qui sous traitent avec un ou

³⁸⁸ Collier traditionnel fait de grains d'ambre alternés par des petites barres en or.

plusieurs artisans en leur fournissant des commandes ainsi que la matière première qu'elle requière.

2.2. Les Ateliers

Ce sont les espaces les plus décisifs pour la pérennité du métier puisque s'y déroulent tant la création-production que la formation sur le tas. Ces locaux sont occupés par de simples façonniers sans grand capital financier pour faire commerce. Leurs ressources sont justes suffisantes pour se payer un local éloigné des flux commerciaux et dont la surface peu importante pouvant se réduire à 5m²³⁸⁹ arrive même à être exploitée par deux artisans.

Quant à leurs localisations sur le rocher, ils eurent à se déporter hors du circuit touristique et commercial de la vieille ville en se plaçant en coulisses, derrière les façades commerçantes du quartier des bijoutiers, en occupant des lieux peu fonctionnels et aux conditions de confort médiocres, qui restent pourtant très recherchés de par les avantages de proximité que cette précarité leur apporte. En fait, c'est la recherche de la proximité relationnelle et spatiale qui explique la localisation préférentielle des ateliers dans le quartier soukier de la médina et la tolérance vis-à-vis de la précarité des lieux.

Cette proximité prend deux aspects :

- Une proximité entre les artisans façonniers, du fait qu'ils accomplissent le plus souvent des tâches parcellisées complémentaires en se spécialisant dans tel ou tel maillon de la chaîne de production du bijoux, ce dernier pouvant alors transiter par deux ou trois ateliers spécialisés (ciselage, moulage, polissage,), d'autres ateliers sont plutôt spécialisés dans la réparation.
- Une proximité avec les boutiques de commerces qui permet une proximité du marché de l'emploi ainsi qu'une meilleure visibilité et une acquisition plus facile des commandes, du fait que l'activité fonctionne au régime de la sous-traitance pour le compte de commerçants bijoutiers.

Ainsi la distinction commerces, ateliers ne signifie en rien un éventuel cloisonnement professionnel, mais plutôt une forte interdépendance aussi bien technique que sociale qui met

³⁸⁹ C'est l'atelier en bien *habous* localisé dans la bâtisse de la mosquée Sidi Lakhdar.

en évidence le maillage complexe du réseau de production de l'orfèvrerie se situant au cœur du cluster.

2.3. Les lieux de socialisation :

Au delà des lieux de production et ceux de commerce, d'autres lieux composent également ce cluster en participant à l'encastrement socio professionnel des artisans et en favorisant les interconnaissances par rapport auxquels des finalités économiques peuvent être atteintes (Dibiaggio et Ferrary , 2003) .

Cités dans les entretiens avec les artisans, ces lieux de pratiques quotidiennes sont des équipements publics qui favorisent la dynamique de réseaux socio productifs du cluster, en élargissant autant les réseaux socioprofessionnels que les relations interpersonnelles et réseaux sociaux des artisans. Concentrés dans la vieille ville, ces lieux concernent des équipements publics de proximité par rapport aux des lieux de travail et dont la fréquentation est quotidienne tels les lieux de culte, de restauration ou de consommation rapide. Ce sont également les ruelles exigües et animées où s'alignent de part et d'autres boutiques et ateliers, qui créent la convivialité et alimentent intensément la socialisation dans le cluster.

Autrement dit, si les ateliers sont des espaces propres aux artisans et les locaux commerciaux des espaces propres pour les revendeurs, ce sont ces lieux de rencontre qui joueraient le plus souvent le rôle d'intermédiaires entre ces acteurs du cluster, et révèlent ainsi leur dimension économique longtemps ignorée.

En fait ,selon la littérature développée par la sociologie économique³⁹⁰, ces lieux permettraient d'activer régulièrement des liens forts avec les artisans du même corps de métier, ainsi que des liens faibles avec des artisans d'autres corps , ou bien même avec des communautés d'autres champs disciplinaires. Ces liens ont à priori une finalité non économique, mais peuvent influencer sur la dimension économique, du fait de la diversité sociale, professionnelle et culturelle des individus. Les avantages tirés de ces liens transparaissent sur différents plans, d'abord dans leurs capacités de renforcer l'esprit communautaire et les relations de coopération et d'entraide entre les artisans, puis dans ce qu'ils offrent comme opportunités d'offres d'emploi et de mobilité des artisans de sorte que la circulation des savoirs faire tacites et la diffusion des nouveautés sont plus facilitées.

³⁹⁰ Notamment les travaux de Granovetter ,1973 et Granovetter et Swedberg, 1992.

Photo 14 : Vues sur le quartier des siyaghs (bijoutiers)



Sur la rue Salah Kedid

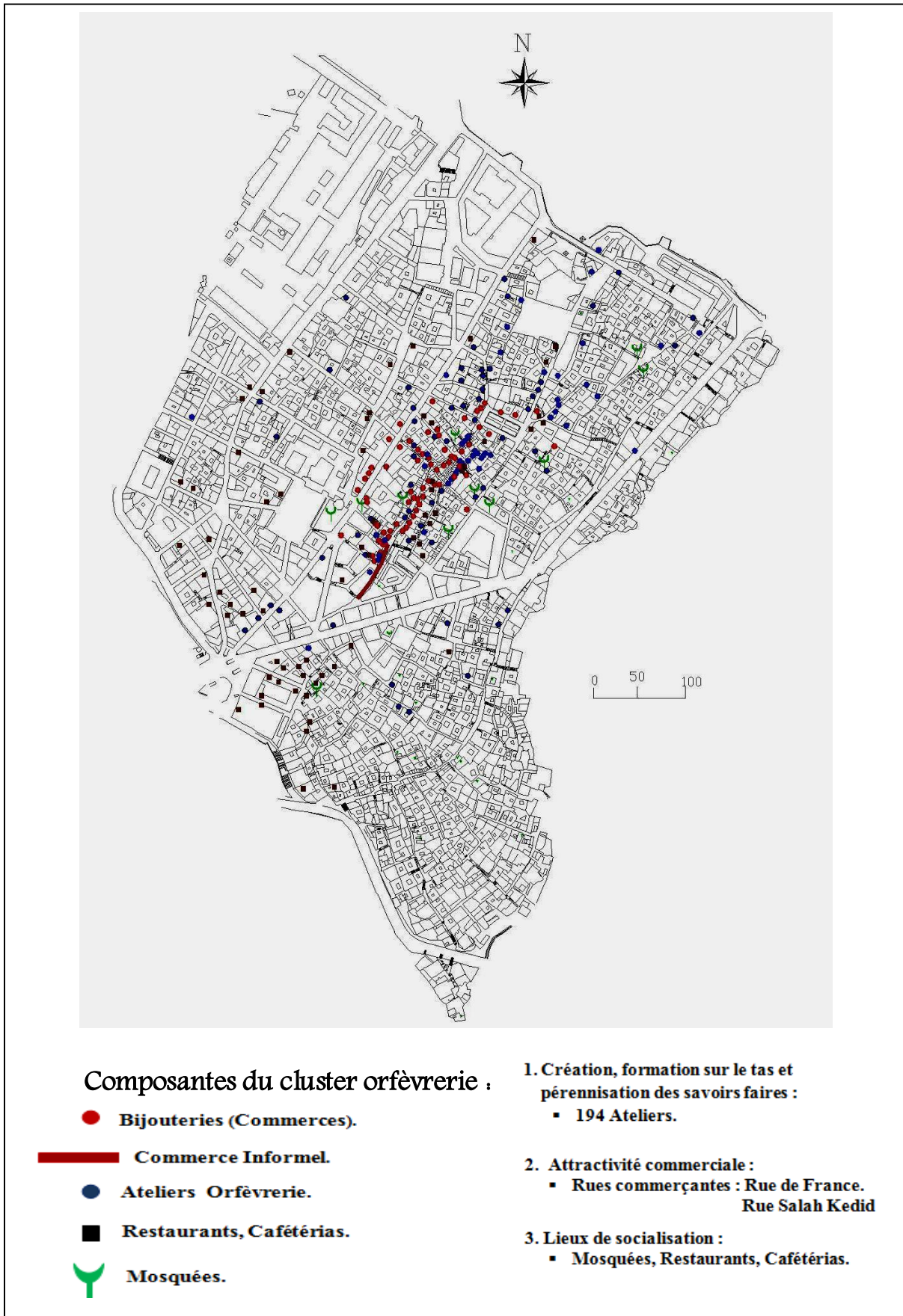


Sur la rue Benamira Mouloud

L'exiguïté des ruelles traduit la double proximité spatiale et relationnelle entre les orfèvres et devient « moteur » d'une dynamique de clusters.

Source : Auteur, 2017.

Planche 03 : Spatialisation du cluster Orfèvrerie



Source : Auteur, enquête 2016.

3. Le cluster habit traditionnel :

Deux grandes catégories de lieux s'arriment pour constituer ce cluster, leurs fonctionnalités et leurs concentrations sur deux grands territoires de la ville font que ce cluster fonctionne en deux clusters fonctionnellement complémentaires et spatialement interdépendants: le cluster production et le cluster commerce.

La délimitation de ces clusters et leurs composantes respectives fut possible grâce à la superposition de la carte de répartition des artisans de ce métier faisant apparaître les lieux de production, avec la carte des activités commerciales établie dans le cadre du plan permanent du PPSMVSS (2012) qui fait apparaître les commerces liés de près ou de loin à la confection de l'habit traditionnel.

3.1. Le cluster commerce :

Ce cluster est principalement établi dans le territoire de la médina qui se démarque par une dissémination des commerces liés à l'habit traditionnel sur tout son territoire. Certaines agglomérations bien délimitées définissent divers noyaux commerciaux, les deux premiers par l'agrégation de bon nombre de commerces de l'habit de luxe sur la rue de France et le quartier du *rssif*, qu'on a préalablement définis **PI 04**. Le troisième noyau concerne l'agglomération de merceries dans le quartier de *rahbet essouf*, et sur la rue Larbi Ben Mhid allant vers la rue Abdelhamid Benbadis (*rebiin chrif*). Un autre noyau concerne la vente de tissus dans le quartier *rssif* et la rue de France. Ces deux derniers noyaux composent manifestement ce cluster, vu que la réalisation du costume traditionnel retrouve toutes sortes de tissus et de produits de merceries imaginables en provenance des pays du golfe et qu'offrent en abondance les magasins de détails ainsi que près d'une quarantaine de grossisteries concentrées dans le centre ville qui ressuscitent la tradition dans ce commerce de *souk el kezzazine*. La variété de modèles des articles de broderie et d'ornementation (fil de broderie, galons, paillettes, strass...) jouent pour une grande part à actualiser les modèles de broderie traditionnelles et à rehausser la valeur artistique des habits confectionnés. .

Ce cluster commerce est essentiellement tenu par des mozabites qui prennent la relève de génération à une autre dans le commerce de tissus et différents produits de mercerie. D'abord la rue Haj Aissa Brahim où la prise de relève est assurée par de jeunes mozzabites puisque six des sept artisans inscrits sont natifs de Ghardaïa avec une moyenne d'âge de 32ans. Accompagnant ces ateliers, 11 boutiques dont la majorité concernait la vente d'accessoires du

trousseau de la mariée commercialisent les tenues traditionnelles féminines pour une densité de 18 locaux sur une centaine de mètres linéaires.

Ce noyau s'élargit également sur la rue Salah Kedid où exercent six artisans commerçants dont trois sont mozabites, et où se déploie toute une infrastructure commerciale spécifiquement dédiée à l'habit en broderie d'or suite à une reconversion accélérée des magasins de tissus en gros, donnant lieu à toute une façade commerciale que composent près d'une vingtaine d'échoppes alignées qui exposent des tenues traditionnelles brodés au fil d'or où les nouvelles tendances de modes marquent leurs empreintes.

Photos 15 : Vues sur les rues composant le cluster commerce filière habit traditionnel.



Source : Auteur, 2017.

3.2. Le cluster production

Tel qu'il a été préalablement précisé, la confection de l'habit traditionnel s'exerce sur deux types de territoires, la médina et les quartiers informels de la ville (de Bencherghi et Boudraa salah, de Bentellis de Faubourg Lamy de Oued el Had et du Guemmas). Ceux-ci assoient la plus forte proportion des artisans de l'habit traditionnel et concentrent de ce fait le plus grand nombre d'ateliers logements. Dans ces ateliers, la confection se fait dans l'espace de vie des artisans, où le lieu n'est pas spatialement matérialisé ; une même pièce sans un agencement propre assure la double fonction selon des temporalités différentes de la journée, qui montre que le temps de travail et temps de vie s'entremêlent et s'articulent intimement de sorte que « *le territoire de création déborde sur l'espace vie* »³⁹¹

Dans les quartiers informels, les artisans subissent fortement le contexte social et culturel de leur environnement architectural et urbain qu'ils mobilisent comme ressource. Les contacts entre artisans s'élargissent depuis l'habitation jusqu'à l'unité de voisinage. Cette proximité spatiale qui soutient des relations de proximité s'avère très avantageuse pour la transmission des savoirs faire, puisqu'elle facilite autant l'apprentissage et la formation sur le tas que la circulation d'informations et d'idées ainsi que les échanges sur les tendances artistiques et les modes ; soit un ensemble de paramètres qui permettent aux artisans d'amorcer et de réussir leurs carrières ainsi qu'à stimuler leurs capacités créatives.

De par l'intensité des rapports sociaux qu'ils favorisent et la dynamique socio économique locale à laquelle ils s'associent, ces quartiers se révèlent non seulement comme des territoires de l'artisanat domestique mais également comme les espaces d'un système productif localisé non planifié à travers lesquels se cristallise le cluster production de l'habit traditionnel.

Sur le territoire du rocher, c'est un autre système productif localisé qui se déploie, que composent près de 70 artisans qui y exercent à domicile et des rapports de proximité que ces artisans entretiennent avec les partenaires du cluster commerce.

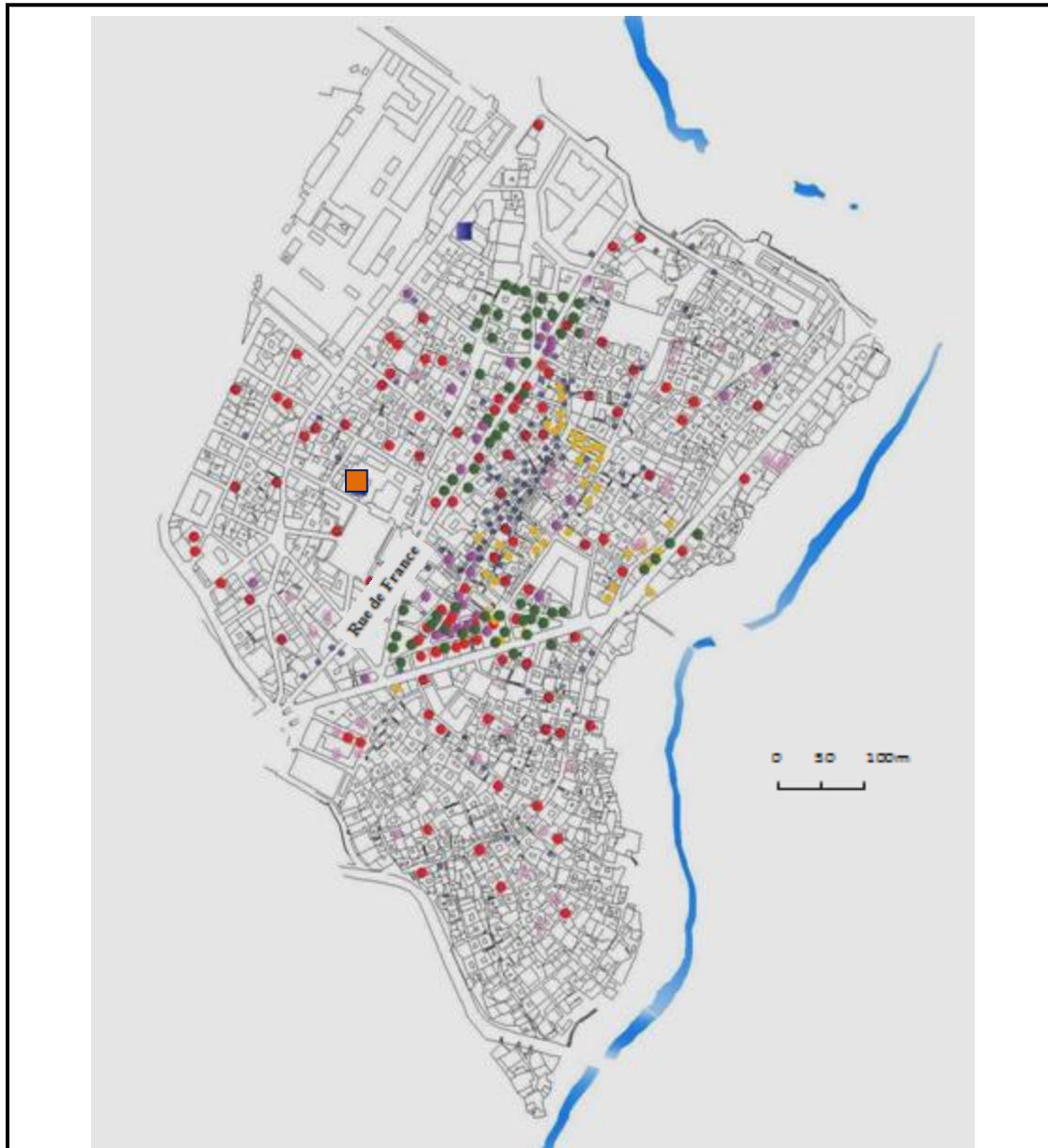
Ce cluster commerce est étroitement lié aux différents clusters productions de la ville (du rocher et des quartiers informels), de par les mobilités fréquentes des artisans qui entretiennent des relations professionnelles avec d'autres groupes partenaires du métier : d'abord les commerçants spécialisés dans l'habit traditionnel afin d'écouler les produits et

³⁹¹ Lestrat, 2013.

recevoir des commandes, puis les merceries et vendeurs d'étoffes comme fournisseurs de l'outillage et des matières requises et parfois même comme médiateurs entre artisans-artisans et artisans-clients . Un autre groupe concerne les tailleurs et ateliers de couture qui sont spécialisés dans le découpage et rassemblement des pièces brodées pour la réalisation du costume. Un tout autre groupe concerne les salons où on commercialise et on s'implique dans des réseaux socio professionnels, ces salons sont organisés par le musée Ahmed bey sis sur le rocher meme et la maison de la culture situé dans son environnement immédiat.

