



HAL
open science

L'art recycle-t-il la ville ? Action culturelle et développement urbain, une lecture par les droits culturels en Belgique francophone

Lena Auclair

► To cite this version:

Lena Auclair. L'art recycle-t-il la ville ? Action culturelle et développement urbain, une lecture par les droits culturels en Belgique francophone. Science politique. 2018. dumas-02952660

HAL Id: dumas-02952660

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02952660>

Submitted on 29 Sep 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Léna AUCLAIR

L'art recycle-t-il la ville ?

Action culturelle et développement urbain, une lecture par
les droits culturels en Belgique francophone

Mémoire de Master 2 « Politiques publiques et changement social »

Spécialité : Villes, territoires, solidarités

sous la direction de M. Philippe TEILLET

Année universitaire 2017-2018

Remerciements

Tout d'abord, je tiens à remercier Philippe Teillet pour son accompagnement, ses encouragements et ses conseils tout au long de ce travail.

Je remercie toute l'équipe de Recyclart, qui m'a accueillie pendant six mois dans une période charnière et qui m'a permise d'observer et de me nourrir de pratiques et de sensibilités professionnelles enrichissantes. Une attention particulière pour Vincen Beeckman, sans qui ce stage n'aurait été possible. Tous mes encouragements pour cette association et ses professionnels qui se trouvent en difficulté cette année.

Un grand merci à l'ensemble des personnes qui m'ont accordées du temps dans le cadre de mes entretiens, sans qui cette recherche n'aurait été possible.

Merci à Marielle Imbert qui m'a aidée à structurer mon raisonnement et à Marianne Tournon pour sa relecture approfondie.

Enfin, merci à mon équipe de relecteurs et relectrices : Frédérique, Rémi, Isabelle, Pascal, Maëlle, Margot, Naomi.

Sommaire

INTRODUCTION GENERALE	5
<u>PARTIE 1 : LES QUESTIONS URBAINES A L'ORIGINE DE LA CREATION DE DEUX ACTEURS CULTURELS : LE RECYCLART ET LE CENTRE CULTUREL DU BRABANT WALLON</u>	29
CHAPITRE 1 : LE LABORATOIRE URBAIN ET ARTISTIQUE RECYCLART	30
1. DEVELOPPEMENT D'UN PROJET POUR REMEDIER A UNE BALAFRE URBAINE	30
2. ACCOMPAGNEMENT DE PROJETS URBAINS ET PARTICIPATIFS DANS LE QUARTIER	32
3. CREATION D'UNE EXPERTISE POUR INCARNER LES ENJEUX URBAINS	38
CHAPITRE 2 : LE CENTRE CULTUREL DU BRABANT WALLON, UN CENTRE ATYPIQUE COUPLE A UNE MAISON DE L'URBANISME	41
1. LE DEVELOPPEMENT LOCAL ET LA PARTICIPATION AU CŒUR DE LA MAISON DE L'URBANISME	41
2. DES LIENS ET DES COMPLEMENTARITES ENTRE LA MAISON DE L'URBANISME ET LE CENTRE CULTUREL	43
2. AU CŒUR DU DECRET 2013 ET DES DROITS CULTURELS : L'APPROCHE PAR LE TERRITOIRE	45
<u>PARTIE 2 : DES RELATIONS AMBIVALENTES ENTRE EXPERIMENTATEURS CULTURELS URBAINS ET INSTITUTIONS</u>	53
CHAPITRE 3 : QUAND LES INSTITUTIONS RENFORCENT LE ROLE DES ACTEURS CULTURELS DANS LE DEVELOPPEMENT URBAIN	54
1. DES AUTORITES PUBLIQUES QUI MISSIONNENT L'ACTEUR CULTUREL SUR UNE REFLEXION URBAINE	54
2. UNE RECONNAISSANCE QUI PREND ACTE PAR LE FINANCEMENT	55
3. UN PARTENARIAT AU BILAN CONTRASTE, L'EXEMPLE DE RECYCLART DANS LE CONTRAT DE QUARTIER DURABLE JONCTION	56
CHAPITRE 4 : UN ACTIVISME <i>FROM-WITHIN</i> POUR FAIRE EVOLUER LES PRATIQUES INSTITUTIONNELLES ; L'EXEMPLE DE RECYCLART	60
1. UNE DESINSTITUTIONALISATION PROGRESSIVE POUR NE PAS DEVIER D'UNE AMBITION POLITIQUE REVENDICATIVE	61
2. LES EFFETS D'UN ACTIVISME DE L'INTERIEUR	62

CHAPITRE 5 : DES POLITIQUES PUBLIQUES URBAINES ET CULTURELLES QUI PARTENT DES USAGERS	65
1. LA CREATIVITE AU CŒUR DU DESIGN DES POLITIQUES PUBLIQUES	65
2. L'ÉVALUATION DES POLITIQUES PUBLIQUES AU REGARD DES DROITS CULTURELS PAR LA DEMARCHE PAIEDEIA	67
<u>PARTIE 3 LES OPERATEURS CULTURELS, DANS LA SITUATION PARADOXALE DE LUTTE ET DE PRODUCTION DES INEGALITES</u>	<u>71</u>
CHAPITRE 6 : LES ACTEURS CULTURELS, A L'ORIGINE OU DANS L'APPROFONDISSEMENT DE LA GENTRIFICATION ?	72
1. LA GENTRIFICATION COMME STRATEGIE URBAINE GLOBALE...	72
2. ...OU LA CULTURE EST INSTRUMENTALISEE	75
3. LE ROLE DES ARTISTES DE LA SCENE ALTERNATIVE DANS LE PHENOMENE DE GENTRIFICATION	77
CHAPITRE 7 : DES PISTES POUR FREINER L'APPROFONDISSEMENT DE L'EXCLUSION SOCIALE ET RENFORCER LES DROITS CULTURELS	82
1. DES CONFLICTUALITES PORTEUSES D'UN RISQUE POUR L'EXERCICE DES LIBERTES FONDAMENTALES ?	82
2. UNE TYPOLOGIE POUR MESURER L'ANCRAGE URBAIN DES ACTEURS CULTURELS	84
3. LE « LIEU COMMUNAUTAIRE » POUR LIMITER LA GENTRIFICATION	85
CONCLUSION GENERALE	90

Introduction générale

« La grande différence, c'est que la nation se raconte, se construit, par rapport à une histoire, la ville se raconte par rapport à un projet, par rapport à un futur. Et donc ce futur a beaucoup moins d'identité, il n'a pas une continuité identitaire. [...] C'est justement pour cela qu'au niveau politique et au niveau artistique, la nation peut être représentée, il y a un répertoire, il y a un référentiel. [...] En ville, le référentiel ne peut pas être représenté donc il doit être co-productif, participatif. »¹

L'espace urbain, les espaces publics, sont les endroits où s'expriment, où se rencontrent, voire se confrontent, s'entremêlent, s'enrichissent, les différentes matières culturelles. Avec de la peinture aérosol ou du collage, des artistes s'y expriment directement sur les murs. Des chanteurs et danseurs performant dans les rues et sur les places centrales. Des collectifs s'emparent de terrains vagues et autres espaces délaissés afin d'y proposer des actions culturelles. Le mobilier urbain est habillé par des œuvres tricotées, ou par des dessins au marqueur indélébile. Le patrimoine a toujours été le lieu des expressions culturelles, depuis les gravures des temples néolithiques à l'architecture contemporaine.

Cette liberté d'expression fait partie des droits culturels. Les droits culturels, qui forment le nouveau référentiel des politiques culturelles, mais aussi des droits fondamentaux, sont admis dans ce travail à travers six droits et libertés : la liberté artistique ; la conservation et la promotion des patrimoines et des cultures ; l'accès à la culture ; la participation à la culture ; la liberté de choix en matière culturelle et le droit de participer à la prise de décision en matière de politique ou de programmation culturelle.