La colocalisation de ces groupes sur l'espace du rocher révèle un aspect particulier de son attractivité, cette dernière est d'ordre professionnel et concerne les 1196 artisans spécialisés dans l'habit traditionnel de tout le territoire de la wilaya de Constantine, où il est facile d'imaginer pour chaque artisan qu'il y détient, son propre fournisseur, son propre commanditaire et périodiquement son espace d'exposition. Ce schéma d'organisation confirme une logique de clusterisation et d'organisation professionnelle en réseaux, auxquels on doit pour une grande part la stabilité de la production et la prospérité de ce métier traditionnel.

Planche 04 : Spatialisation du cluster filière Habit traditionnel



Composantes du cluster

Filière Habit traditionnel :

- Ateliers confection habit traditionnel.
- Commerces habit traditionnel.
- Merceries.
- Tissus.
- Tailleurs et ateliers de couture.
- Chambre de l'artisanat
- Musée des arts et expressions culturelles

- 1. Production, formation sur le tas et pérennisation des savoirs faire :**
 - 95 Ateliers dont ateliers domestiques.
- 2. Attractivité commerciale :**
 - Rues commerçantes : Rue de France.
Rue Salah Kedid
Rue Hadj Aïssa Brahi
- 3. Approvisionnement :**
 - Plus de 100 Magasins de tissus et merceries.
- 4. Métiers annexés :**
 - Tailleurs et ateliers de couture.
- 5. Lieux de régulation :**
 - Chambre de l'artisanat,
 - Musée national des arts et Expressions culturelles. .

Source : Conception auteur, par compilation des données d'enquête 2016 et carte des activités commerciales du PPSMVSS 2012.

III. La clusterisation comme moteur de gentrification : un débat futur.

Le dernier segment de ce dernier chapitre reprend l'attention sur la médina et son patrimoine au regard des clusters qu'il assoit. Sans que le rapport cluster-patrimoine ne constitue notre champ majeur d'investigation, nous ne pouvons passer outre l'opportunité de balbutier certaines dynamiques urbaines et architecturales que la clustérisation arrive à provoquer au sein de la médina d'autant plus que la sauvegarde du patrimoine est le sujet favori de la communauté des architectes dont nous faisons partie.

En fait ce glissement vers l'échelle architecturale et infra-urbaine a été fortuitement engagé, suite à l'observation in situ des lieux mais surtout suite aux entretiens avec les artisans dont les récits ne manquaient pas d'évoquer leurs pratiques et les péripéties auxquels ils sont affrontés (loyers, impôts, entretien des lieux.....). L'articulation de ces informations à la clustérisation des lieux est révélatrice d'autres dynamiques urbaines issues des métiers traditionnels dont nous faisons l'ébauche pour qu'elles soient de bonne augure pour des hypothèses de recherches antérieures.

La clusterisation de l'espace économique artisanal de la médina marque sa présence par les effets qu'elle exerce sur le cadre architectural et urbain. Les artisans voulant profiter des externalités des clusters (voisinage professionnel, proximité des donneurs d'ordre, effets d'agglomérations..) agissent sur le cadre bâti, le transforment, l'entretiennent et le réhabilitent afin qu'il puisse servir leurs intérêts et les maintenir dans la structure économique et spatiale des clusters. De par ces initiatives d'artisans, les métiers traditionnels seraient ils entrain de rendre justice à leurs lieux de naissance!

1. Les ressorts urbains des clusters métiers traditionnels :

1.1. Les reconversions fonctionnelles :

Bien que les périmètres des deux clusters s'élargissent pratiquement sur toute l'étendue du rocher, c'est dans son centre économique traditionnel qu'ils se superposent. Les quartiers « *Erssif* » et « *Rahbet essouf* » qui concentrent les infrastructures des clusters orfèvrerie et d'habit traditionnel sont entrain de subir des reconversions fonctionnelles conséquentes au déploiement des deux clusters.

Dans le quartier du « *Rssif* », c'est d'abord sur l'entrée de la rue *Salah Kedid* et la Rue *Hadj Aissa Brahim* qu'on enregistre le plus grand nombre de reconversions en faveur de l'habit

traditionnel. Au vu de la prospérité de ce métier, beaucoup de commerçants se sont détournés du commerce de tissus, pour se spécialiser dans la commercialisation de tenues traditionnelles féminines de luxe ou bien dans la vente des articles servant leurs confections. En fait le marché du prêt à porter et la confection textile locale qui faisait essentiellement usage d'étoffes, s'étaient trouvés féroce­ment concurrencés par le marché extérieur (asiatique, turc,...) et avait pris beaucoup de recul, ce qui avait nettement réduit les chiffres d'affaires des grossistes et détaillants de tissus, les incitant à changer de vocation ou bien à se désister de leurs locaux en faveur des revendeurs du costume traditionnel. Cette dynamique de reconversion et d'aspiration à intégrer le cluster commerce habit traditionnel est à l'origine de la densité commerciale qu'enregistrent ces deux rues. Toute une façade commerciale est affichée par près d'une vingtaine d'échoppes alignées qui exposent des tenues traditionnelles brodés au fil d'or où les nouvelles tendances de modes marquent leurs empreintes.

Dans le quartier des *siyagh* (orfèvres) sur la continuité de la rue « salah kedid », c'est une autre dynamique de reconversion qu'on remarque. D'abord dans l'environnement immédiat de ce quartier, ce sont des espaces qu'on détache des RDC des habitations qui servent de locaux pour artisans et revendeurs de bijoux. D'autres part ce sont d'autres locaux, ayant servi dans un passé proche d'ateliers de tailleurs qui se sont convertis en espaces d'orfèvrerie. Le recul du métier de tailleurs s'explique également autant que celui du commerce de tissus par l'ouverture vers l'industrie du prêt à porter. Aussi, le déménagement massif des habitants de la vieille ville vers d'autres quartiers modernes s'est répercuté sur la fréquentation des lieux publics de proximité dont les cafés et a accéléré leurs reconversions vers des activités plus lucratives. Ainsi, c'est à travers ces reconversions que le stock immobilier sous-utilisé et en marge des grands circuits commerciaux a constitué un vivier pour d'autres occupants dont les acteurs des clusters.

Sans qu'il y ait grand conflit d'usage entre la fonction initiale et la nouvelle fonction, des transformations architecturales ont comme même eu lieu, de sorte que nombreux d'artisans «reconstruisent» leurs espaces. Les transformations les plus courantes concernent l'agencement intérieur des locaux par la modernisation des vitrines, le cloisonnement de l'espace de création-production par rapport à l'espace de vente et l'installation de sanitaires.

Une transformation de moindre fréquence mais plus visible, est observée dans le cluster orfèvrerie et concerne des surélévations des échoppes évoluant en Rez de chaussées. La

« *sedda* »³⁹² constitue une alternative pour l'artisan face à l'exiguïté de son échoppe, notamment quand celle-ci ne permet pas de jumeler espace de vente et espace de travail, ou bien quand la prospérité de l'activité exige de renforcer par des postes de travail supplémentaires afin d'assumer soi-même une tâche de la chaîne de production que l'artisan avait l'habitude de sous-traiter avec d'autres confrères.

En revanche, ces extensions s'effectuent à l'insu des autorités du fait que l'artisan profite à son tour du temps de veille de la médina pour une surexploitation des bâtisses, en risquant d'affecter leurs morphologies et leurs superstructures sous l'œil vif des pouvoirs publics.

1.2. Les interventions sur le cadre bâti : entre maintenance et réhabilitation

Pour l'artisan, la préservation de son gagne-pain est conditionnée par son maintien dans le périmètre du cluster afin de bénéficier de sa valeur ajoutée. Des actions de réhabilitation de son échoppe est souvent envisagée en engageant son propre capital afin de la préserver de la vétusté. Rappelons que les lieux où se concentrent les échoppes d'artisans sont ceux du centre traditionnel de la vieille ville dont la datation revient à l'époque arabo-musulmane, et qu'une démission aussi bien sociale que politique vis-à-vis de ce patrimoine est signée autant par les habitants que les pouvoirs publics qui peinent à trouver des stratégies participatives de rénovation et de sauvegarde et se contentent de réhabilitations ponctuelles périodiques pour masquer cette démission.

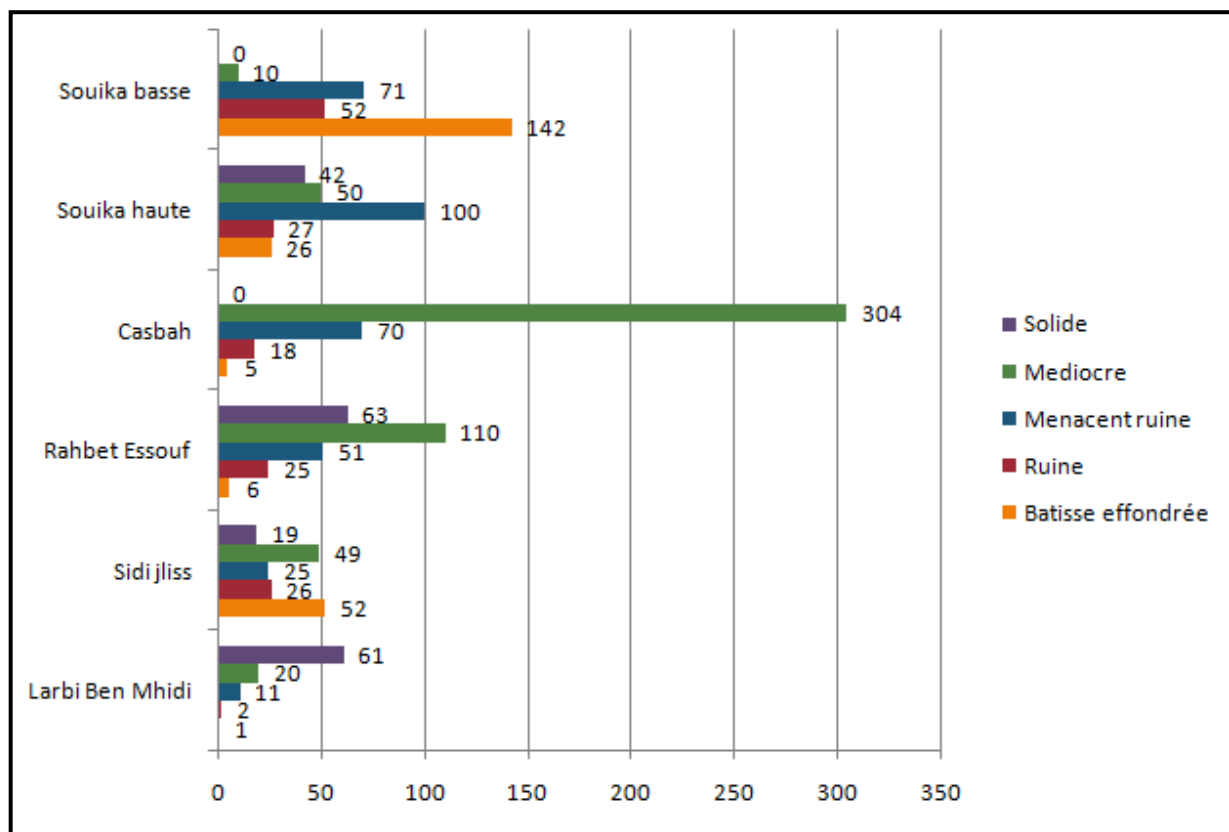
Des opérations concernant la réfection de pans entiers de murs rongés par l'humidité, de ravalement de façade, reconstitutions de dalles endommagées, réfection de gouttières et descentes d'eaux pluviales montrent que l'artisan s'investit autant dans une simple que profonde réhabilitation et qu'intentionnellement il est entraîné de devenir un acteur majeur de la sauvegarde d'un patrimoine architecturalement fragile.

L'indice irrévocable de cette prise en charge du patrimoine par l'artisan est effectivement visible par l'observation de l'état du bâti dans le secteur de « *Rahbet essouf* » comparativement aux autres secteurs de la médina. Ce secteur où se déploie les deux clusters, enregistrerait en fait le plus grand taux de bâtisses en état solide, pareillement au taux enregistré dans le secteur de Larbi Ben M'hidi dont le bâti colonial remonte à une datation

³⁹² Nom commun donné à une extension verticale à laquelle on accède par une trappe.

bien plus récente et aurait subi des opérations de réhabilitation entreprises par les pouvoirs publics³⁹³.

Fig. 43 : Etat du bâti dans la médina.



Source : Données établies par la cellule de réhabilitation et de sauvegarde de la médina de Constantine dans le cadre du Master Plan. 2004.

1.3. La Valorisation immobilière du vieux bâti :

Le statut d'occupation du parc immobilier dans le noyau économique de la médina est à caractère locatif à raison de 59%³⁹⁴. Selon les informations collectées à partir des récits des artisans, nous pouvons esquisser plusieurs modes d'occupation de leurs bâtis :

³⁹³ Notamment celle entreprise par l'OPGI en 2005.

³⁹⁴ Selon les résultats d'enquête établis dans les cadre du PPSMVSS et qui concernent la zone 2 du périmètre d'enquête, p :193.

1. Des propriétaires héritiers qui pérennisent une tradition artisanale ancestrale.
2. Des locataires de biens *habous* qui versent leurs dus à la direction des affaires religieuses.
3. Des héritiers d'usufruitiers anciennement établis sur les lieux et dont les faibles loyers n'ont pas été revalorisés.
4. Des indus occupants qui exercent dans le cadre de la sous location en faveur de propriétaires bailleurs.
5. Des locataires par bail commerciaux récemment établis, souvent des revendeurs « opportunistes » qui déversent des loyers plus consistants.

De cet état de fait, le mode d'occupation qui a été le plus favorable à la clusterisation des lieux relève des trois premières catégories, au vu des faibles coûts d'exploitation des lieux et des profits tirés de leurs localisations stratégiques. Ces modes ont généré les deux dernières formes d'occupation où l'artisan succombe à la spéculation immobilière venant suite à la prospérité économique tirée de ces clusters et la hausse de la demande dans le marché immobilier qui s'en est suivie.

1.4. Les indices du « Rent gap »

Par leurs avantages économiques, les clusters manifestent des impacts immobiliers par une augmentation de la rente immobilière dans leurs périmètres créant un véritable écart entre la valeur potentielle des biens et leur valeur réelle sur le marché, ce que Niel Smith qualifie de « rent gap »³⁹⁵ et de « value gap ». Ces écarts révèlent les aspects capitalistes de la valorisation immobilière soumise à la loi de l'offre et de la demande qui concerne pour notre cas l'artisanat de luxe.

Ce « Rent gap » se perçoit à travers plusieurs aspects qui rendent compte de stratégies de propriétaires afin de capter des rentes immobilières et des artisans afin de maintenir des rentes de situation.

- Des locaux exigus aux conditions infrahumaines qu'on a arraché de RDC de maisons ou de locaux commerciaux plus grands, trouvent preneurs à des prix locatifs inadaptés, soient

³⁹⁵ Qui signifie différentiel locatif.

des pratiques propres aux « marchands de sommeil »³⁹⁶ tel que le révèlent les adresses portant la mention « bis ».

- Une propension à envisager des opérations de rénovation du bâti par les propriétaires afin de mieux rentabiliser leurs propriétés.
- Des désistements de la part de certains artisans et commerçants (commerce de proximité) au profit de leurs confrères affiliés aux clusters et ce après avoir mesuré les revenus locatifs par rapport aux revenus de leurs activités en recul. De ce fait l'artisanat et commerce "de luxe" vient progressivement chasser l'artisanat de service et commerces de proximité et explique les reconversions fonctionnelles.

2. Portrait des artisans en gentrificateurs :

Théoriquement, le « Rent gap » est le catalyseur de la gentrification³⁹⁷ « *le décalage entre la valeur potentielle d'un bien immobilier (liée à sa situation centrale) et sa valeur réelle (dévaluée par la dégradation du bien) déterminerait la vulnérabilité d'un quartier à la gentrification* »³⁹⁸, l'a-t-il été dans l'espace clustérisé de la médina ?

Le déploiement de clusters dans la médina annoncerait plutôt sa gentrification commerciale³⁹⁹ principalement liée à ses métiers traditionnels de luxe. C'est ce que démontrent la hausse des loyers des locaux et l'arrivée d'une population (d'artisans et revendeurs) plus solvable qui a mesuré les revenus potentiels par rapport aux coûts d'exploitation avant de décider de son installation. Les reconversions fonctionnelles trahissent entre autres l'expansion des périmètres de clusters et l'arrivée de ces gentrificateurs.

Opérationnellement, l'amorce du processus de gentrification commerciale dans le quartier des siyagha s'inscrit dans différentes dynamiques en rapport avec les phases de constitution

³⁹⁶ Se dit d'une personne qui loue des logements insalubres à des prix inabordables.

³⁹⁷ Le terme de gentrification a été utilisé pour la première fois par R. Glass (1963) pour désigner la transformation d'anciens quartiers populaires du centre de Londres, par l'arrivée de nouveaux résidents de statut socio-économique plus élevé, qui réhabilitèrent progressivement un habitat vétuste et dégradé (Vivant, 2010). Dans le sens des sociologues anglo-saxons la gentrification est entendue comme : accroissement des couches supérieures et moyennes de salariés au détriment des catégories les plus modestes (M. Pinçon et M. Pinçon-Chariot, p. 41) dans Salin (2005).

³⁹⁸ Vivant, 2010, P :217

³⁹⁹ Tel que spécifiée dans les travaux de Chabrol M., Fleury A., Van Criekingen M., 2014.

du cluster orfèvrerie. Différents profils d'artisans s'y sont succédé et ont agi en tant que gentrificateurs⁴⁰⁰ :

- Les pionniers : se sont les premiers gentrificateurs où réapparaît la figure des orfèvres juifs puisqu'ils sont à l'origine de l'essaimage de l'activité sur la rue Combes (actuellement Kedid Salah) à l'époque coloniale. Leurs arrivées sur les lieux datent des années 1900 suite aux interventions urbaines françaises quand les acquisitions immobilières se sont progressivement effectuées après que « souk el khalk » et certaines activités artisanales en extinction (*el guessaiines*) leur ont cédées place (chapitre 4 partie II). L'esprit de solidarité propre à la communauté juive avait été un prétexte au cluster orfèvrerie.