Les projets d'aménagement urbain sont de vastes projets, pilotés par des experts, par les collectivités, par des promoteurs immobiliers, et les différents acteurs urbains. Ils sont encadrés par des Plans, qui portent des noms différents selon les pays ou selon l'ampleur des projets, et doivent répondre à des codes et des chartres. Ils doivent dans certains cas faire l'objet de diagnostic intégré. La population est parfois concertée sur ses usages de l'espace public, pour aménager au plus près des besoins. Un projet urbain, pour le docteur en urbanisme Alain Avitabile, est « *une démarche d'initiative publique qui a pour objet de définir un cadre et une stratégie d'action en vue d'induire des dynamiques urbaines (ou un processus de mutation urbaine) en prenant en compte les logiques*

¹ Extrait d'entretien Eric Corijn, 23.03.18, Ixelles.

des agents et les jeux d'acteurs et en articulant les différents registres d'action aux différentes échelles inférant sur ses conditions de concrétisation »².

Nous chercherons dans ce mémoire à démontrer que l'on peut appréhender certains acteurs culturels comme des faiseurs de territoire. Cette influence sur leur territoire semble être une bonne incarnation de l'exercice des droits culturels.

Retour sur le développement urbain à Bruxelles depuis les années soixante

Développement urbain, projet urbain, de quoi parle-t-on ?

Les projets urbains sont référencés par une multitude de nominations : la requalification urbaine, la revitalisation urbaine, la rénovation urbaine. Il s'agit de projets urbains dans des espaces déjà urbanisés, mais dégradés et qui ont l'objectif d'une amélioration du cadre de vie. Pour le gouvernement de la Wallonie, la revitalisation urbaine, apparut dans le corpus législatif en 1990, est définie comme suit : « *l'opération de revitalisation urbaine est une action visant, à l'intérieur d'un périmètre défini à l'amélioration et le développement intégré de l'habitat, en ce compris les fonctions de commerce et de service par la mise en œuvre de conventions associant la commune et le secteur privé* »³. La revitalisation urbaine est donc une action qui cherche à activer différents leviers liés à un territoire pour le redynamiser.

Le temps des promoteurs immobiliers et de l'impuissance politique ; la « bruxellisation » en action (1960-80)

L'attention des autorités régionales bruxelloises au développement urbain émerge timidement dans les années soixante-dix. Les premières politiques de réhabilitation doivent beaucoup aux mouvements de contestation, qui dénoncent le fonctionnalisme, l'urbanisme à l'américaine, les opérations bulldozer, le zoning et la suprématie des grands intérêts économiques au sein de la politique d'aménagement. En plus de ces contestations, l'idée que la ville n'est pas seulement un espace matériel revient en force : elle est aussi affaire d'images et de représentations, où la dimension patrimoniale et culturelle y est importante. Philippe Lefebvre illustre bien cette

² Alain Avitabile, *La mise en scène du projet urbain: pour une structuration des démarches*, Villes et entreprises (Paris: L'Harmattan, 2005).

³ Article 172 du Code wallon de l'aménagement du territoire, de l'urbanisme et du patrimoine (CWATUP) (devenu, depuis le 1^{er} mai 2010, le Code wallon de l'aménagement du territoire, de l'urbanisme, du patrimoine et de l'énergie (CWATUPE))

idée à travers son Manifeste pour le Droit à la Ville quand il définit la ville comme l'œuvre de l'humanité⁴.

Ces contestations s'inscrivent dans le contexte bien particulier du développement urbain bruxellois, qui a donné son nom à un concept urbanistique, la « bruxellisation »⁵ : la métamorphose de la ville en centre tertiaire moderne et fonctionnel, et de nature nationale et internationale . La naissance du phénomène peut être datée lors de l'Exposition universelle de 1958⁶. Afin d'accueillir l'événement, la ville est transpercée par de nombreux tunnels et des boulevards, au détriment du cadre de vie. Ont suivi d'autres projets faramineux, tels que la construction du Centre administratif de la Ville de Bruxelles, le Parking 58 et la tour Philips. La présence d'un pouvoir local, qui défend les intérêts de Bruxelles et de ses habitants, s'est fait attendre ; la région Bruxelles-Capitale⁷ n'est créée qu'en 1989. L'urbanisme est soutenu par une politique au cadre réglementaire très accommodant, soutenant la promotion d'immeubles de bureaux, de parkings et d'aménagements routiers, dont l'instigateur principal était l'état fédéral. Les promoteurs ont acquis des îlots entiers d'habitation, les ont laissés à l'abandon jusqu'à ce que les derniers habitants fuient et que les nouveaux permis de construire soient octroyés.

En peu de temps, une ségrégation sociale s'installe ; les ménages moyens et aisés optent pour l'accession en périphérie, tandis que les quartiers centraux sont réservés aux classes populaires (retraités, ouvriers, chômeurs, ainsi que par les populations issues de l'immigration internationale essentiellement marocaine et turque).⁸ En dehors des quartiers populaires, les quartiers centraux sont utilisés par le secteur tertiaire. Le nombre de mètres carrés de bureaux a quintuplé en une vingtaine d'années : il est passé de 615 000 mètres carrés en 1949 à 3 300 000 mètres carrés au début des années 1970⁹. À la même date, douze pour cent des belges actifs venaient travailler dans ce que Jacques Aron a qualifié La City de Bruxelles¹⁰. L'aménagement de la ville s'est donc fait au détriment du cadre de vie, en transformant radicalement les espaces publics.

⁴ Henri Lefebvre et al., *Le droit à la ville* (Paris: Economica-Anthropos, 2009).

⁵ J. Aron, *Le tournant de l'urbanisme bruxellois: 1958-1978* (Librairie « Du Monde Entier », 1978).

⁶ R. Jacobs, *Une histoire de Bruxelles* (Racine, 2004).

⁷ La Région de Bruxelles-Capitale est une entité politique autonome dotée d'un Parlement (89 membres élus par le suffrage des bruxellois de nationalité belge) et d'un Gouvernement, au même titre que les deux autres régions de la Belgique fédérale. Elle compte 1,1 million d'habitants. Son territoire est limité (161 km²), ne couvrant que la partie centrale de l'agglomération métropolitaine.

⁸ Mathieu Van Criekingen, « La gentrification mise en politiques. De la revitalisation urbaine à Bruxelles », *Métropoles*, n° 13 (décembre 2013): 24.

⁹ Michel De Beule et Christian Dessouroux, « Bruxelles, ses bureaux, ses employés » (Bruxelles: La Fonderie & Ministère de la Région de Bruxelles-Capitale, 2009).

¹⁰ Aron, *ibid.*

Des voix s'élèvent contre la « bruxellisation » : le cas du Plan Manhattan (1967) et de la Bataille de la Marolle (1969)

Comme en Europe et aux États-Unis, Bruxelles connaît les premières luttes urbaines à la fin des années soixante¹¹. En effet de nombreux comités d'habitants se mobilisent pour lutter contre ces politiques à l'échelle de leur quartier¹². On peut dissocier différentes luttes ; les préoccupations de la bourgeoisie intellectuelle désireuse de préserver un cadre de vie urbain agréable, et les mobilisations de la classe populaire pour échapper à des projets d'expropriations. Mais petit à petit, des revendications transversales voient le jour et se cristallisent à travers deux projets majeurs, qui donnent naissance à des associations de veille urbaine.

Le premier projet est le Plan Manhattan dans le quartier Nord, à partir de 1967 : il s'agit d'un projet de destruction de cinquante-trois hectares de quartiers mixtes sur les communes de Bruxelles, Schaerbeek et St-Josse, soit l'expulsion de onze mille habitants, pour construire un ensemble de soixante-dix immeubles reliés par un réseau de passerelles et de jardins publics. Ce projet fait l'objet de luttes et contestations autour d'une figure de l'activisme urbain bruxellois, Albert Martens. Cependant, les activistes n'ont pas réussi à compromettre l'exécution du plan. Aujourd'hui, le quartier est composé essentiellement d'administrations, et seulement quinze pour cent des habitants furent relogés dans le quartier.

Le second est le projet d'extension du palais de justice, en 1969, nécessitant l'expulsion de mille deux cents personnes d'un quartier populaire. La lutte contre ce projet est connue sous le nom de Bataille de la Marolle. Les marolliens ont eu raison de leurs luttes, car le projet sera abandonné et fêté autour de l'enterrement symbolique du « Promoteur » et de la « Bureaucratie, sa fidèle épouse ». Encore aujourd'hui, des événements comme le carnaval sauvage, un carnaval autogéré et non autorisé qui existe depuis sept ans, remettent cette lutte à l'honneur.