- Les acteurs du cluster : sont ceux qui ont pris la relève après le départ des juifs à l'indépendance, et ont ainsi gagné le statut de propriétaires ou de propriétaires bailleurs. S'étant installés après le départ massif des juifs laisse supposer l'existence d'une importante offre immobilière, et les prix d'achats ou de location avaient sûrement été très abordables. Sur les deux dernières décennies, ces seconds arrivés et leurs successeurs ont permis l'expansion de l'orfèvrerie dans la médina jusqu'à la constitution d'un cluster. Les bail de locations qui remontent à l'aube de l'indépendance justifient les faibles loyers dont les revalorisations sont jusqu'à maintenant source de litiges juridiques.

- Les consolidateurs : Il s'agit d'artisans et revendeurs arrivés plus récemment, lorsque le processus de clusterisation s'est achevé et que le quartier des *siyagh* a pu acquérir une plus grande valeur immobilière et changé d'aspect par des vitrines modernisées. Des artisans et revendeurs ayant le profil d'entrepreneurs avertis déboursent des loyers qui atteignent les 50 000DA.

Au vu des données du registre de l'artisanat tenu par la CAM, à partir duquel il est possible de se renseigner sur le nombre d'artisans de la médina inscrits sur la dernière décennie, on remarque que le 30% de l'ensemble de ces artisans s'est effectivement installé dans le quartier des *siyagh* qui dénote d'une continuelle attractivité et de son investigation par une population solvable.

Cette gentrification commercio-artisanales a-t-elle une quelconque incidence sur une gentrification résidentielle du rocher ? Si on se fie à l'enquête sur les mobilités résidentielles

⁴⁰⁰ Selon la typologie dressée par Catherine Bidou-Zachariasen, Jean-François Poltorak, 2008 et Chabrol M., Fleury A., Van Criekingen M., 2014.

dans l'espace du rocher dans le cadre de l'élaboration du PPSMVSS⁴⁰¹, le rocher est entrain de se constituer comme un front de gentrification qu'il serait pertinent d'examiner dans un autre contexte de recherche afin de discuter d'éventuelles corrélations ou autonomies des deux formes de gentrification !

Photo 16 : Réfection d'une ancienne maison avec intégration d'une bijouterie au RDC :



Source : Auteur, 2017.

⁴⁰¹ PPSMVSS, rapport final, 2012 p : 193-194.

Photos 17 : Ancien foundouk de *Rahbet ledjmel*



Atelier d'un artisan tailleur

Dans un état précarisé, l'ancien foundouk de Rahbet Ledjmel est squaté par des commerçants et artisans.

Source :Photos prises par Samia Benabbas lors d'une visite d'une délégation ministérielle, 2015.

Photos 5: Les transformations architecturales dans le cluster orfèvrerie (Source : Auteur, 2017).



Prises photos sur la rue Salah Kedid

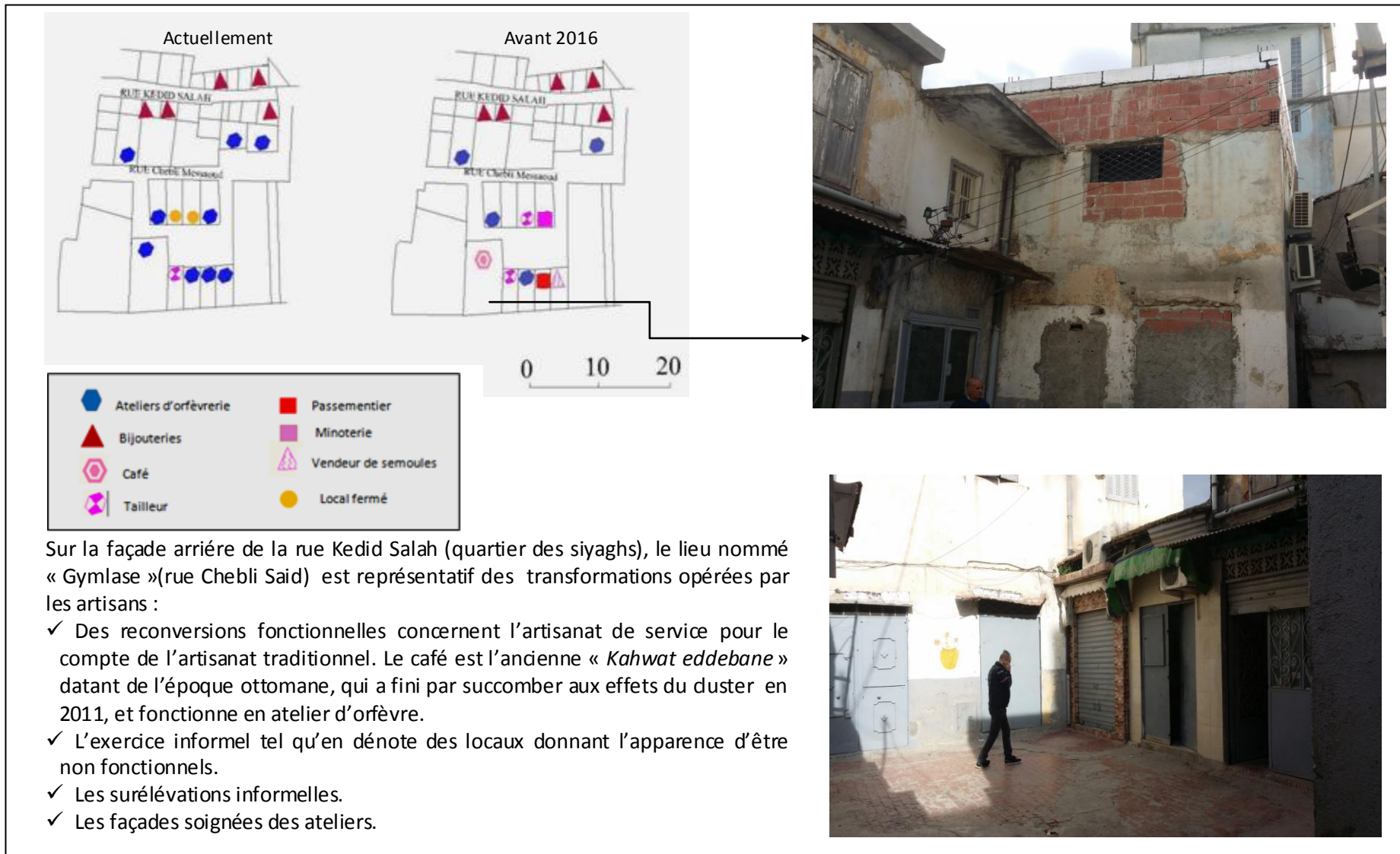
Des bâtisses en bon état, des façades rénovées et modernisées, des surélévations initiés aussi bien par l'artisan que l'habitant, illustrent les transformations architecturales issues de la dynamique du cluster orfèvrerie dans le quartier des *siyaghs* et qui s'annoncent comme des marqueurs d'une gentrification commerciale et artisanale et des prémices à une gentrification résidentielle.

Photos 19 : Le bâti du cluster habit traditionnel. (Source : auteur, 2017.)



Des opérations de réhabilitation et de maintenance sont visibles dans le cluster commerce habit traditionnel.

Planche 2: Les dynamiques temporelles du « *Gymlase* » sous l'effet du cluster Orfèvrerie.



Source : Auteur, 2017.

Conclusion chapitre 4

Les pratiques d'artisans informent sur d'autres particularités du mode de fonctionnement des territoires qu'ils occupent. A une échelle urbaine, les formes d'agglomérations des lieux et la proximité relationnelle qu'elles occasionnent attestent d'un fonctionnement en clusters, de sorte que chaque métier aurait élu son propre territoire pour déployer son cluster. Ainsi, la médina assoit le cluster orfèvrerie, Bardo assoit le cluster dinanderie et le cluster habit traditionnel prend naissance dans les quartiers informels et élargit son périmètre pour atteindre la médina.

Ce modèle socio productif montre que les territoires de l'artisanat traditionnel fonctionnent à l'image des territoires de l'économie culturelle et créative, et par là même il se révèle comme un argument de la prospérité de cet artisanat et sa perpétuité dans l'espace urbain de Constantine. A juste titre, ce modèle avait déjà montré sa pertinence vis-à-vis des métiers artisanaux à l'époque arabo musulmane, la médina à cette époque était une juxtaposition et superposition de bon nombre de clusters qui avaient œuvré pour l'expansion économique de Constantine à une échelle internationale.

Par ailleurs, la médina revisitée par les clusters qu'elle assoit, rend compte des dynamiques conséquentes à sa clusterisation. Le souci de se maintenir dans la structure du cluster afin de profiter de ses externalités, a incité l'artisan à entreprendre autant des reconversions fonctionnelles que des opérations de réhabilitation. Les externalités positives des clusters sur un patrimoine fragile font que l'artisanat traditionnel soit un moteur de sa conservation et de sa revalorisation immobilière qui met en débat la position de l'artisan en tant que gentrifieur.

Conclusion Partie 3

La troisième partie est le noyau dur de cette thèse, puisqu'elle s'est franchement saisie des dynamiques de territorialisation de l'artisanat à Constantine. A travers des données a-spatiales et une approche territoriale multi scalaire articulant des échelles de lecture allant du territoire nationale jusqu'à l'infra-urbain, on estime avoir pu dessiner la géographie des métiers traditionnels sur le territoire de la ville de Constantine.

La lecture à l'échelle nationale place Constantine au 1^{er} rang des villes algériennes ayant conservé leur artisanat. Cette distinction s'appuie sur une industrie artisanale de luxe où l'orfèvrerie et le costume traditionnel marquent sa visibilité nationale alors que la dinanderie aurait servi une image médiatique d'ampleur internationale. A l'échelle locale, ces trois métiers sont instrumentalisés au service de toute une dynamique événementielle susceptible d'être exploitée dans la compétitivité interurbaine.

Cette implication de l'artisanat traditionnel dans le marketing urbain ne s'est pas effectuée aussi fortuitement. Constantine a profité de sa métropolisation pour déployer tout un arsenal d'institutions pour fonctionner comme un milieu qui promeut son industrie artisanale. Bien que l'infrastructure de formation n'ait pas atteint un niveau de performance qui pourrait dépasser la simple formation professionnelle, et que l'infrastructure d'approvisionnement bute face au marché spéculatif de la matière première, bon nombre d'institutions jouent le rôle de ressources que l'artisan exploite pour nourrir sa créativité, pour construire ses réseaux professionnels et pour financer son entreprise.

Pourtant l'artisan ne s'est pas contenté de ces institutions comme ressources, ses pratiques gagnent d'autres territoires qu'il a spontanément investis pour faire vivre son art. Sans qu'un cadre juridique ne le contraigne dans ses choix, il a plein droit d'investir n'importe quel espace urbain même si le métier risque de lui porter nuisance. Les lieux de production (ateliers) échappent à toute forme de réglementation et restent improvisée par l'artisan même puisque des zones d'activité qui lui seraient formellement dédiées n'ont pas encore été érigées et le projet d'un village de l'artisanat est encore au stade de balbutiement.

En revanche ce sont ces lieux que l'artisan a choisi d'occuper qui déterminent les spatialités urbaines des métiers traditionnels et façonnent leur géographie. On y retrouve tant des espaces centraux décrits comme le prototype des territoires de l'art, que des espaces périphériques qui semblent caractériser l'art traditionnel domestique plus que toute autre forme d'art.

L'enquête qualitative a montré que les artisans avaient élu ces territoires parce qu'ils avaient appris à y faire vivre leurs expériences en s'y inscrivant socialement, psychologiquement professionnellement et culturellement. Ces formes d'inscription ont été ordonnées selon des effets de milieu, de lieu et de culture que seule la médina arrive à exercer simultanément, c'est qui en a d'ailleurs fait le haut lieu de l'artisanat traditionnel de Constantine. Par ce rôle que la médina a joué, on pourrait fermement supposer qu'elle n'a pas seulement été à l'origine de la conservation de l'industrie artisanale de Constantine depuis la nuit des temps, mais que c'est grâce à elle que Constantine se place au premier rang des villes algériennes les plus attractives pour les métiers traditionnels. Faudra-t-il alors pointer du doigt les médinas des villes algériennes telles Alger et Tlemcen et comparer leurs géographies économiques et culturelles à celles de la médina de Constantine pour comprendre pourquoi n'avaient-elles pas pu conserver leurs vocations artisanales ?

Les effets de milieu et les proximités relationnelles, nous ont finalement permis de déceler dans les territoires de l'artisanat une dynamique de cluster. La clustérisation spontanément érigée dans ces territoires aurait également participé à la prospérité qu'ont gagné les trois métiers de luxe de Constantine. Ce modèle parfait des territoires de l'économie culturelle se vérifie autant dans les espaces centraux de la ville (médina, bardo) que dans ses quartiers périphériques que nous découvrons comme les territoires de prédilection de l'artisanat domestique. En outre, on pourrait aussi affirmer que la médina est restée productive et attractive vis-à-vis de ses métiers parce qu'elle a pu leur offrir le cadre architectural et urbain favorable à leurs épanouissements, à travers l'exiguïté spatiale, un bâti qui est resté pendant longtemps à faible valeur locative et des locaux dont la précarité a permis d'échapper aux contrôles fiscaux. Ces particularités que tant d'architectes ont dénoncées ne seraient-elles pas des avantages comparatifs que des économistes auraient applaudis !

Pour clôturer cette thèse, nous avons veillé à présenter brièvement des indices qui montrent que la clusterisation de la médina soulève des enjeux liés à un espace symbolique et patrimonial de plus en plus convoité par l'artisan. C'est ce dont démontrent la réhabilitation, la valorisation immobilière et même la gentrification dont l'artisan est l'agent

Ainsi, nous pensons avoir ouvert le champ à des recherches futures pour examiner de plus près ces enjeux et en faire les outils de négociation pour des stratégies de réhabilitation de la médina où l'artisan de l'art traditionnel serait acteur.

Conclusion Générale.

Des thématiques de recherche inédites sont soulevées à l'heure où la production culturelle est économiquement instrumentalisée dans les villes post-industrielles. De par leur caractère hybride, les industries culturelles contribuent à la production de richesses à travers toute une économie culturelle et créative conséquente à leurs rôles dans l'attractivité touristique, leur capacité à influencer sur la balance commerciale et la structure de l'emploi. Plusieurs théorisations ont décrit leurs territoires selon le concept de ville créative, de districts et de clusters culturels.

S'inscrivant dans ce courant de recherche, cette thèse s'est donnée pour objectif d'expérimenter ces théorisations, en prenant pour territoire de recherche la ville de Constantine et pour champ d'investigation ses métiers d'art traditionnel. L'université algérienne devait bien cette recherche à une ville qui fonde encore son image de marque par ses métiers traditionnels.

Les trois Parties qui ont animé cette thèse, nous ont permis de prétendre aux injonctions suivantes :

- **La géographie de l'art et de la culture :**

Soucieux du rapport ville-culture, les urbanistes et géographes examinent tant les avantages que tirent les villes de la production culturelle et artistique que les modalités de fonctionnement des villes en faveur de cette production. Partant du modèle de ville d'art et de culture, désormais c'est le modèle de ville créative qui ouvre le débat sur la dimension spatiale de la création artistique. Des investigations ont permis de théoriser les enjeux urbains liés à la production culturelle, d'autres ont décidé de faire des artistes des acteurs clé du développement des villes et ont fixé les facteurs et les effets de leurs localisation.

Selon ces théorisations, les villes métropoles sont les territoires privilégiés des métiers d'art, de par la pluralité d'infrastructures et de ressources qu'elles concentrent (économiques, culturelles, socioculturelles et humaines) et qui se convertissent en des stocks de capacités de conception et de production. Des villes de moindre importance sont tout aussi des territoires de l'art, dans le cas où elles exercent des effets de lieu qui font valoir le caractère idiosyncrasique des de leurs biens culturels.

Pour leur part, les économistes ont décrit les caractéristique d'un territoire créatif quand ils sous tendent une dynamique économique localisée grâce à des formes d'agglomérations d'activités qui privilégient des rapports de proximité relationnelle entres elles. C'est ce qu'ils ont nommés districts ou clusters.

Le souci de déceler des dynamiques convergentes avec ces théories ou bien des singularités et dynamiques propres à l'artisanat n'avait de cesse hanté la conduite de cette recherche.

D'abord, nous avons essayé de vérifier le degré d'implication de la dynamique métropolitaine de Constantine dans le développement de son artisanat, en se référant aux différents parcours historiques de la ville, depuis que l'art avait habité une métropole punique.

Les métiers avaient pris de l'essor dans une ville métropole qui s'était dotée de tous les atouts géographiques et économiques pour s'élever au rang du royaume des numides. Au delà d'une industrie utilitaire qui faisait l'essentiel de l'économie locale de la ville, l'artisanat artistique avait puisé des techniques de cette industrie, en nourrissant son art de l'hétérogénéité des cultures qu'avait accumulée Constantine par son histoire millénaire. La ville en effet, avait été parcourue des civilisations antiques les plus remarquables du bassin méditerranéen. La diversité culturelle indiquée par la présence d'une population cosmopolite, s'était alimentée de l'esprit de tolérance qui avait perduré depuis que Massinissa s'était ouvert à la culture hellénique jusqu'au règne ottoman. Les métiers d'art s'étaient alors notablement épanouis grâce aux compétences artistiques de la population Maures et la population juive et nullement par la population turque.

La métropolité de la ville n'a pourtant pas autant servi l'art traditionnel durant l'époque coloniale. La ville faisant fonction d'un grand marché de diffusion de l'industrie manufacturière européenne, avait fait succomber son art traditionnel à la concurrence du capitalisme marchand. L'extinction de plusieurs métiers traditionnels avait alors été précipitée, seuls ont survécus les métiers de luxe à travers l'orfèvrerie, la dinanderie et la réalisation du vêtement traditionnel.