Ces deux cas de revendications urbaines sont des actes fondateurs et vont modifier les façons de penser la ville des acteurs bruxellois.

¹¹ Gaël Comhaire, « Activisme urbain et politiques architecturales à Bruxelles : le tournant générationnel », *L'Information géographique* 76, n° 3 (2012): 9-23.

¹² Van Criekingen, « La gentrification mise en politiques. De la revitalisation urbaine à Bruxelles ».

Années 80, début années 90, premiers dispositifs de consultation habitante, premier tournant de l'urbanisme bruxellois

Le Plan Manhattan et la Bataille de la Marolle cristallisent les oppositions et la formation de nouveaux mouvements urbains. Jacques Aron définit cette période par le « tournant de l'urbanisme bruxellois » et y consacre un ouvrage¹³. Cela se traduit par la création d'organismes s'opposant à l'urbanisme fonctionnel et aux démolitions-reconstructions qu'il provoque et plaidant pour plus de démocratie dans les processus de décision, tel que l'Atelier de recherche et d'action urbaines (Arau), fondé en 1969 par Maurice Culot (architecte-urbaniste), Philippe de Keyser (docteur en droit), René Schoonbrodt (docteur en sociologie) et Jacques Van der Biest (docteur en théologie). La vision de la ville défendue par l'ARAU est formalisée dans la Déclaration de Bruxelles (1980) qui énonce : « *Toute intervention sur la ville européenne doit obligatoirement réaliser ce qui toujours fut la ville, à savoir : des rues, des places, des avenues, des îlots, des jardins... soit des « quartiers ». Toute intervention sur la ville européenne doit par contre bannir les routes et les autoroutes urbaines, les zones monofonctionnelles, les espaces verts résiduels. Il ne peut y avoir ni zones « industrielles », ni zones « commerçantes », ni zones « piétonnières »... mais seulement des quartiers incluant toutes les fonctions de la vie urbaine [...] »¹⁴.*

Pour Gaël Comhaire, « *l'ARAU marque une reprise, par les habitants ou leurs représentants, du discours sur la ville : ruelles et lacis ne sont plus ce contre quoi il faut lutter, mais ce qui confère un sens aux habitants »*¹⁵.

En 1979, l'ARAU arrive à légiférer une disposition de concertation autour des projets urbains, afin de mettre « *fin à la culture du secret en matière d'aménagement urbain »*¹⁶ : les commissions de concertation. Elles sont remises en question une trentaine d'années après leur création, car elles connaissent de vives critiques de la part de tous les milieux. Les critiques reposent en partie sur l'opacité des décisions, et donc leur légitimité, et sur les pédagogies adoptées. L'ARAU influencera les politiques urbaines bruxelloises jusqu'à la fin des années quatre-vingt, lors de la création de la Région Bruxelles-Capitale¹⁷.

La primauté dans les opérations des années quatre-vingt-dix menées par la région bruxelloise officialisée, dont une partie des postes clefs est obtenue par les professionnels de l'ARAU, est accordée au développement local. Cet enjeu de proximité est présenté comme l'enjeu

¹³ Aron, *Le tournant de l'urbanisme bruxellois: 1958-1978*.

¹⁴ Barey A., Culot M., Lefèbvre Ph., *Déclaration de Bruxelles*, (Bruxelles : Éd. AAM, 1980, p.17)

¹⁵ Comhaire, « *Activisme urbain et politiques architecturales à Bruxelles : le tournant générationnel* », p.11.

¹⁶ Comhaire, *ibid*, p.22.

¹⁷ Comhaire, *ibid*.

qui permettra de comprendre et de répondre à la prévention de la délinquance, au développement des possibilités d'insertion professionnelle, et la rénovation du bâti dans un objectif d'intégration¹⁸. Dans ce cadre se développe une série de dispositifs, tels que les programmes en matière d'emploi et d'immigration¹⁹, d'éducation²⁰ et de prévention de la délinquance²¹. Mais aussi le programme Urban du Fonds Européen de Développement Régional (FEDER), pour lequel Recyclart, notre étude de cas, est née.