Ces derniers continuent d'ailleurs à rayonner jusqu'aux temps actuels malgré l'ouverture de l'économie algérienne durant les années 90 et le désengagement vis-à-vis de l'artisanat sous prétexte de l'application du mythe libéral. La proportion des commerces liés à l'artisanat traditionnel sur le rocher avait chuté en l'espace de deux ans (93-95) de 21% à 13%. Ce n'est qu'après que les pouvoirs publics avaient exécuté un plan de relance, que ces taux ont pris de

la hausse par l'accroissement exponentiel de la population des artisans, dont le taux d'accroissement a bondit à 70% entre 2008 et 2015.

Malgré une stratégie de relance qui avait touché tout le pays, notre lecture comparative établie à l'échelle nationale a montré que Constantine était la ville qui concentrait le plus grand nombre d'artisans qui excellait dans l'artisanat de luxe. Leurs proportions dépassaient de loin les effectifs enregistrés par d'autres métropoles telles qu'Oran et Alger ou d'autres villes de tradition artisanale comme Ghardaïa et Tlemcen. Cette lecture permettait de confirmer que l'art traditionnel n'étais pas forcément des territoires métropolisés, ni ceux qui portent une histoire artisanale. Le déploiement de l'art traditionnel à Constantine suppose l'existence de dynamiques qui dépassent sa dynamique métropolitaine ou l'exploitation de son identité artisanale, c'est ce qui a fait d'ailleurs de Constantine un territoire fructueux pour notre recherche.

Par notre investigation, nous avons montré comment est ce qu'une ville pouvait servir d'alibi pour une activité économique et culturelle. Nous avons pu recenser les dynamiques urbaines qui se sont révélées pertinentes pour l'essor de l'artisanat constantinois. Lesquelles dynamiques méritent d'être interrogées dans les villes qui aspirent à faire de l'artisanat un atout économique et culturel.

- **Constantine une ville métropole pour son artisanat : l'université non impliquée !**

Constantine fait preuve de compétence urbaine vis-à-vis de son artisanat, de par une palette d'institutions formellement dédiées à la régulation des métiers traditionnels. La taxonomie qu'on s'est appliquée à dresser, a montré l'existence d'une infrastructure relativement apte à développer le capital relationnel, économique et surtout créatif. Bien que ces institutions démontrent du rang métropolitain de Constantine, ils enregistrent une carence par rapport aux exigences d'une économie culturelle et créative à laquelle il est temps d'y prétendre. En effet, l'infrastructure de formation réduite à des centres de formation professionnelle, enregistre une importante faiblesse par rapport au peu de formations professionnalisantes liées à l'artisanat traditionnel. De plus, les institutions universitaires que concentrent la ville n'ont jusqu'ici pas été impliquées dans sa dynamique artisanale, du moins à travers des projets de recherche. La question de créer des synergies avec la faculté des arts et la culture nouvellement érigée ainsi qu'à faire de l'université un partenaire de la dynamique de clusters que l'ONUDI (Organisation des nations unies pour le développement industriel) tente d'ensemencer, reste vivement posée .

- **La mobilisation d'effets de lieu :**

Par son image identitaire et sa réputation concernant les savoirs faire traditionnels, Constantine inscrit son artisanat de luxe dans les dynamiques du marketing territorial. Elle exerce ainsi des effets de lieu qui rendent compte de ressources urbaines immatérielles, faisant que l'artisan soit motivé à s'affilier ou à se maintenir dans le corps des métiers d'art. A cet égard, le prestige statuaire de Constantine vis-à-vis de ses métiers de luxe garantit aux artisans des rentes de monopoles parce que les produits de dinanderie, de l'orfèvrerie et de la broderie au fil d'or ont fini par acquérir un caractère idiosyncratique qui leur fait gagner une plus value.

Au delà des institutions *In*, d'autres territoires sont des lieux *off* :

Des recherches françaises avaient démontré que l'effervescence culturelle et artistique s'accomplissait à travers l'hétérogénéité des lieux dont lesquels l'art se planifie ou bien s'improvise. Selon ces modes de production on a distingué des lieux *in* et des lieux *off*.

L'infrastructure institutionnalisée dans la ville de Constantine rend compte de lieux *in*, à travers lesquels l'artisan entreprend tout le processus de régulation de son métier (salons d'expositions, centres de formation, chambre de l'artisanat).

Sans se contenter des lieux que les pouvoirs publics lui ont formellement réservés, l'artisan a préféré investir d'autres territoires d'une façon improvisée car en marge de toute politique urbaine. Il aurait autant conquis les territoires centraux de la médina et de Bardo que les quartiers périphériques d'habitat informel en les déclarant territoires de l'art traditionnel. A ce titre, l'urbain informel démontre son potentiel dans l'économie urbaine de la ville et nous rappelle également que les ressources de proximité dans les quartiers populaires sont peu prises en compte dans les programmes d'aménagement

Les artisans avaient en fait saisi un ensemble de circonstances pour une telle conquête d'espaces. Leurs territorialisations se sont dessinées depuis que certains avaient atterri dans la ville suite aux trajectoires migratoires qui y convergeaient. Ils avaient alors fait de la médina et des quartiers périphériques des lieux de vie, et de l'art traditionnel un métier de survie à leur fragilité économique. L'autre circonstance est l'opportunité d'une juridiction qui a été suffisamment indulgente pour leur permettre de faire de leurs logements des lieux de travail ainsi qu'à leurs accorder le plein droit à la ville par l'appropriation libre de ses espaces économiques et résidentielles.

L'enquête qualitative d'inspiration phénoménologique, a montré que l'artisan exerçait effectivement ce droit, en étant conditionné par ses sensibilités et le sens qu'il donnait aux

lieux de son travail. Les représentations qu'il avait fait des lieux, révélaient leurs valeurs expérientielles qui se déclinaient majoritairement à travers leurs capacités à exercer des effets qui les rendait attractifs mais aussi par leurs modes de fonctionnement selon le modèle de clusters.

- **Des artisans au prisme d'effets de lieu, de milieu et de culture :**

Les territoires de l'artisanat fonctionnent à l'image des territoires de l'économie culturelle, parce qu'ils arrivent à exercer des effets de lieu, de milieu et de culture. A juste titre, la prospection quantitative s'appuyant sur les quotients de localisation, avait soupçonné l'existence de tels effets. Notre investigation qualitative a pour sa part montré que seule la médina avait pu prétendre simultanément à de tels effets. Bardo et les quartiers informels n'arrivaient pas à cumuler les trois effets.

Par les effets qu'elle exerce, le pouvoir attractif de la médina vis-à-vis des artisans s'élucide. Ses effets de milieu se déclinent à travers la proximité relationnelle qu'elle admet principalement dans son noyau économique traditionnel de par l'exiguïté de ses espaces. Ces mêmes effets sont issus de la centralité urbaine et commerciale dont elle jouit, bien que les rapports corrélatifs entre centralité commerciale et polarité artisanale ne soient pas toujours vraies.

Les effets de lieu de la médina renvoient d'abord à sa notoriété vis-à-vis des métiers traditionnels, puisqu'elle a été leur berceau et leur lieu de vie. Cette notoriété est un atout dont se sert l'artisan doublement, d'abord dans ses stratégies marketing pour valoriser sa production, en même temps il s'en sert dans le construit social de sa profession pour se valoriser lui-même. Les effets de lieu de la médina concernent également son environnement sensoriel et les prises affectives que les artisans ont manifestées.

Les artisans du rocher (médina) ont également développé des sensibilités qui font qu'ils soient culturellement disposés à adopter des pratiques professionnelles proches de celles qu'ils avaient exercées leurs proches. Cette imprégnation culturelle manifeste vraisemblablement les effets de culture de la médina.

La clusterisation des lieux:

Les proximités relationnelles et spatiales recherchées par les artisans, nous avaient lancé sur la piste des clusters, le modèle emblématique de l'organisation territoriale des industries culturelles. La vérification de la clusterisation des territoires de l'artisanat a permis de comprendre pour une grande part l'essor des métiers artisanaux de luxe à Constantine car ils avaient pu évoluer en filières plus qu'en de petits métiers.

Ces clusters se sont spontanément constitués grâce aux pratiques socio professionnelles des artisans. Ces derniers surmontent la tension concurrentielle entre eux et gardent l'esprit de solidarité et d'entraide que sert la proximité relationnelle. Leurs pratiques sont ancestrales et ressuscitent les clusters ayant sur des siècles servi l'essor de l'industrie artisanale de Constantine, et que tant de recherches avaient intentionnellement décrit en analysant la ville arabo musulmane. De là, l'ancrage historique de ces clusters et le patrimoine qu'ils mobilisent, leurs accordent la dénomination de cluster culturel voire même de cluster du patrimoine.

Constantine assoit trois clusters qui intègrent ateliers, commerces, et lieux de régulation qu'ils soient liés à l'approvisionnement, la formation, la médiatisation et la consommation culturelle. Ces clusters ont chacun élu son territoire favori, le périmètre du cluster orfèvrerie concerne l'espace du rocher, celui du cluster dinanderie se dessine à Bardo (le nouveau remblai) et le cluster habit traditionnel prend naissance dans l'urbain informel et s'élargit sur le territoire du rocher.

L'identification des clusters culturels a finalement permis de dessiner plus qu'une géographie culturelle des métiers traditionnels mais également leur géographie économique. L'intelligence de la médina se perçoit dans son aptitude à asseoir les deux géographies dans la mesure où ses ressources spatiales, économiques et sociales permettent de faire évoluer un métier de tradition et du patrimoine en une filière économique à part entière.

De ce fait, la médina en superposant deux clusters culturels s'annonce comme le territoire privilégié de l'économie culturelle et sa clusterisation est interrogeable dans les préjudices qu'elle pouvait porter sur un patrimoine architecturalement fragile.

Pourtant, la réhabilitation et la valorisation immobilière dont l'artisan est acteur et qui le révèlent comme gentrificateur, sont les indices des impacts positifs de la dynamique de clusters notamment en ce qui concerne des stratégies de réhabilitation où l'artisan serait négociateur.

Bien que nous n'ayons pas pu s'investir plus dans cette question, il est certain que ces indices devraient être saisis pour des recherches plus poussées afin que la dimension économique de la médina soit suffisamment approchée pour qu'elle se constitue comme ressource à sa sauvegarde.

- **La durabilité d'une médina créative**

Par les effets que la médina cumule et les clusters qu'elle superpose, toutes les dynamiques urbaines propres à l'artisanat se jouent sur son espace. Son implication dans la dynamique artisanale de la ville de Constantine en fait un espace emblématique de l'art traditionnel et de

son économie et pousse à croire qu'elle est le moteur même de l'essor des métiers traditionnels de Constantine.

Le rayonnement qu'elle a gagné est le résultat d'un parcours millénaire et son artisanat nous raconte autrement son espace infaillible. En fait si elle a vu naître l'économie artisanale de la ville, elle l'avait toujours soutenu par un espace qu'elle lui a toujours dédiée et qui constitue actuellement le noyau économique traditionnel et le foyer de ses deux clusters. De Khirt, Cirta, Constantine à l'actuelle *Quacentina*, l'espace artisanal, projection spatiale de toute la prospérité culturelle et économique de la ville a démontré d'une permanence immuable. Il avait de ce fait résisté au modèle concentrique de la médina arabo musulmane ainsi qu'à l'interventionnisme colonial qui a intentionnellement favorisé sa survie en le mettant en synergie avec la ville coloniale. Durant l'indépendance sa dynamique était fluctuante au gré des stratégies économiques de la politique algérienne et de ses tribulations. Elle se réaffirma comme pôle des métiers traditionnels depuis que l'artisanat était devenu un secteur potentiel de croissance et que des mesures incitatives avaient été entreprises en faveur des artisans. Ces derniers ont été suffisamment éclairés pour exploiter les effets que secrète la médina et construire leurs propres clusters. L'implication d'un bâti aussi vieux que celui de la vieille ville dans une dynamique économique aussi avantageuse que celle du cluster marque son introduction dans un cycle de revalorisation immobilière susceptible de lui assurer sa réhabilitation en tant que patrimoine .

De ce fait, si bon nombre de villes algériennes qui sont aussi métropolisées et millénaires que Constantine n'ont pas pu maintenir leurs traditions artisanales, faudra-t-il savoir quels médinas les hantent pour savoir quel artisanat ils ont?

Bibliographie

Ouvrages et thèses

1. **ABRY Alexandre** , « Habitat et intégration patrimoniale dans la médina de Fès : quelles politiques, quels enjeux » p. 227-243 dans , Habiter le patrimoine Maria Gravari-Barbas : Enjeux, approches, vécu, Rennes, Presses. Universitaires de Rennes, 2005, 618 p
2. **ADEL F.Z, GUENDOZ A** « La gouvernance des politiques publiques en faveur de l'artisanat en Algérie. essai d'analyse sur la longue période » publié dans le n°24 de la revue Marché et organisations : le temps des artisans permanences et mutation sous la direction de Sophie Boutillier, Claude Fournier et Cédric Perrin. éditeur : L'Harmattan ISSN : 1953-6119 ISSN en ligne : 2264-525X
3. **ADEL, F. Z , BENDIABDELLAH A**, 2013, « Le rôle du SPL dans le développement des PME artisanale du cuir de Jijel », Economie et management, **l'bis**, pp. 37-52.
4. **AIBECHÉ Y.** 2004 , « de Cirta à Constantine l'héritage antique » in Guechi F.Z Constantine une ville des héritages, Médias Plus P15-30
5. **AKKACHE-MAACHA Dehbia** : « Art et Artisanat traditionnels de Kabylie » Revue campus n°12
6. **AL WADI, A.** (2007). « La culture, cette inconnue ». Synergies Monde Arabe n° 4, p.141-148.
7. **AMBROSINO Charles**, 2013. « Portrait de l'artiste en créateur de ville », Territoire en mouvement [En ligne], 17-18 mis en ligne le 01 janvier 2014, consulté le 28 janvier 2014. URL : <http://tem.revues.org/1981>
8. **AMBROSINO Charles** . 6 et 7 mai 2008 « Du quartier d'artistes au cluster culturel, perspective londonienne » in actes du colloque Arts et Territoires : Vers une nouvelle économie culturelle ? dans le cadre du 76e congrès de l'Acfas, Québec
9. **AMBROSINO Charles.**2013. « Quartiers artistiques, territoires récréatifs. Arts, territoires et nouvelle économie culturelle », Laval, Ed. IQRC/Presses de l'université Laval, 22p.
10. **AMBROSINO .C, GUILLON .V.** 2014. « Les tournants culturels des sociétés urbaines » Géraldine Djament-Tran, Philippe San Marco. La métropolisation de la culture et du patrimoine, Le manuscrit, pp.61-76, 2014. <halshs-00975577>
11. **ANADON Marta, GUILLEMETTE François** : « La recherche qualitative est-elle nécessairement inductive? », recherches qualitatives – Hors Série – numéro 5 – pp. 26-37. Actes du colloque Recherche qualitative : Les questions de l'heure ISSN 1715-8702 - <http://www.recherche-qualitative.qc.ca/Revue.html>

12. **ANDERS Lauren**, 2006 . « Temps de veille de la friche urbaine et diversité des processus d'appropriation : la belle de Mai (Marseille) et le Flon (Lausanne) » in public-privé : enjeu de la régulation des territoires locaux Vol 81/2
13. **ANDERS Lauren . 2011** , « Les usages temporaires des friches urbaines, enjeux pour l'aménagement », Métropolitiques, URL : <http://www.metropolitiques.eu/Les-usages-temporaires-des-friches.html>
14. **ANDERS Lauren, BORIS Grésillon**. 2011. « Les figures de la friche dans les villes culturelles et créatives ,regards croisés européens » L'Espace géographique Tome 40 | pages 15 à 30 ISSN 0046-2497 ISBN 9782701159522 Marshall Alfred, 1906 : « Principes d'économie politique (1890) », livres IV, trad. franc. F. Sauvaire- Jourdan, p.119
15. **ANDRE Isabel, ANDRE Carmo**, 2010 « Régions et villes socialement créatives. Étude Appliquée à la Péninsule Ibérique », Innovations (n°33), p. 65-84.
16. **ARDOINO Jacques**. Janvier 2009 «Cultures et civilisations », *Les cahiers psychologie politique* [En ligne], numéro 14.
17. **ASCHER F.**, 2006, « L'air de la ville rend créatif », Local Contemporain, vol n°3, p. 80-83
18. **AUBERT Patrick t et CREPON Bruno** : « La productivité des salariés âgés : une de tentative d'estimation »
19. **AUDAS Nathalie**. 2012 : « les prises affectives des lieux en tant qu'expression l'ambiance urbaine » dans actes du 2eme colloque international sur les ambiances, Montréal
20. **AUDREE BETHSA Camille** «La production de connaissances dans le cluster montréalais de l'aérospatiale » Le cas d'un réseau local d'innovation
21. **AYOUN Richard**, 2012 : « L'exil des Juifs d'Afrique du Nord à l'époque contemporaine », *Insaniyat / إنسانيات* [En ligne], 31 | 2006, mis en ligne le 31 janvier 2012, consulté le 03 décembre 2016. URL : <http://insaniyat.revues.org/9842> ; DOI : 10.4000/insaniyat.9842
22. **AZROUL M.**, 2006, « Diagnostic territorial et identification de projets de SPL : cas du territoire de Mohammedia », mémoire pour l'accès au grade d'ingénieur en chef, ministère de l'industrie, du commerce et de la mise à niveau de l'économie, 64 p.
23. **BAJOIT Guy** : « Les modèles de développement » ,1997 ?www.iteco.be
24. **BANAT Rabih, FERGUENE Amé ziane**, « La production et le commerce du textile à Alep sous l'Empire ottoman : une forte contribution à l'essor économique de la ville », Histoire, économie & société 2010/2 (29e année), p. 9-21.
25. **BARRERE Christian et WALTER Santagana**, Février 2003. « Une économie de la créativité et du patrimoine : la mode » note de synthèse du rapport rédigé pour le département des études et de la prospective du Ministère de la culture et de la communication.