À partir de ce changement de paradigme dans les projets d'aménagement urbain, trois enjeux se détachent : le local et la territorialisation, la transversalité des actions et le partenariat entre acteurs.

Les revendications des classes populaires pour plus de logements sociaux n'ont quant à elles reçu qu'un timide écho. Le nombre très faible de logements sociaux construits à Bruxelles en est représentatif. Le nouveau référentiel des aménagements urbains repose sur une demande portée par des fractions de la bourgeoisie intellectuelle autour de la qualité de vie en ville. Les programmes de revitalisation reposent sur un « urbanisme revenchiste » selon le terme de Neil Smith : pour plus de sécurité, de propreté et un aménagement qui requalifie les espaces publics.

Ces programmes correspondent à ce qui les complétera par la suite : le dispositif innovant des Contrats de Quartier créé en 1993 (appelés Contrats de Quartiers Durables depuis 2010, soit CQD). Ces CQD naissent de la volonté de mettre en place un développement intégré, participatif et de proximité dans des quartiers identifiés. L'objectif est d'y articuler le développement social, économique et urbanistique, et de favoriser la transversalité pour des politiques sectorielles et cloisonnées. Il s'agit d'un des dispositifs majeurs de revitalisation urbaine en Région Bruxelles-Capitale²². Ce dispositif, destiné à devenir le principal outil de « revitalisation » des quartiers fragilisés, introduit une approche managériale et participative dans les politiques urbaines, et prend désormais en compte les espaces publics et les besoins socio-économiques des quartiers, de même que les dispositifs d'aménagement de la Politique de la Ville en France.

Les CQD sont des plans limités dans le temps (quatre plus deux ans) et dans l'espace, le choix des quartiers repose sur des critères socio-démographiques, comme le revenu, le chômage et la densité. La région contractualise avec une commune, le financement étant pris en charge

¹⁸ Françoise Noël, « La politique de revitalisation des quartiers : à la croisée de l'action urbanistique et sociale », *Bruxelles (dans) 20 ans, Agence Développement Territorial Région Bruxelles Capitale, Cahier de l'ADT*, n° 7 (janvier 2009): 213-33.

¹⁹ Fonds Intégration-Cohabitation

²⁰ Zones d'Éducation Prioritaires

²¹ Contrats de sécurité

²² Muriel Sacco, « Cureghem : de la démolition à la revitalisation », *Brussels Studies*, 25 octobre 2010.

principalement par la Région tandis que la commune fixe le programme. Les fonds sont assez importants, car les CQD sont limités à quatre par an, afin d'éviter le saupoudrage des ressources. La Commission Locale de Développement Intégré s'occupe du volet participatif. Cette commission, chargée de donner un avis sur le programme, est composée des partenaires participant au programme d'action, comprenant aussi les habitants du quartier.

Les CQD se recoupent en cinq volets qui doivent permettre d'atteindre une politique dite intégrée de rénovation urbaine : la réhabilitation des bâtiments communaux, la construction partenariale entre commune et investisseurs privés destinée aux couches moyennes, la prise en emphytéose de logements privés pour en faire du logement social, la requalification de l'espace public (au sens large, donc voiries, places, parc, éclairage, égouts, fresques murales, végétalisation). Le dernier volet est celui des actions sociales et culturelles susceptibles de favoriser le lien social, l'insertion, la participation.

Le CQD est un des dispositifs qui permet aux acteurs culturels d'être associés aux enjeux urbanistiques au côté du tissu local associatif. Il a permis de diffuser, bien que timidement, la culture de la participation auprès des administrations communales et des professionnels de l'architecture et de l'urbanisme²³. Nous verrons que Recyclart s'est impliqué à plusieurs reprises dans des projets issus des CQD.

Le retour des mieux nantis en ville, encouragé par les CQD, est un facteur de gentrification des quartiers populaires péri-centraux et donc de la fuite de ses primo-habitants.