26. **BARRERE Christian. 2006.** « les liens entre culture, industries culturelles et industries créatives » in « création et diversité au miroir des industries culturelles » la documentation française, centre de recherche OMI, université de Reims.
27. **BARTHELEMY Gérard 1983:** « Artisanat et Emploi » Seed document de travail n° 25 dans les Provinces de Settat et El Jadida Programme focal de promotion de l'emploi par le développement des petites entreprises Département de la création d'emplois et de l'entreprise, BIT 2002 ISBN 92-2-213 349-
28. **BELGUIDOUM Saïd, MOUAZIZ Najat 2010 :** « L'urbain informel et les paradoxes de la ville algérienne : politiques urbaines et légitimité sociale », *Espaces et sociétés* 2010/3 (n° 143), p. 101-116. DOI 10.3917/esp.143.0101 -----
29. **BELKAID Leila 1998 :** « Algéroises, histoire d'un costume méditerranéen » éditions EDISUD
30. **BENABBAS. Samia ,** « La réhabilitation des médinas maghrébines : foncier, procédures et financement. Cas de Constantine .Thèse de doctorat d'Etat .Université de Constantine ,2002. P338-354
31. **BENIDIR Fatiha 2007** « Urbanisme et planification urbaine ,le cas de Constantine . »Thèse de doctorat d'Etat .Université de Constantine
32. **BENNEDETTI Davia. 2011;** « Le patrimoine immatériel en corse entre bariolisation et globalisation du monde. étude du quadrille, in vivre du patrimoine, un nouveau modèle de développement, sous la direction de Jean marie FURT et andré FAZI », édition l'harmattan 614P ,117-133
33. **BERGADAA M,** « L'artisanat d'un métier d'art : l'expérience de l'authenticité et sa réalisation dans les lieux de rencontre entre artisan et amateur éclairé » Recherche et applications en Marketing, vol. 23, n° 3/2008,5-25
34. **BERNIE-BOISSARD C. 2010** « L'Europe en Méditerranée ou la ville-culture », *Méditerranée* 1/ (n° 114), p. 11-16. URL : www.cairn.info/revue-mediterranee-2010-1-page-11.htm.
35. **BERQUE A. 1930 :** « art antique et art musulman en Algérie », cahiers du centenaire de l'Algérie VI. 144P
36. **BERDOULAY V Claval P .2001** « Histoire de la géographie française de 1870 à nos jours » In: *Annales de Géographie*, t. 110, n°622. pp. 681-682.
37. **BERROIR Sandrine , CLERVAL Anne , Matthieu Delage, Antoine Fleury, Sylvie Fol, Matthieu Giroud, Lina Raad et Serge Weber,** « Commerce de détail et changement social urbain : immigration, gentrification, déclin », *EchoGéo* [En ligne], 33 | 2015, mis en ligne le 30 septembre 2015, consulté le 03 mai 2017. URL : <http://echogeo.revues.org/14353> ; DOI : 10.4000/echogeo.14353
38. **BECATTINI Giacomo, 1992 :** « Le district marshallien : une notion socio-économique », in. Benko George et Lipietz Alain, *Les régions qui gagnent*, PU, p.37 à 39

39. **BERTRANDY S.** « Cirta », in *Encyclopédie berbère, 13 | Chèvre – Columnnatiens* [En ligne], P1964-1977 mis en ligne le 01 mars 2012, consulté le 09 juin 2017. URL : <http://encyclopedieberbere.revues.org/2289>
40. **BIDOU-ZACHARIASEN Catherine, Jean-François Poltorak** : « Le « travail » de gentrification : les transformations sociologiques d'un quartier parisien populaire », *Espaces et sociétés* 2008/1 (n° 132-133), p. 107-124. DOI 10.3917/esp.132.0107 ---
41. **BLAIS Mireille, Stéphane Martineau.** 206 : « L'analyse inductive générale : description d'une démarche visant à donner un sens à des données brutes » recherches qualitatives – vol.26(2), 2006, pp. 1-18. ISSN 1715-8705 – <http://www.recherche-qualitative.qc.ca/Revue.html>
42. **BLAKE G. & LAWLESS R.** : « Tourisme international au Sahara algérien » [article] *Méditerranée* Année 1972 Volume 11 Numéro 3 pp. 171-176
43. **BOICHOT C.2012** : « Centralités et territorialités artistiques dans la structuration des espaces urbains. Le cas de Paris et Berlin ». THÈSE de doctorat en cotutelle internationale université de Paris 1 Panthéon – Sorbonne. l'Université Viadrina en Géographie,
44. **BONERANDI Emmanuelle** : « Le recours au patrimoine, modèle culturel pour le territoire ? » *Géo-carrefour Le diagnostic des territoires* vol. 80/2 (2005)
45. **BONNEMAISON J,** 2004, « La géographie culturelle ». Cours de l'Université de Paris IV-Sorbonne, Paris, Editions du CTHS, 152 p.
46. **BOUADAM GHIAI Roukia,** 2011 le centre ville de Constantine patrimoine et renouvellement urbain réalités et réflexions . Thèse de doctorat Es sciences .Université de Constantine
47. **BOUCHAREB A,** 2006 : « Cirta ou le substratum urbain de Constantine, La région, la ville et l'architecture dans l'antiquité ». Thèse de doctorat, Université de Constantine.
48. **BOUFENARA khadidja** : « Le rôle du Génie militaire dans la production des villes coloniales en Algérie. Annaba et Constantine »
49. **BOUGUEMOUH Ahmed,** « Territoires locaux, milieux et développement en Grande Kabylie », *Insaniyat / إنسانيات* [En ligne], 16 | 2002, mis en ligne le 31 octobre 2012, consulté le 14 avril 2013. URL : <http://insaniyat.revues.org/7831>
50. **BOUKAIL Nezzal .S.** 1998 : « La vieille ville de Constantine : vers quels types d'opérations ? » thèse de doctorat en géographie, Paris 4.
51. **BOUMAZA .Z** 1999 : « Le vieux Constantine, patrimoine et marché », thèse de doctorat d'Etat d'urbanisme institut d'architecture et d'urbanisme université de Constantine. Tome I et II.
52. **BRAUDEL F.** 1985 « La méditerranée l'espace et l'histoire», Paris, Flammarion P10, 11

53. **BRAUDEL.F.** 1990 : « La méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II » Paris Armand colin, tome II
54. **BUOB B.** 2009 : « La dinanderie de Fès un artisanat traditionnel dans les temps modernes, une anthropologie des techniques par le film et le texte », édition de la maison des sciences de l'homme, 419P.
55. **CALENGE P.** 2008 : « Créativité et dynamiques métropolitaines des industries culturelles : le cas de l'industrie musicale à Paris et en Seine-Saint-Denis In paris métropole créative » Clusters, Milieux d'Innovation et Industries culturelles en Ile-de-France rapport final.
56. **CASTELNUOVO.E et C. GINZBURG (1981) CASTELNUOVO E. et GINZBURG C.** (1981), « Domination symbolique et géographie artistique. », Actes de la recherche en sciences sociales, vol. 40, n°1, pp. 51-72.
57. **CHABROL M., FLEURY A., VAN CRIEKENGEN M.,** 2014: "Commerce et gentrification. Le commerce comme marqueur, vecteur ou frein de la gentrification. Regards croisés à Berlin, Bruxelles et Paris" in : Gasnier A., Lemarchand N. (dir), Le commerce dans tous ses états. Espaces marchands et enjeux de société, Rennes, PUR, 277-291.
58. **CHALINE .C.** 1999 : « Les villes du monde arabe » Armand colin ,192P
59. **CHANTELOT S, HUSSLER C, Larue de Tournemine R,** 2009, « Culture ou cultures d'innovation? La créativité dans tous ses états en Alsace » .in Regards croisée sur la culture, l'innovation et la créativité en Alsace Sous la direction d'Emmanuel Muller, 20-37
60. **CHANTELOT .R.** Juillet 2009. « La géographie de la classe créative : une application aux aires urbaines françaises » in colloque entre projets locaux de développement et globalisation de l'économie: quels équilibres pour les espaces régionaux Clermont Ferrand, France association de sciences régionales de langue français
61. **CHAUDOIR Philippe** « Culture(s) et territoires : une triple injonction in actes du colloque arts et territoires : vers une nouvelle économie culturelle ? » dans le cadre du 76e congrès de l'Acfas, Québec, 6 et 7 mai 2008 , Institut national de la recherche scientifique université du Québec.
62. **CHENNTOUF Tayeb** « L'évolution du travail en Algérie au XIXe siècle. [article] [Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée](#) Année 1981 Volume 31 [Numéro 1](#) pp. 85-103
63. **CHOUGHIAT Salih.** 2011 : « Marginalité socio – spatiale, violence et sentiment d'insécurité dans les quartiers périphériques de Constantine : cas de Boudraa Salah et d'el Gammas » thèse de doctorat es sciences, université Mentouri de Constantine.

64. **CLARAC F., BERGADAA M.**, 2008, « Ancrage d'un pôle de métiers d'art sur son territoire », Journées de recherche sur l'Attractivité du territoire. Pratiques innovantes en matière culturelle et retombées économiques, ESC Saint-Étienne,
65. **CLARAC F., BERGADAA M.**, 2008 « Ancrage d'un pôle de métiers d'art sur son territoire », Journées de recherche sur l'Attractivité du territoire. Pratiques innovantes en matière culturelle et retombées économiques, ESC Saint-Étienne.
66. **CLAVAL P. et J.F. STASZAK**, 2008 : « Où en est la géographie culturelle ? » Annales de géographie n° 660-661 pages 3 à 7
67. **CLAVAL P.** 2008, « La géographie culturelle dans les pays » Anglophones annales de géographie, N° 660-661
68. **COSLADO Elsa , MCGUINNESS Justin , Miller Catherine** (dir.), "Médinas immuables ? Gentrification et changement dans les villes historiques marocaines (1996-2010), Rabat, Centre Jacques-Berque, coll. « Description du Maghreb », 2013, 412 p.
69. **COTE Marc**, 2006, Constantine cité antique et ville nouvelle. Editions médias plus ,122pages
70. **COUTO J. L.**, Novembre 2009. « Possibilités de redéfinition de la conceptualité de la culture », mémoire de maîtrise en philosophie, l'université du Québec a Trois-Rivières, p 224.
71. **CREVOISIER Olivier**, « L'approche par les milieux innovateurs : état des lieux et perspectives », Revue d'Économie Régionale & Urbaine, 2001/1 février, p. 153-165.
72. **DAVIET Sylvie et Frédéric Leriche** ; « Nouvelle économie culturelle : existe-t-il un modèle européen ? » actes du colloque 2008 arts et territoires : Vers une nouvelle économie culturelle? opcit
73. **DEBROUX Tatiana.** 2013. « Les territoires créatifs : quelques notions théoriques et une analyse bruxelloise Territoire en mouvement » 19-20 Artistes et territoires créatifs en Europe (volume 2)
74. **DE LA PRIMAUDAIE F. E.** 1860 : « Le commerce et la navigation de l'Algérie .Revue algérienne et coloniale ».
75. **DEVOULX A. Tachrifat** 1852, recueil de notes historiques sur l'administration de l'ancienne régence d'Alger . <http://www.algerie-ancienne.com>
76. **DIBIAGGIO Ludovic, FERRARY Michel.** 2003 : « Communautés de pratique et réseaux sociaux dans la dynamique de fonctionnement des clusters de hautes technologies.. In: Revue d'économie industrielle », vol. 103, 2e et 3e trimestre 2003. La morphogénèse des réseaux. pp. 111-130; doi : 10.3406/rei.2003.3112

77. **DI MEO** Géographie sociale et territoire, ,2001 Ed Nathan Université,.
78. **DI MEO G.** 2008. « La géographie culturelle : quelle approche sociale ? » Armand colin | annales de géographie n° 660-661 pages 47 à 66
79. **DI MEO G.**, 1994, Patrimoine et territoire, une parenté conceptuelle, Espaces et Sociétés, n°78, p. 15-34.
80. **DI MEO G.** Processus de patrimonialisation et construction des territoires
81. **DONSIMONI Myriam, KEMMAR Mohamed, PERRET Cécile** « Les bijoutiers d'Ath-Yenni ». Editions ACHAB, pp.88, 2010, 978-9947-972-01-4. <hal-00973724>
82. **DORAIS L.J.** « Construction identitaire in discours et constructions identitaire sous la direction de Denise Dehaies et diane Vincent ». les presses universitaires de Laval
83. **DORMAELS Mathieu** . « Le patrimoine culturel des villes d'Amérique Latine : rôle social et impacts urbains » in actes du colloque arts et territoires : vers une nouvelle économie culturelle ? dans le cadre du 76e congrès de l'acfas, Québec, 6 et 7 mai 2008, Institut national de la recherche scientifique université du Québec.
84. **DRAKE, G.** 2003. « 'This place gives me space' : place and creativity in the creative industries ». Geoforum, vol. 34, no 4, 2003, p. 511-524. In valex.2010
85. **DUFOURCQ.** 1965 : « l'Espagne catalane et le Maghrib au XIII ET XIV siècles » Paris, presses universitaires de France.
86. **DUVAUROUX S.D.** Du cluster. 2014 : « créatif `a la ville créative, fondements économiques. Les territoires de collaboration », Actes du Forum de l'Innovation Culturelle, Pole Industries culturelles et patrimoine, 2014, édition numérique.
87. **EISENBETH .M.** 1936 : « les juifs d'Afrique du Nord démographie et onomastique ».
88. **EL GHALI A.** : « Historique des espaces de production et d'échanges dans la Médina de Tunis, document de l'association de sauvegarde médina ASM », dans le cadre du projet Medneta, Réseau culturel méditerranéen pour la promotion de la créativité dans les arts, l'artisanat et le design pour la régénération urbaine dans les centres historiques, 2014 2015.
89. **FEJJAL Ali.** 2002. « L'artisanat au Maroc: contraintes actuelles et possibilités de développement » p 35
90. **FEJJEL A , KHAOULA J, EZZNATI M, BOUSSETTA M, KHADMAOUI A, SOULAYMANI A** Septembre 2014 « Etude des facteurs influençant le revenu des unités de production de poterie dans la cité d'El Oulja au Maroc . » International Journal of Innovation and Applied Studies “ ISSN 2028-9324 Vol. 8 No. pp. 11-19
91. **FERAUD .L.C** 1872 :« les corporations de métiers à Constantine avant la conquête française ». Journal des travaux de la société historique algérienne. Revue africaine, vol 16.

92. **FERGUENE Améziane**, « Savoir-faire artisanaux et dynamismes locaux dans les vieilles villes du Maghreb : l'exemple de la médina de Sfax », *Insaniyat / إنسانيات* [En ligne], 13 | 2001, mis en ligne le 28 février 2013, consulté le 15 avril 2013. URL : <http://insaniyat.revues.org/11216>
93. **FERGUENE Améziane** 2006. « Entreprises artisanales et dynamiques locales dans les médinas de Fès (Maroc) et de Sfax (Tunisie) » in les territoires productifs en question(s) transformations occidentales et situations maghrébines dirigé par Mihoub Mezouaghi, Éditeur : Institut de recherche sur le Maghreb contemporain Collection : Maghreb et sciences sociales. P87-100
94. **FERGUENE Améziane**, 2001, « Savoir-faire artisanaux et dynamismes locaux dans les vieilles villes du Maghreb : l'exemple de la médina de Sfax » in Antonio Sassu (dir.), *Savoir-faire et productions locales dans les pays de la Méditerranée*, Paris, Isprom : Publisud, 271-293.
95. **FERKOUS S.** 2007 *Aperçu de l'histoire de l'Algérie des phéniciens à l'indépendance*. 814 Av JC/1962. Ed dar el ouloum, 302P
96. **FERRER Albert** : « culture, tourisme et artisanat IN salon International de l'artisanat traditionnel », Rapport de l'ANART 2005 !
97. **FORNARA.K**, 2006. « École et culture: contribution à la définition de la mission culturelle de l'institution scolaire québécoise » mémoire de maîtrise en éducation université du Québec .
98. **GARROT Henri**. 1898 : « Les juifs d'Algérie leurs origines », Alger 70P
99. **GERTLER Meric S** 2004 : « Les villes créatives : Quelle est leur raison d'être, comment fonctionnent-elles et comment les bâtissons-nous? » Document de base F|48Réseau de la famille.
100. **GHATTAS Aïcha**. 2002 *al-hirafwa l-hirafiyûn fî madînat al-jazâ'ir, 1700-1830, thèse doctorat d'État*, Alger
101. **GHOMARI Fouad** : « La médina de Tlemcen: l'héritage de l'histoire »
102. **GOLVIN L.** 1957 : « Aspects de l'artisanat en Afrique du Nord », Volume II. presses universitaires de France. 234P
103. **GORE Olivier** 2005. « L'inscription territoriale de la musique traditionnelle en Bretagne » ESO n°23.
104. **GRANGAUD Isabelle**. 1998 : « La ville imprenable. Histoire sociale de Constantine au XVIIIème siècle History ». Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS).

- 105. GREFFE X** 2011 ; « Artisans et métiers d'art : les enjeux du patrimoine culturel immatériel », in Valoriser le patrimoine culturel de la France Rapport CAE Françoise Benhamou et David Thesmar, 101-121
- 106. GREFFE X** 2008 ; « Territoires et culture : vers les districts culturels, conférence d'ouverture du colloque arts et territoires : vers une nouvelle économie culturelle, 76^{ème} congrès de l'ACFAS Québec, 6 à 8 Mai 2008.
- 107. GREFFE X et SIMONET Véronique**; Septembre 2008 ; « Le développement de l'Ile de France par la création de districts culturels Centre d'Economie de la Sorbonne » Recherche menée pour la DGALN – PUCA Programme Culture et territoires en Ile de France Ministère de l'Ecologie, de l'Energie, du Développement Durable et de l'Aménagement du Territoire MAPA D 07.01 du 5 avril 2007
- 108. GREFFE X** (2002) : « Arts et artistes au miroir de l'économie », p. 29, édition de l'UNESCO, Economica, Paris. In LAZZERI Y. créativité, industries créatives, territoires créatifs : un état de l'art les notes (n°2) du pôle de développement durable et territoires méditerranéens, Université Paul Cézanne, Aix-Marseille III, fév. 2010a.
- 109. GREFFE X** 2010 « Introduction : L'économie de la culture est-elle particulière ? », Revue d'économie politique (Vol. 120), p. 1-34.
- 110. GREFFE X** Mai 2006. « la mobilisation des actifs culturels de la France : de l'attractivité culturelle du territoire a la nation culturellement créative rapport de synthèse sur l'attractivité culturelle document de travail du deps, n° 1270
- 111. GRESILLON. B** : « Villes, création et événements culturels en Méditerranée: un certain regard » Méditerranée 1/2010 (n° 114), p. 3-5. URL : www.cairn.info/revue-mediterranee-2010-1-page-3.htm
- 112. GRESILLON B.** 2008. « Ville et création artistique. Pour une autre approche de la géographie culturelle » Annales de géographie, N° 660-661 • P 179-198.
- 113. GUECHI F.Z.** 2004 : « Du Nasab au Lakab, héritages controversés in Constantine une ville des héritages », Médias Plus P31-77.
- 114. GUECHI, F. Zohra.** 1999 : « Qaçantina, al Madina wa al Mujtama' (18-19e s), Doctorat d'Etat, Tunis, p. 273.
- 115. GUINARD Pauline** 2013 : « Quand l'art public (dé)fait la ville ? La politique d'art public à Johannesburg » Echo-Géo 13.
- 116. HARVEY D.** (dir.). 1989. The condition of postmodernity. New York: Blackwell.in valex47.
- 117. HERTZOG, A., et Sierra, A.** 2010. « Penser la ville et l'urbain, les paradoxes de la géographie française ». Écho Géo 12. <http://echogeo.revues.org/11898>. DOI : 10.4000/echogeo.11898

- 118. HOEXTER Miriam.** 1963 : « Taxation des corporations professionnelles d'Alger à l'époque turque » In: *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, n°36. pp. 19-39.
- 119. HOUSSAYM. -Holzschuch** , 2005 « La géographie culturelle, émergence et enjeux »
- 120. JOURDAIN A.** « La construction sociale de la singularité. Une stratégie entrepreneuriale des artisans d'art ». CURAPP, Université de Picardie Jules Verne
- 121. KADDACHE M.** l'Algérie durant la période ottomane, 1998, office des publications universitaires, 239P
- 122. KADDACHE M.** L'Algérie médiévale, Alger, SNED, 1980, ENAL, 1992.P :205
- 123. KESSAB A et BENSLIMANE D,** *etude comparatives ur certains aspects des politiques culturelles en algerie, en tunisie, au maroc et en egypte* Tremblay, presses universitaires de rennes, 224P, P 185-205
- 124. KLEIN J. L, Tremblay D.G,** 2010. « Créativité et cohésion sociale en milieu urbain. pour une ville créative pour tous » in la classe créative selon Richard Florida un paradigme urbain plausible ? sous la direction de Rémy Tremblay et diane Gabrielle
- 125. LALAOUI-CHIALI Fatima Zohra** , « Stéréotypes, écrits coloniaux et postcoloniaux : le cas de l'Algérie », *Itinéraires* [En ligne], 2010-1 | 2010, mis en ligne le 01 mai 2010, consulté le 04 décembre 2016. URL : <http://itineraires.revues.org/2125> ; DOI : 10.4000/itineraires.2125
- 126. LAFARGUE Loïc de GRANGE NEUVE.** « Culture, territoire et travail social :le volet culturel de la politique de la ville », in Colloque Territoires, action sociale et emploi, Jeudi 22 et vendredi 23 juin 2006, Paris
- 127. LAFI Nora,** « L'Empire ottoman en Afrique : perspectives d'histoire critique », Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique [En ligne], 128 | 2015, mis en ligne le 01 juillet 2015, consulté le 12 décembre 2015. URL : <http://chrhc.revues.org/4505>
- 128. LAOUDJ Ouardia.** Juin 2005 « Stratégie marketing de promotion des produits de l'artisanat traditionnel ». Mémoire de Magister en sciences commerciales, institut national de commerce.
- 129. LACOSTE.Y, NOUSCHIA et PRENANT.A ; J. Dresch (préf.)** 1960 : « L'Algérie : passé et présent, le cadre et les étapes de la Constitution de l'Algérie actuelle », Paris, Ed. Sociales.

- 130. LASMENES Marie-Ange** , « Les métiers d'art à Biot », Socio-anthropologie [En ligne], 19 | 2006, mis en ligne le 31 octobre 2007, consulté le 20 janvier 2015. URL : <http://socio-anthropologie.revues.org/643>
- 131. LAZZERI Y.** Fév. 2010, « Créativité, industries créatives, territoires créatifs : un état de l'art les notes (n°2) du pôle de développement durable et territoires méditerranéens, Université Paul Cézanne, Aix-Marseille III.
- 132. LAZZARATO.M.** 1993 : « Les concepts de travail immatériel et de bassin de travail immatériel » IN réseaux productifs et territoires urbains: cultures urbaines, marchés ...Par Michel Peraldi ,Evelyne Perrin P 99-106.
- 133. LE STRAT P.N** . Une sociologie du travail artistique, artistes et créativité diffuse, l'Harmattan 2013.
- 134. LEGRAIN.P.** 2009 ; « Immigrants : un bien nécessaire » éditions Markus Haller . 415P
- 135. LEVY J.** 2008, « la géographie culturelle a-t-elle un sens? » Armand colin | annales de géographie n° 660-661 pages 27 à 46
- 136. LOMBART Maurice**, 2001 « Les métaux dans l'ancien monde du Ve au XIe siècle » Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, collection les réimpressions. Publication sur OpenEdition Books : 17 avril 2013 .p 151-250.
- 137. LUCCHINI F.** (2002) « La culture au service des villes . » Paris, Anthropos, Economica.
- 138. MALARKEY.J** « Formes de l'imaginaire et histoire sociale à Constantine, hypothèses à partir de la fête des vautours ». Micro fiche établie à partir de l'unité documentaire 880413 centre national de documentation Maroc P 83-105.
- 139. MARKUNSEN A,** Avril 2008 « Les artistes au cœur du développement urbain :une approche par les métiers . » in l'économie culturelle et ses territoires coordonné par Leriche f, Daviet .S, Sibertin-Blan M, Zuliani J.M, villes et territoires, presses universitaires du Mirail. P 218-230.
- 140. MAZARD Sylvie** ; « Le mariage alternatif des stratégies urbaines et de la culture Quel dialogue aujourd'hui entre la culture, les artistes et les territoires urbains ? » Mémoire de Master 2 Pro « Développement Culturel et Direction de Projet, Université Lumière Lyon 2 - Faculté d'Anthropologie et Sociologie,2010 .
- 141. MELKA P.** 2007. « Les cultures urbaines à l'heure de la diversité culturelle », mémoire de Master 2 professionnel « Direction de Projets et Développement Culturel » Université Lumière Lyon 2.
- 142. MERCIER Ernest** .1878, Constantine avant la conquête française : notice sur cette ville à l'époque du dernier bey, Extrait du recueil des Notices et Mémoires de la Société archéologique De Constantine. Vol. XIX.

- 143. MERCIER Ernest.** 1903 : « Histoire de Constantine ». Moule et Biron. Imp.Ed. Constantine. 730P
- 144. METAILLET Dominique.** 2010 : « Tlemcen la grenade africaine » Jeune Afrique 2 .
- 145. MENGER Michel ;** 2010. « Les artistes en quantités ». Ce que sociologues et économistes s'apprennent sur le travail et les professions artistiques pierre- Dalloz revue d'économie politique vol. 120 | pages 205 - 236
- 146. MENGER Pierre-Michel.**1989 : « Rationalité et incertitude de la vie d'artiste », L'année sociologique, 3ème série n°39, P29-31.
- 147. MEZGHANI S.A.** « Chronique : une profession au regard du droit fiscal », article non daté.
- 148. MIHOUB M.A,** 2014. « La création des entreprises artisanales et leur gestion cas des artisans de la selle arabe et du tapis traditionnel de la wilaya de Tiaret », mémoire de magister en sciences commerciales, faculté des sciences économiques et sciences de gestion et de sciences commerciales ,université d'Oran
- 149. MOHAMMAD Said :** « Ethnographie de langue française et culture populaire au Maghreb à l'époque coloniale : à la recherche d'une valeur historique des œuvres ethnographiques » article non daté.
- 150. MOTTURA P.** « L'urbanisme culturel Un concept pour la mise en scène des villes touristiques, TOURISME ET CULTURE », CAHIER ESPACES 37
- 151. MOUSSET Anabel.** 2006. « La sauvegarde du patrimoine culturel immatériel un enjeu aux multiples facettes » mémoire de recherche, IEP Lyon.
- 152. MUYL Marie.** 2007 : « Les Français d'Algérie : socio-histoire d'une identité. Science politique. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I.
- 153. NOUSCHI A :** «Constantine à la veille de la conquête française», op.cit. p. 374.
- 154. NOUSCHI André.** Observations sur les villes dans le Maghreb précolonial. In: Cahiers de la Méditerranée, n°23, 1, 1981. Villes du Maghreb, villes du Tiers-Monde. pp. 3-21; doi : 10.3406/camed.1981.927 http://www.persee.fr/doc/camed_0395-9317_1981_num_23_1_927
- 155. OLIVIER DE SARDAN,** Jean-Pierre, 1995 « La politique du terrain », <http://enquete.revues.org/263>
- 156. PAGAND B.** 1988 : « La médina de Constantine, de la société traditionnelle au centre de l'agglomération contemporaine », thèse 3^e cycle, Poitiers.
- 157. PARIS Thomas,** « Des industries culturelles aux industries créatives : un changement de paradigme salutaire ? », tic&société [En ligne], Vol. 4, n° 2 | 2010, mis en ligne le 21

- mars 2011, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://ticetsociete.revues.org/871> ; DOI : 10.4000/ticetsociete.871
158. **PECQUEUR B.** (2004), « Vers une géographie économique et culturelle autour de la notion de territoire », *Géographie et cultures* (49), 71-86.
159. **PELLOQUIN C.** 2008 ; « Compte rendu de conférence, la créativité au service du développement urbain », Santa Fe CAE conseil d'analyse économique, « Créativité et innovation dans les territoires », 2010
160. **PERRIN Coline**, « **R. Camagni, D. Maillat, A. Matteaccioli** (éds) 2007 : « Ressources naturelles et culturelles, milieux et développement local », *Méditerranée* [En ligne], 109 | 2007, mis en ligne le 01 juillet 2007. URL : <http://mediterranee.revues.org/index123.html>
161. **POIRIER Christian et ROY-VALEX Myrtille**, 2010. « L'économie créative : Bilan scientifique et analyse des indicateurs de la créativité, Rapport de recherche présenté à Patrimoine canadien » Groupe de recherche sur les politiques/Politique, gestion stratégique et secrétariat francophone, Institut national de la recherche scientifique Centre - Urbanisation Culture Société.
162. **PRATT A.C.** 2008 : « l'apport britannique à la compréhension des fonctions créatives dans les villes globales » IN Leriche et al OPCIT. P 258-266.
163. **POULOT Dominique** « Le patrimoine et les aventures de la modernité », in Patrimoine et modernité, sous la dir. de Dominique Poulot, Paris, L' Harmattan, 1998, p. 57.
164. **RAHMOUNI** : « La médina de Salé : enjeux et paradoxes de la réhabilitation »
165. **RAYMOND André.** 1999 : « Grandes villes arabes à l'époque ottomane », Ed Sindbad.
166. **RAYMOND A** : « Les caractéristiques d'une ville arabe «moyenne» au XVIIIe siècle. Le cas de Constantine » [Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée](#) Année 1987 Volume 44 [Numéro 1](#) pp. 134-147
167. **RAYMOND A.** 1973 : « Les artisans et les commerçants du Caire au XVIII^e siècle » Tome II, Presses de l'Ifpo 373-921
168. **RAYMOND A.** Ville musulmane. 1995 « ville arabe Mythes orientalistes et recherches récentes » Extrait de : J.-L. Biget & J.-C. Hervé (éd.), *Panoramas urbains. Situation de l'histoire des villes*, Fontenay/Saint-Cloud, ENS, 1995, p. 309-336. p. 23-50
169. **REGIS Louis.** 1880 « Constantine : voyages et séjours / par Louis Régis ; Galmann Lévy, éditeur Gallica bibliothèque numérique
170. **RICHE R.** 1961 : « La corporation des bijoutiers à Constantine avant 1830 ». *Revue africaine bulletin de la société archéologique algérienne* volume 105, p 177-181
171. **RICHE. R** ,1953 :« L'artisanat dans le département de Constantine et les territoires de Touggourt et des oasis » in documents d'Algérie série économique N°102 , 22 Juillet 1953)

- 172. ROCHER Guy** 1992 « La notion de culture », Extraits du chapitre IV: «Culture, civilisation et idéologie», , pp. 101-127. Montréal: Éditions Hurtubise HMH ltée, , troisième édition.
- 173. ROSEMBERG M.** 2007. « Contribution à une réflexion géographique sur les représentations
- 174. ROY VALEX Myrtille** 2010. «Arts territoires et nouvelle économie », in Tremblay R, Tremblay D.G la classe créative selon richard Florida un paradigme urbain plausible ?, presses universitaires de rennes, 224P , P 39-85
- 175. ROY VALEX Myrtille** : « Ville attractive, ville créative : la plus-value de la culture au regard des « créatifs » du jeu vidéo à Montréal », thèse de Doctorat en études urbaines, Institut national de la recherche scientifique Centre Urbanisation culture société, université de Québec, 2010
- 176. SAEZ Jean-Pierre** 17/18 septembre 2001 : « Diversité culturelle et développement urbain dans les villes d'Europe : essai de problématisation Séminaire de Strasbourg » Banlieues d'Europe – Observatoire des politiques culturelles –
- 177. SAGOT-DUVAUROUX. D.** 2013 : « Du cluster créatif à la ville créative : les fondements économiques », Actes du Forum de l'Innovation Culturelle : Territoires de collaboration, Pôle des industries culturelles et patrimoines, 3 décembre, Arles
- 178. SALIN Elodie** 2005 : « La réhabilitation des centres anciens dans les grandes villes du sud : entre maintien des populations pauvres et tentatives de gentrification ? » in Maria Gravari- Barbas (dir), habiter le patrimoine presses universitaires de Rennes.
- 179. SALOMON CAVIN [Joëlle](#)** : « La ville, mal-aimée. 2005: «Représentations anti-urbaines et aménagement du territoire en Suisse : analyse, comparaisons, évolution » PPUR presses polytechniques, 237 pages
- 180. SANGUIN A-L.** 1981. « La géographie humaniste ou l'approche phénoménologique des lieux, des paysages et des espaces » In: Annales de Géographie. t. 90, n°501. pp. 560-587.
- 181. SANTAGATA W.** Cultural Districts,2002: “ Property Rights and Sustainable Economic Growth” international Journal of Urban and Regional Research [Volume 26, Issue 1](#), pages 9–23
- 182. SAVOIE-ZAJC Lorraine.** 2007 : « Comment peut-on construire un échantillonnage scientifiquement valide?, Recherches qualitatives – hors série – numéro 5 – pp. 99-111 actes du colloque recherche qualitative : Les questions de l'heure Issn 1715-8702 - <http://www.recherche-qualitative.qc.ca/revue.html> © 2007 association pour la recherche qualitative

- 183. SCOTT Allen J., LERICHE Frédéric**, 2005 : « Les ressorts géographiques de l'économie culturelle : du local au mondial », *L'Espace géographique* (tome 34), p. 207-222
- 184. SCOTT A.J.** (2004) « Cultural-Products Industries and Urban Economic Development. Prospects for Growth and Market Contestation in Global Context », *Urban Affairs Review*, 39 (4), 46-490.
- 185. SEKKIK Nozha** , 2010, « À propos du patrimoine immatériel : réflexion autour des savoir-faire des femmes en Tunisie » *Quaderns de la Mediterrània* 14.
- 186. SHAW T.** : « Voyage dans la régence d'Alger », traduit de l'anglais par J Mac Carthy, Paris Mablin éditeur 1830
- 187. SIGNOLES Pierre**, « La centralité des médinas maghrébines : quel enjeu pour les politiques d'aménagement urbain ? », *Insaniyat / إنسانيات* [En ligne], 13 | 2001, mis en ligne le 28 février 2013, consulté le 14 février 2017. URL : <http://insaniyat.revues.org/11100> ; DOI : 10.4000/insaniyat.11100
- 188. SMYRMELIS Carmen**. 1997 : « Colonies européennes et communautés ethnico confessionnelles à Smyrne » dans Georgeon F. et Dumont P. : « Vivre dans l'empire ottoman, sociabilités et relations intercommunautaires XVIIIe-XXe siècles », éditions l'Harmattan, P 175-191
- 189. SMYRNEELIS Marie-Carmen**, « Vivre ensemble dans l'empire ottoman (XVIIIe-XIXe siècles) », *Siècles* [En ligne], 26 | 2007, mis en ligne le 01 décembre 2007, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://siecles.revues.org/1294>
- 190. SOUAMI Dalil**, 2011. « Etude sur le **SPL** de poterie de Bejaia », Mémoire de Master, Université de Bejaia,
- 191. SOW A.** 22-26 juin 2009. « L'importance des responsabilités et droits culturels dans le développement », campus eurafricain de coopération eurafricaine , Maputo.
- 192. STORA B.** 1991 : « Histoire de l'Algérie coloniale 1830-1954 », Paris, la découverte , CAM (chambre de l'artisanat et des métiers), Monographie du secteur de l'artisanat et des métiers traditionnels dans la wilaya de Constantine, Mars 2015.
- 193. STORA Benjamin.** 2015 : « Les clés retrouvés une enfance juive à Constantine », Paris, Stock, coll. « Un ordre d'idées », 152 p.
- 194. SUIRE R 2007** : « Cluster. créatif et proximité relationnelle : Performance des territoires dans une économie de la connaissance », *Canadian Journal of Regional Science*.
- 195. TAIEB Messaoud**, 1996. « Les industries culturelles en Algérie dans UNESCO, savoir-faire locaux, nouvelles technologies de communication et de développement (une

perspective de coopération euromaghrébine) » Sous la direction de Augusto Perelli Abdelkader Sid Ahmed publisud l'éditions UNESCO 1996.p103-111