Bruxelles, « n'est pas le théâtre de phénomènes de gentrification classiques »²⁴

La gentrification, anglicisme du mot embourgeoisement, est étudiée sur les quartiers de Londres par Ruth Glass en 1962 pour la première fois. Selon l'auteur, la gentrification est un processus complexe d'amélioration du cadre bâti, des changements des modes d'habitation, de la hausse du foncier et donc le déplacement des classes populaires au profit de personnes de la classe moyenne. Cela fonctionne par « vagues de population »²⁵. Le processus commence avec l'installation d'un groupe de populations au capital culturel élevé mais au capital économique faible, à la recherche de lieux d'habitation urbains peu dispendieux et alternatifs. Il s'agit notamment d'artistes marginaux, ou d'artistes simplement à la recherche de grands espaces pour installer des ateliers. Cette population fait évoluer l'attractivité et l'ambiance du quartier, ce qui attire par la suite une autre vague de population issue de la classe moyenne. C'est alors que la

²³ Comhaire, « Activisme urbain et politiques architecturales à Bruxelles : le tournant générationnel ».

²⁴ Eric Corijn et Eefje Vloeberghs, *Bruxelles!*, Cahiers urbains (Brussel: VUBPress, 2009), p.41.

²⁵ Sophie Corbillé, « Ethnologie en ville et gentrification. Du terrain à l'objet », *Ethnologie française* 37, n° 2 (2007): 353-60.

théorie géo-économique du *rent gap* développée par Neil Smith s'active. Les autorités publiques et les promoteurs immobiliers investissent, rénovent, embellissent le quartier, pour l'inscrire définitivement dans un processus de gentrification. C'est le cas actuellement dans le quartier des Marolles à Bruxelles, le quartier où se trouve Recyclart. Une succession de CQD cible les Marolles pour le réaménager, le CQD Jonction, le CQD des Tanneurs, et aujourd'hui le CQD des Marolles.

Il s'agit d'un processus singulier mais multiforme. A Bruxelles, les quartiers populaires et anciens quartiers populaires sont centraux. Les aménagements urbains développés depuis le début du XX^{ème} siècle n'ont pas eu comme objectif de favoriser un cadre de vie propice à l'habitat urbain, mais plutôt d'encourager les travailleurs bruxellois à s'installer en zone périphérique. Les couches moyennes et supérieures ont fui le centre-ville, pour laisser une part importante d'ouvriers et de populations précarisées dans les quartiers centraux. Le phénomène post-industriel a contribué à précariser davantage le prolétariat et a signé l'avènement d'une dégradation progressive des quartiers du centre-ville.

Depuis les années quatre-vingt-dix, la Région nouvellement créée cherche à inverser le processus et mène une politique de revitalisation du centre-ville pour enrayer l'exode vers la périphérie et amorcer le retour des actifs en ville²⁶. On est passé d'un paradigme du problème de l'« habitabilité » dans les années soixante-dix, lié à un bâti extrêmement dégradé, à un paradigme de l'« attractivité », dans les années quatre-vingt-dix, qui permettrait d'accueillir une population plus aisée et de renforcer les apports fiscaux de la commune et de la Région²⁷. Les autorités publiques ne s'en revendiquent pas ; elles prônent ces politiques par le référentiel de mixité sociale. L'art et la culture y sont instrumentalisés « à des fins de développement touristique et de promotion immobilière »²⁸. La création du dispositif des CQD s'inscrit également dans cette politique de peuplement.

Selon Mathieu Van Criekingen, la reprise du centre-ville à Bruxelles se fait plutôt par des groupes qui semblent plus dotés en capital culturel (mesuré avec le niveau de diplôme) qu'en capital économique (mesuré avec le niveau de revenu). Les autres constats liés à ces politiques de revitalisation sont la baisse du nombre d'ouvriers et un important nombre de locataires, qui reste constant. Le phénomène de gentrification à Bruxelles se démarque donc des autres villes.

²⁶ A cette époque, la Région Bruxelles-Capitale perdait en moyenne 4500 habitants par an. Depuis 2000, la Région gagne 14 000 habitants par an en moyenne, mais dû davantage à un solde migratoire externe et à un solde naturel qu'à un retour des habitants des zones périphériques en centre-ville. Van Criekingen, « La gentrification mise en politiques. De la revitalisation urbaine à Bruxelles ».

²⁷ Mathieu Van Criekingen, « La gentrification mise en politiques. De la revitalisation urbaine à Bruxelles ».