196. **TAL SHUVAL**, « Remettre l'Algérie à l'heure ottomane. Questions d'historiographie », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée* [En ligne], 95-98 | avril 2002, mis en ligne le 12 mai 2009, consulté le 07 décembre 2016
197. **TAMDOGAN-A.I** , 1997 : « Les Khans ou l'étranger dans la ville ottomane » dans F. Georgeon et P. Dumont : « Vivre dans l'empire ottoman, sociabilités et relations intercommunautaires XVIIIe-XXe siècles », éditions l'Harmattan, P 319- 334.
198. **TEHAMI A.** 2010, « L'artisanat, une nouvelle voie de développement économique mondiale en perspective » journal la tribune libre.
199. **THIBAUD, Jean-Paul.** 2004 : « Une approche pragmatique des ambiances urbaines ». In : Amphoux, Pascal ; Chelkoff, Grégoire ; Thibaud Jean-Paul. *Ambiances en Débats*. Grenoble : Editions A la Croisée, p. 145-158.
200. **THORION Ghislaine**, 2005 « Espaces en friche, des lieux dédiés à l'expérimentation et à la création culturelle », *Communication et organisation*, 114-126.
201. **THROSBY D.** Octobre 2002. « Agents culturels : définition et évaluation » in colloque « Les statistiques face aux défis de la diversité culturelle dans un contexte de globalisation » Montréal, Canada.
202. **TRAVERSIER Mélanie**, 2009 : « Le quartier artistique, un objet pour l'histoire urbaine », *Histoire urbaine* (n° 26), p. 5-20.
203. **TOUZRI Abdelfattah.** 2010 : « Pratiques informelles et minorités issues de l'immigration : une régulation autonome en gestation ? », *Espaces et sociétés* 2010/3 (n° 143), p. 47-62. DOI 10.3917/esp.143.0047
204. **TYAN E.** 1998 : « Histoire de l'organisation judiciaire en pays d'Islam », les annales de l'université de Lyon.
205. **VALERO A.** 2005, « artisanat : terrain de prédilection pour l'art », salon arabe de l'artisanat traditionnel, organisé par l'ANART
206. **VESCHAMBRE Vincent** « Patrimoine : un objet révélateur des évolutions de la géographie et de sa place dans les sciences sociales », *Annales de géographie* 4/2007 (n° 656), p. 361-381.
207. **VILLARD Lionel.** 2005 ; « Proximités et Développement Territorial » Industrie et Recherche Publique à Grenoble à travers le réseau des doctorants en convention CIFRE , Master 2 Recherche "Ville, Montagne et Durabilité"

- 208. VIVANT Elsa** (2006) « La Classe créative existe-t-elle ? », Les Annales de la Recherche
- 209. VIVANT.E.** 2008. « Le rôle des pratiques culturelles off dans les dynamiques urbaines », thèse de doctorat Urbanisme, Aménagement et Etudes Urbaines, l'Université Paris 8.
- 210. VIVANT E, Tremblay D.G.** 2010. « L'économie créative » Revue des travaux francophones, Note de recherche de la Chaire de recherche du Canada sur les enjeux socio-organisationnels de l'économie du savoir No 10-02 Téliuq-UQAM .
- 211. VOIROL Olivier**, « Retour sur l'industrie culturelle », Réseaux 2/2011 (n° 166) , p. 125-157 URL : www.cairn.info/revue-reseaux-2011-2-page-125.htm.
- 212. WAELLISCH Ulrike**, « Créativité individuelle et processus territoriaux d'un milieu créatif : les artistes visuels à Paris et en Seine- Saint-Denis » IN Paris, métropole créative. Clusters, Milieux d'Innovation et Industries culturelles en Ile-de-France. Rapport final Unité mixte de recherche CNRS 8134. P 16-56
- 213. WERKIN .T** , « l'impact des équipements et événements culturels sur le développement économique local : entre fantasme et réalité ». Actes du colloque arts et territoires : vers une nouvelle économie culturelle ? dans le cadre du 76e congrès de l'Acfas, Québec, 6 et 7 mai 2008, institut national de la recherche scientifique université du Québec.
- 214. ZACFRICHES Marjolaine** , « Laboratoires, squats,... les nouveaux territoires de l'art et les résidences d'artistes ». Directeur de mémoire : ETHIS Emmanuel Maître de stage : BOUVARD Cathy Université d'Avignon et des Pays du Vaucluse IUP Métiers des Arts et de la Culture Année 2003-2004
- 215. ZERARI DEVIF Michèle**, 1996 : « La hisba au Maroc : hier et aujourd'hui » p.71-85 in les institutions traditionnelles dans le monde arabe éditions Karthala et IREMAM.

Rapports et documents :

- 216. CNUCED** : Rapport sur l'économie créative, 2008 Le défi d'évaluer l'économie créative: vers une politique éclairée
- 217. ONS**, Collections Statistiques N° 163/2011 Série S : Statistiques Sociales V° Recensement Général de la Population et de l'Habitat – 2008 – (Résultats issus de l'exploitation exhaustive)
- 218. CONSEIL ECONOMIQUE ET SOCIAL, CAE** (1998), Evénements culturels et développement local, Rapport présenté par Philippe Dechartre, Les éditions des Journaux Officiels, Paris
- 219. CONSORTIUM PA.TER.MONDI. ATELIER DE REFLEXION PROSPECTIVE NOUVEAUX DEFIS POUR LE PATRIMOINE CULTUREL** Etat de l'Art Synthèse élaborée par Karen Julien MARS 2014
- 220. ONUDI** Cartographie de Clusters dans les Industries Culturelles et Créatives dans le Sud de la Méditerranée 2014.
- 221. PPSMVSS** de la vieille ville de Constantine, Phase III, rapport final BET J.KRIBECHE. 2012:
- 222. SKOUNTI A. UNESCO** 2009. « Le patrimoine culturel immatériel au Maghreb Législations et institutions nationales, instruments internationaux et modalités de sauvegarde ».
- 223. UNCTAD** (United Nation Conference On Trade And Development) report 2010, creative economy a feasible development.,
- 224. UNESCO** (Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture) L'artisanat d'art, c'est aussi de l'art Importance et aspects du travail créateur pour l'éducation et la société. UNESCO, OIF (organisation internationale de la francophonie) Politiques pour la créativité : guide pour le développement des industries culturelles et créatives, 2012 ISBN 978-92-3-001039-3
- 225. UNESCO** patrimoine culturel et développement local, guide à l'attention des collectivités locales africaines, Edition CRA Terre-ENSAG/Convention France – UNESCO, 2006.
- 226. UNESCO** Patrimoine et Développement Durable dans les Villes Historiques du Maghreb Contemporain Enjeux, diagnostics et recommandations Bureau de l'UNESCO à Raba
- 227. UNESCO** Rapport « Notre diversité créatrice, Rapport de la Commission mondiale de la culture et du développement » Document de travail, 1998.
- 228. UNESCO**, Déclaration de Mexico in Conférence mondiale sur les politiques culturelles, Mexico City, 26 juillet – 6 août 1982.
- 229. UNESCO**, savoir-faire locaux, nouvelles technologies de communication et de développement (une perspective de coopération euromaghrébine) Sous la direction d'Augusto PERELLI Abdelkader Sid Ahmed PUBLISUD Éditions UNESCO 1996.
- 230. Ministère de la petite et moyenne entreprise**, 2009 atlas de l'artisanat algérien édition ANART.331p
- 231. CENEAP** (Centre national d'études et d'analyses pour la planification), Etude artisanat d'art traditionnel, rapport de fin de phase II. (enquêtes préliminaires et historiques du secteur de l'artisanat traditionnel). (Date non précisée)

Bulletins d'informations

232. Chambre nationale de l'artisanat et métiers CNAM : Bilan des activités et des emplois dans le secteur de l'artisanat de l'année 2008 à 2011
233. Bultletin d'information du Ministère de la petite et moyenne entreprise. Plan d'action horizon 2010.
234. Revue de la chambre nationale des métiers et de l'artisanat. Etude sur la production et l'emploi dans le secteur de l'artisanat et des métiers.2010

235. غرفة الصناعة التقليدية و الحرف لقسنطينة مونوغرافيا قطاع الصناعة التقليدية والحرف بولاية قسنطينة « مارس 2015.

236. غرفة الصناعة التقليدية و الحرف لقسنطينة التقرير النهائي الأولي لتبعات الخدمة العمومية موضوع مسك و تسيير و تطوير سجل لصناعة التقليدية و الحرف « سنة 2015

237. غرفة الصناعة التقليدية و الحرف لقسنطينة وضعية قطاع الصناعة التقليدية و الحرف بولاية قسنطينة 1998 - 2013 (مارس 2014

Ordonnances, Lois et Décrets

1. Ordonnance présidentielle N°01/96 du 10 janvier 1996 sur les métiers et l'artisanat
2. Loi (N° 12/82) de 1982 portant sur l'artisan et l'activité artisanale.
3. Loi N° 01-18 du 12 décembre 2001 portant loi d'orientation sur la promotion de la petite et moyenne entreprise(P.M.E).
4. Décret exécutif N°92/11 du 9 janvier 1992, portant la création de la chambre nationale de l'artisanat et des métiers (CNAM).
5. Décret exécutif N°92/12 du 9 janvier 1992, portant la création de l'agence nationale de l'artisanat traditionnel (ANART).
6. Décret exécutifs (97/100) du 29 mars 1997 fixant l'organisation et le fonctionnement des chambres de l'artisanat et des métiers.
7. Décret exécutifs (97/101) du 29 mars 1997 fixant l'organisation et le fonctionnement de la chambre nationale de l'artisanat et des métiers.
9. Décret N°97-140 du 30 avril 1997 fixant la nomenclature des activités artisanales et des métiers.
10. Décret exécutif n° :338-07 du 31 octobre 2007 Fixant la révision de la nomenclature des activités artisanales et des métiers.

TABLE DES MATIERES

CHAPITRE INTRODUCTIF

1. Introduction Générale	1
2. Problématique	4
3. Hypothèse de recherche	6
4. Objectifs de la recherche	6
5. Approche Méthodologique	7
5.1 Stratégie de recherche	7
5.2 Démarche et type d'approche	8
5.3 Outil de recherche	9
5.3.1 Recherche bibliographique	9
5.3.2 L'historiographie	10
5.3.3 L'enquête	10
6. Plan de la thèse	12

PARTIE I :

Culture, métiers d'art et villes : Mise en perspective théorique.

Structure de la partie 1

14

CHAPITRE 1 :

**L'art Et La Culture : du concept a un Objet de Recherche
En Urbanisme Et Géographie.**

I. Conceptualisations sur la culture, l'art et l'artisanat :

16

1. Définitions sur la culture

16

2. Art et artisanat entre différence et similitude

19

2.1 Evolution historique des deux notions :

20

2.2 L'artisanat d'art : une voie de réconciliation art -artisanat

21

3. Définitions avancées sur l'artisanat et métiers d'art

23

3.1 Artisanat d'art et artisanat traditionnel :

24

3.2. Le cas de la France : de la notion d'activité à celle de métier

25

3.3. Le recours à la nomenclature

27

II. L'art Comme Objet D'étude : Etat De La Recherche

1. Les approches géographiques sur la Culture:
28
2. L'Émergence d'une vision culturelle de la géographie :
évolution chronologique d'une approche
28
 - 2.1. Genèse d'une approche culturelle par le regard anthropologique
29
 - 2.1.1. Le recours à la phénoménologie et sens des lieux :
30
3. Des approches culturelles au croisement de la géographie
culturelle et la géographie de la culture
32
4. L'art dans les études urbaines : état de la recherche
34
 - 4.1. L'approche par les lieux :
35
 - 4.2. L'approche par les artistes :
37
5. Qu'en est-il de l'artisanat d'art dans la recherche ?
39
 - 5.1. La prévalence des approches économiques :
40

Conclusion chapitre 1

41

CHAPITRE 2 :

I. La Problématique Du Développement Des Territoires Par L'art Et La Culture : De La Légitimité A L'instrumentalité

I. La culture et le développement des villes :
42

1. Contexte et formes d'évolutions
42

2. Formes d'implications dans les dynamiques de développement
43

2.1. Les fonctions sociales de l'art et la culture
45

2.2. Les aspects économiques de la culture
46

2.3. la culture pour l'attractivité et la compétitivité
47

**II. L'artisanat D'art Dans L'économie Culturelle et créative :
D'une activité archaïque à une industrie culturelle.**

1. L'artisanat un régénérateur culturel et économique
49

2. L'artisanat d'art est- il une industrie créative ?
52

2.1 Industries culturelles et Industries créatives
52

2.2 L'artisanat à travers les modèles de l'économie créative
54

**III. L'artisanat D'art Dans Le Processus De De Construction Et De
Distinction Territoriale**

1. L'artisanat : un patrimoine à part entière
60

2. Le rapport artisanat -territoriale
61

Conclusion chapitre 2
63

CHAPITRE 3
La Territorialisation De La Production Artistique :
Spatialités, Effets Et Modèles.

I. L'intérêt d'une approche interdisciplinaire :
65

II. Une prédilection pour les territoires urbains :
65

1. la ville métropole et ses ressources : l'expérience de ville par l'artiste
 65

2. Typologie Des Ressources : **67**

2.1. Les ressources culturelles matérielles et sensibles
 67

2.2. Des ressources par effets de lieu
 68

2.2.1. Le rapport dialectique lieu -biens culturels
 69

2.2.2. Effets de lieu par la vision phénoménologique
 70

2.3. Les ressources économiques
 71

2.4. Les ressources relatives à la sociologie de l'art
 72

III. L'attrait des espaces en friches pour de « nouveaux territoires de l'art »
74

IV. les Territoires Créatifs : concept et modèles
75	
1. La ville créative en rétrospective :
76	
2. La thèse de Florida sur la classe créative
78	
2.1. Pour une géographie de la créativité :
78	
V. Les spatialités socio-productives des industries culturelles : districts, clusters et quartiers artistiques	
1. Districts et clusters : chronologie des réflexions.
81	
1.1. Le district Marshallien:
82	
1.2. L'évolution des districts industriels
84	
1.3. L'approche par les milieux innovateurs :
85	
1.4 La théorie des Cluster :
86	
1.5 Du système productif local français (SPL) au pôle de compétitivité
87	
2. Les notions de districts culturels et clusters créatifs:
88 Le cluster culturel par le fait urbain :	
.....	90
Conclusion chapitre 3
93	

Conclusion de la partie I

94

PARTIE II

Chronologie d'une ville par son artisanat : Atouts géographiques,
repères historiques & dynamiques temporelles.

Structure De La Partie 2

98

CHAPITRE 1

Opportunités Historico- Géographiques

III. Les Faveurs D'une Localisation Stratégique :

..... **101**

1. Son étendue géographique :	101
2. L'intensité de son réseau viaire :	103
3. Sa proximité avec la frange littorale :	105
4. Sa position continentale :	106
5. Le facteur démographique	107
II. L'historique de sa diversité culturelle :	109
1. La tolérance à la diversité:	109
2. Le caractère cosmopolite de la ville :	110
2.1. La population Maures :	111
2.2. La Population Juive :	112
2.2.1. L'histoire de sa présence	112
2.2.2 Ses caractéristiques démographiques et professionnelles :	113
2. 3. La population Turco Kouloughli :	115
2.4 La population africaine :	118
2.5 .La population maghrébine :	119
2. 6. La population Européenne :	120
Conclusion Chapitre 1 :	122

CHAPITRE 2

CHAPITRE 3 :

L'artisanat dans la perspective de développement économique de L'Algérie :
Des prémices d'investissement dans une économie créative !

IV. La difficulté de s'engager dans une économie créative :	161
V. Encadrement juridique de l'artisanat.	163
3. Définitions avancées:	163
4. L'artisan d'art sans statut spécifique	164
5. La réglementation de l'implantation des métiers artisanaux dans les milieux urbains	165
VI. De La Protection Patrimoniale à La Valorisation Economique de l'artisanat traditionnel : Quelles Formes D'usage En Algérie	166
1. La stratégie culturelle de conservation :	
1.1. La difficulté de prendre en charge le patrimoine immatériel :	167
1.2. Un cadre juridique pour le patrimoine immatériel : Confusion et ambiguïté concernant l'artisanat.	168
2. La stratégie économique de revalorisation	
169	
2.1. Rétrospective sur le parcours organisationnel du secteur	170
2.1.1. Une première organisation dès l'indépendance : Pour une priorisation du secteur	170
2.1.2. L'organisation à l'ère de l'économie de marché: un laisser faire fatal	170
2.1.3. La réorganisation de l'artisanat pour récupérer le secteur	172
2.1.5. Politiques et stratégies d'actions mises en œuvre :	172
c. le Plan national pour l'artisanat « Horizon 2010 »	173
d. La stratégie échéance (2010-2020) :	173
e. Bilan enregistré :	174
IV. Les formes d'organisation territoriale admises par les programmes de promotion de l'artisanat.	175
1. les systèmes productifs locaux (SPL) :	175

2 .Les clusters :	176
Conclusion chapitre 3	178

CHAPITRE 4

La Temporalité Des Lieux : Une Dynamique Urbaine

Entre Permanences Et Ruptures.

II. La Constitution historique d'un noyau économique :

Du forum romain au souk arabe.	179
1. Le forum populaire et genèse de l'espace socio - économique:	180
2. Les corps de métiers dans l'organisation de la ville arabo musulmane :	181
2.1 Les ateliers :	182
2.1.1. La polarité de <i>Souk Ettoujjar</i> :	184
2.2 Les Souks :	
.....	
186	
2.3 Les Mosquées	187
2.3.1. L'unité spatiale Mosquée /Souks :	188
2.3.2. Sur la centralité géographique de <i>Souk Ettoujjar</i> et la grande mosquée:	188
2.4. Les Foundouks :	
.....	
	192

II. La Survie Du Noyau Traditionnel Face A L'urbanisme Colonial : 193

1. L'interventionnisme colonial :	193
2.1 Les métiers traditionnels face à L'urbanisme Colonial :	
Entre fatalité et Opportunité.	195
1.1.1. L'effritement du réseau soukier :	
195	
1.1.2. La survie du noyau traditionnel	
198	
III. Les tournants économiques de l'Algérie indépendante :	
Effets et dynamiques générées sur le rocher.	201
3. Du capitalisme européen au socialisme planifié :	201
4. L'effet de l'ouverture économique :	202
3. Stratégie d'encadrement et recrudescence du secteur de l'artisanat traditionnel	204
Conclusion chapitre 4 :	207
Conclusion Partie II	208

Partie III :

Constantine Au Prisme De La Géographie De L'artisanat :
De La Ville Culturelle A La Ville Créative

Structure de la partie 3.	
210	

CHAPITRE 1

Le Rayonnement Et La Visibilité De Constantine
Par Ses Métiers Traditionnels.

I. Comparaisons interurbaines	
211	

1. Evolution de la population des artisans algériens :
212	
4. L'artisanat rapporté à des faits urbains.
214	
4.1. La valorisation touristique de l'artisanat : le cas des villes sahariennes.	
214	
4.2. L'effet démographique :	
215	
2.3. L'attractivité des villes métropoles.	
217	
2.4. Les villes à tradition artisanale :	
218	
II. L'artisanat dans la dynamique événementielle et médiatique de la ville
219	
2. Qu'en est- il de l'instrumentalisation de la culture en Algérie :
219	
2.2. La festivalisation :	
219	
2.3. La nomination des capitales culturelles :	
220	
2. L'Instrumentalisation de l'artisanat à Constantine :
221	
5. La visibilité médiatique de la ville par la dinanderie :
224	
Conclusion chapitre 1
227	

CHAPITRE 2

Le Contexte Des Métiers Traditionnels A Constantine : Lieux & Acteurs.

I. L'artisanat traditionnel dans l'économie culturelle de la Wilaya :	
Données générales	
229	
III. Qui sont- ils, ces artisans de Constantine ? :	
231	
1. La taille de la population des artisans :	231
2. Les tranches d'âge :	232
3. L'affiliation féminine :	232
4. L'expérience et la stabilité professionnelle. :	
233	
5. Les branches d'activités exercées :	
Une prédilection pour des métiers d'art et de luxe	
234	
III. Lecture par branche artisanale :	238
1. Les métiers traditionnels à caractère domestique :	238
1.1 La confection du costume traditionnel :	238
1.2 La confection de gâteaux traditionnels :	238
2. Les métiers à caractère non domestique	239
2.1 L'orfèvrerie :	239
2.2 La Dinanderie	240
IV. Les institutions de l'économie de l'artisanat: Classification taxonomique	241
1. Les lieux et acteurs du capital Créatif :	242
1.1 La chambre des métiers et de l'artisanat (CAM).	242
1.4. Les centres de formation professionnelle et d'apprentissage (CFPA) :	243
1.5. Les lieux de la consommation culturelle :	244
2. Les lieux et acteurs du capital économique	246
2.1. Les espaces de diffusion marchande	246
i. La galerie de l'artisanat et les halls d'exposition :	247
ii. Les espaces publics :	247

2.2 Les Acteurs de financement	249
2.2.1 Les agences publiques : ANSEG, ANGEM et CNAC :	249
2.2.2 La Direction du tourisme	250
2.2.3 Les lieux d’approvisionnement	250
3. Les lieux et acteurs du capital social et relationnel :	251
Conclusion chapitre 2	254

CHAPITRE 3

Spatialités urbaines des métiers traditionnels: Profils et valeurs expérientielles des lieux.

I. Dispositions méthodologiques :	255
II. Les Territoires Des Métiers Traditionnels : Essai de définition	256
• L’élaboration d’une cartographie des métiers	256
1. Lecture Cartographique :	260
2. L’hyper centralité du rocher :	260
3. Bardo : Le haut lieu de la dinanderie :	262
3.1 Historique de la dinanderie à Bardo.	262
3.2 Dynamique actuelle :	264
4. L’urbain informel: un creuset pour l’artisanat domestique	266
III. La compréhension de ces dynamiques par l’enquête qualitative/interprétative	270
1. Objectifs ciblés par l’enquête :	270
2. L’échantillonnage :	271
3. Déroulement de l’enquête :	272
4. Collecte et traitement de l’information :	272
IV. Les dynamiques des territoires ressources : Résultats d’enquête	274
1. La valeur expérientielle dans les territoires de l’artisanat :	274
2. Des artisans sous les effets de Ville :	279
2.1. Les effets de milieu	279

2.1.1. La proximité relationnelle et effets d'agglomérations :	280
2.1.2. La centralité commerciale du rocher :	281
a. Les noyaux de l'habit traditionnel	282
b. Les noyaux de l'orfèvrerie	283
2.1.3. La corrélation polarité artisanale et polarité commerciale	286
2.2. Les effets de lieu :	287
2.2.1. Les identités et images de marques :	287
2.2.2. Les prises affectives des lieux de la médina :	288
a. L'ambiance des lieux :	289
b. Les liens émotionnels et le ressenti de l'authenticité des lieux :	290
2.2.3. Les opportunités immobilières :	291
2.3. Les effets de culture : Déterminants sociaux et sensibilités culturelles.	293
 Conclusion Chapitre 3	 295

CHAPITRE 4

De la spécialisation à la clusterisation de l'espace artisanal.

I. L'organisation spatio-fonctionnelle des métiers : vers la clusterisation des lieux	296
4. Les prémices de clusters dans la ville arabo musulmane :	296
5. Les clusters métiers traditionnels: quel caractère ont-ils ?	297
6. Le projet SPL ¹ et le cluster dinanderie à Constantine	298
II. Les clusters métiers traditionnels : Composantes et schémas d'organisation	300
1. Le cluster dinanderie	300
1.1. Les ateliers :	300
1.2. Les lieux de régulation et de socialisation :	302
2. Le cluster orfèvrerie :	305
2.1. Les commerces :	305
2.2. Les Ateliers	306

¹ Système productif local.

2.3. Les lieux de socialisation :	307
3. Le cluster habit traditionnel :	310
3.1. Le cluster commerce :	310
3.2. Le cluster production	312
III. La clusterisation comme moteur de gentrification : un débat futur.	315
3. Les ressorts urbains des clusters métiers traditionnels :	315
3.1. Les reconversions fonctionnelles :	315
3.2. Les interventions sur le cadre bâti : entre maintenance et réhabilitation ...	317
3.3. La Valorisation immobilière du vieux bâti :	318
3.4. Les indices du « Rent gap »	319
4. Portrait des artisans en gentrificateurs :	320
Conclusion chapitre 4	327
Conclusion PARTIE 3	328
CONCLUSION GENERALE	331

Tableaux

N°	Désignations	Page
01	Typologies de l'artisanat traditionnel	25
02	Statistiques relatives au secteur des industries culturelles et créatives	51
03	L'artisanat dans les Modèles de classification des industries culturelles et créatives	59
04	Principales marchandises servant les métiers de Constantine au 19ème siècle	103
05	Les migrations de la population « flottante » à Constantine	108
06	Variation des effectifs juifs à Alger, Constantine et Oran	114
07	Proportion de la population juive par rapport à la population totale	114
08	Taux de présence de la population maghrébine	120
09	Evolution de la population européenne à Constantine au 19 ^é Siècle	121
10	Le répertoire des corporations établi par Charles Féraud(1872)	133
11	Les corporations d'artisanat traditionnel ayant subsisté en Algérie durant 1949	153
12	Variations du nombre d'ateliers et d'artisans durant la colonisation française	156
13	Les corporations ayant subsisté à Constantine en 1954	157
14	Les contraintes dénoncées par les artisans	174
15	Les SPL Pilotes installés en 2008	175
16	L'accroissement des commerces dans la bijouterie et la dinanderie sur le rocher	202
17	Variation du nombre de commerces de l'artisanat sur le rocher	203
18	L'implication de l'artisanat dans la dynamique événementielle de Constantine	223
19	Ventilation des activités d'artisanat traditionnel à Constantine, selon la nomenclature nationale	229
20	La formation dans les centres de formation professionnelle	244
21	Les indices de centralisation (Ic) dans les quartiers de Constantine	259
22	Synthèse des résultats d'enquête dans la médina	275
23	Synthèse des résultats d'enquête à Bardo	277
24	Synthèse des résultats d'enquête dans les quartiers informels	278
25	Les effets des territoires ressources	279

Figures :

N°	Désignations	Page
01	Modèle des cercles concentriques de <i>Throsby</i>	58
02	Caractéristiques des environnements créatifs selon Charles Landry	77
03	Classification fonctionnelle des districts industriels fondés sur les produits Culturels	92
04	Réseau viaire et Territoires soumis au pouvoir beylical dans le <i>Beylic du Levant</i>	102
05	Cirta dans son territoire Nord africain à l'époque romaine	106
06	Répartition des artisans juifs par branche d'activités et par villes	115
07	Les royaumes Numides en 220 av. J-C	125
08	Chemins de l'or dans le monde musulman	148
09	Carte des Clusters Industries Culturelles et Créatives en Algérie	177
10	Localisation hypothétique du forum populaire	181
11	Spatialisation de quelques composantes du tissu économique des métiers traditionnels	190
12	La projection spatiale de l'organisme artisanal à l'époque beylicale	191
13	Souk ettoujar par rapport aux percées coloniales .	196
14	Types d'interventions coloniales	197
15	Préservation du noyau économique et entrée en dynamique avec l'espace colonial	199
16	Uniformité de la répartition de l'espace marchand	200
17	Rues commerçantes concernées par les reconversions	204
18	Accroissement du nombre d'artisans d'art traditionnel à Constantine	205
19	Répartition des activités artisanales sur le rocher	206
20	Variations des concentrations d'artisans à l'échelle nationale	213
21	Comparaisons entre villes à plus grande concentration démographique	215
22	Répartition des artisans dans les villes métropoles	216
23	Les rythmes de croissance de l'artisanat dans les villes historiques	218

24	Le réseau de villes sélectionnées par l'ONUDI	225
24a	Proportions de la population des artisans selon le type d'artisanat	230
25	Ventilation des effectifs par communes	230
26	Evolution du nombre d'artisans d'art traditionnel	231
27	Ventilation des artisans par tranches d'âges	232
28	Ventilation des artisans selon le nombre d'années d'expérience	233
29	Répartition des artisans par type de branche exercée	236
30	Accroissement des effectifs dans les quatre métiers identitaires de la ville	237
31	La nébuleuse urbaine de l'artisanat	253
32	Carte Illustrative de la géographie des lieux de l'artisanat traditionnel	257
33	Localisation des artisans par type de métier	258
34	Variation du nombre d'orfèvres dans la médina comparativement à celui de toute la ville	261
35	Variation du nombre d'artisans de l'habit traditionnel dans la médina	262
36	Le site d'implantation du quartier des dinandiers	264
37	Variation des effectifs de dinandiers à Bardo et à Constantine	265
38	Localisation du quartier des dinandiers à Bardo	266
39	Etat des lieux dans le quartier des dinandiers	269
40	Répartition des ateliers et commerces liés à l'habit traditionnel sur le rocher	284
41	Répartition des ateliers et commerces liés à l'orfèvrerie sur le rocher (quartier des <i>siyagh s</i> : orfèvres)	285
42	La dynamique de cluster par les colocalisations entre diverses activités artisanales dans le quartier des dinandiers	303
43	Etat du bâti dans la médina	318

Planches :

N°	Désignations	Page
01	Poteries et stèles votives témoins d' « effets de lieu »	127
02	Spatialisation du cluster Orfèvrerie	309
03	Spatialisation du cluster filière Habit traditionnel	314
04	Les dynamiques temporelles du « <i>Gymlase</i> » sous l'effet du cluster Orfèvrerie	326

Photos

N°	Désignations	Page
01-02	Echoppes d'artisans (Droguiste (<i>Attar</i>) et fabricant de tamis (<i>ghrabli</i>))	132
03	Atelier de sellier	136
04	Atelier de Tissage	138
05	<i>Gandouras</i> constantinoises brodées au fil d'or	141
06	Iconographies d'une monnaie numide (Portrait du roi Massinissa)	143
07	Influences artistiques andalouses (géométrie et flore) sur un plateau en cuivre	145
08	Influences artistiques orientales (décor végétal) sur un plateau en cuivre	145
09	Echoppe d'orfèvres juifs	149
10	Bijoux traditionnels constantinois	150
11	Les spécialisations fonctionnelles des rues et quartiers de Constantine (coloniale)	185
12	Marché sur la porte de Bab el Djabia (époque coloniale)	187
13	Un artisanat qui se vante dans le palmarès national	226
14	Prise de photos sur le salon de l'artisanat sur la place « Panis »	248
15	Vues sur le quartier des dinandiers Bardo et dynamiques de cluster : ruelle, commerces et ateliers de dinandiers	304
16	Vues sur le quartier des siyaghs (bijoutiers)	308
17	Vues sur les rues composant le cluster commerce filière habit traditionnel	311
18	Réfection d'une ancienne maison avec intégration d'une bijouterie au RDC	322
19	Ancien foundouk de <i>Rahbet ledjmel</i>	323
20	Les transformations architecturales dans le cluster orfèvrerie	324
21	Le bâti du cluster habit traditionnel	325

Glossaire

ANART : Agence nationale de l'artisanat traditionnel

ANSEJ : Agence nationale de soutien à l'emploi de jeunes

ANGEM : Agence nationale de gestion des micro crédits.

AFD : Agence française de développement.

AT : Artisanat traditionnel.

BIT : Bureau international du travail.

CAM : Chambre de l'artisanat et des métiers.

CENEAP : Centre national d'études et d'analyses pour la planification.

CFPA : Centre de formation professionnelle et d'apprentissage.

CNAC : Caisse nationale d'assurance chômage.

CNAM : Chambre nationale de l'artisanat et métiers

CNUCED : Conférence des Nations unies sur le commerce et le développement

FNPAAT : Fond national de promotion des activités de l'artisanat traditionnel.

ICC : Industries culturelles et créatives.

OIF : Organisation internationale de la francophonie

ONUUDI : Organisation des nations unies pour le développement industriel.

PPSMVSS : Plan permanent de sauvegarde et mise en valeur du secteur sauvegardé.

SPL : Système productif local.

UNESCO : Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture

UNCTAD : United Nations Conference on Trade and Development.

Résumé :

Des thématiques de recherches inédites sont soulevées à l'heure où la production culturelle est économiquement instrumentalisée dans les villes post-industrielles. Des questionnements sont vivement adressés à la géographie urbaine et à l'urbanisme, afin d'identifier les dynamiques territoriales et urbaines générées par cette production, de par les exigences fonctionnelles et spatiales qu'elle manifeste. L'étude des propriétés des territoires où s'exerce l'art et s'affiche, donne lieu à toute une géographie culturelle, à travers laquelle les villes sont revisitées dans leurs capacités de conception, de production et de diffusion des biens culturels.

S'inscrivant dans ce courant de recherche, cette thèse se propose de faire une entrée sur la ville de Constantine par son artisanat d'art, afin de la relire au regard des dynamiques d'interactions entre artisanat et espace urbain. En recourant à la « géographisation » des métiers traditionnels qui font la notoriété de Constantine, le corps de cette thèse s'est constitué à partir des préoccupations suivantes :

- Les spatialités urbaines en rapport avec le parcours historique et économique de l'artisanat, depuis que les artisans des 1000 stèles puniques s'étaient établis à Constantine.
- La mosaïque urbaine de la ville dans son mode de fonctionnement pour l'art traditionnel, au regard des modèles d'organisations territoriales et spatiales des industries culturelles.
- La Pertinence de la médina, dans ses formes de mobilisation pour les métiers traditionnels.

Mots clé : Constantine- Médina- Métiers -Artisanat- Lieux- Dynamiques - Cluster- - Artisan.

ملخص:

لقد اهتمت الأبحاث و الدراسات بالإنتاج الثقافي و الاقتصادي في المدن بعد الصناعية ، اين تم طرح تساؤلات موجهة الى المختصين في الجغرافيا الحضرية و علم العمران لتحديد الديناميكية المجالية و العمرانية التي تسببت في ظهور هذا الانتاج الثقافي والاقتصادي الذي أدى الى تحديات وظيفية للمدن .

ان دراسة المجال الذي ينتج ويعرض فيه هذا الفن الذي تحول الى جغرافية ثقافية من خلال المدن التي شهدت تطورا في نوعية وكمية الانتاج الثقافي للحرف التقليدية، أصبح ذا أهمية بالغة، جعلت بحثنا يندرج في هذا السياق الذي نقترح فيه مدخلا الى مدينة قسنطينة من خلال الحرف التقليدية الفنية و تفاعلاتها الديناميكية مع المجال العمراني ، وذلك من خلال تحديد المواطن الجغرافية للحرف التقليدية التي تشتهر بها مدينة قسنطينة.

لقد ارتكز بحثنا على الانشغالات التالية:

- العلاقة التاريخية والاقتصادية للمجال العمراني بالحرف التقليدية منذ العهد الفينيقي .
- الفسيفساء العمرانية للمدينة و حراكها للحرف التقليدية من خلال نماذج التنظيم المجالي للصناعات الثقافية.
- أهمية المدينة القديمة من خلال أشكال تعبئتها من أجل الحرف التقليدية.

الكلمات المفتاحية:

قسنطينة الحرف التقليدية - الديناميكية - كلوستر - مواقع - الحرفي.

Abstract

New thematic researches are raised at a time when cultural production is economically exploited in post-industrial cities. Urban geography and town planning are strongly questioned in order to identify the territorial and urban dynamics generated by this production, due to the functional and spatial requirements it manifests. The study of the properties of the territories where art is practiced and displayed, gives rise to a whole cultural geography, through which cities are revisited in their capacities for the design, production and diffusion of cultural goods.

In this respect, this thesis proposes to make an entry into the city of Constantine by its art and craft, in order to re-read it with regard to the dynamics of interactions between crafts and urban space. By using the geography of the three traditional trades that make the reputation of Constantine, the body of this thesis was constituted based on the following preoccupations:

- Urban spatialities in relation to the historical and economic history of crafts, since the artisans of the 1000 Punic stelaehad been established in Constantine.
- The urban mosaic of the city in its functioning mode for traditional art, with regard to the models of territorial and spatial organizations of the cultural industries.
- Relevance of the medina, in its forms of mobilization for the traditional trades.

Keywords: Constantine- Luxury crafts - Traditional crafts- Dynamics – Places-Cluster-
Artisan