²⁸ Mathieu Van Criekingen, *ibid.*

L'affluence d'individus au capital culturel élevé et économique faible confère un rôle aux acteurs culturels d'autant plus important dans le phénomène.

Milieu des années 90, deuxième tournant de l'urbanisme bruxellois : l'implication des acteurs culturels dans la transformation de la ville

Au milieu des années quatre-vingt-dix, après le phénomène de « bruxellisation », le centre-ville de Bruxelles regorge de bâtiments ou de terrains vagues en friche. Des cartographies ont été créées pour représenter les friches et les taux d'inoccupation de bâtiments par quartier²⁹. Les artistes s'en emparent, qualifiés de « *nouvelle génération de militants* »³⁰, pour poursuivre des revendications liées à l'appropriation de la ville par ses habitants.

L'occupation pendant une dizaine de jours de l'ancien hôtel « Hôtel Central » en 1995 est l'acte fondateur de cette nouvelle étape de l'activisme urbain bruxellois. Le projet de destruction-reconstruction de cet hôtel et d'un îlot d'habitation par un promoteur est la « goutte d'eau » qui a suscité une profonde indignation. Une cinquantaine d'artistes et d'architectes investissent les lieux, accompagnée par des fédérations habitantes, et suivie par près de trois mille personnes. Pendant dix jours, des revendications sont formulées par des moyens artistiques tels que le cinéma. Ces militants créent une « *ville des possibles, c'est-à-dire un imaginaire urbain* »³¹.

A l'image de Berlin-Est et de ses nombreux espaces vides réinvestis par des projets culturels, les espaces vides hérités de fractures urbaines de Bruxelles lui permettent de s'exprimer et de revendiquer son droit à la ville par des formes de créativité.

Benoit Moritz émet l'hypothèse d'un « deuxième tournant » de l'urbanisme bruxellois³². Ce deuxième tournant se différencie du premier tournant par l'implication massive des artistes et associations artistiques, voire de certaines institutions culturelles, dans les projets d'aménagements urbains. Les groupes d'urbanistes et d'architectes Disturb, qui se mobilisent autour du projet de démolition de la tour Martini, et de l'occupation de l'« Hôtel Central » sont justement des illustrations de cette alliance entre contestation urbaine et créativité. La volonté de ces collectifs, institutions et artistes est de voir les politiques urbaines se décroiser et s'ouvrir plus vastement qu'aux seuls experts et décideurs politiques. Ce deuxième tournant de l'urbanisme bruxellois est la

²⁹ Françoise Noël, *La ville rapiécée: les stratégies de la réhabilitation à Bruxelles*, Histoire, économie, société (Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles, 1998). La réalisation de ces cartographies montre l'intérêt croissant de la jeune Région pour son tissu urbain.

³⁰ Comhaire, « Activisme urbain et politiques architecturales à Bruxelles : le tournant générationnel », p.14.

³¹ Comhaire, *ibid.* p.15.

³² Moritz, Benoît, conférence « Reclaim the public space », lu dans Christophe Mercier et Benoît Moritz, « Logements publics : du « nimbysme » au « wimbysme » », *La revue nouvelle*, n° 2 (février 2008): 77-88.

représentation d'un décloisonnement des projets urbains vers les projets culturels, les pratiques participatives³³, et les nouvelles méthodologies de concertation.

Aujourd'hui, on compte d'innombrables espaces en friches transformés en centre culturel et en ateliers d'artistes, comme le Recyclart, le Barlock, le Magasin 4 ou le centre culturel du Brabant Wallon, ou en musée d'art contemporain, comme le Wiels et le Mima dans d'anciennes brasseries... Les acteurs culturels réinvestissent les espaces urbains, pour proposer un projet culturel parfois lié très intimement au quartier et au cadre urbain qui l'entoure. La structure Recyclart et le Centre culturel du Brabant-Wallon auxquels nous allons nous intéresser découlent de ces transformations urbaines et de l'implication des acteurs artistiques dans la ville.

Deux études de cas de l'interaction entre acteurs culturels et questions urbaines : Recyclart et un centre culturel en Brabant-Wallon

Les deux études de cas, considérées comme des projets innovants, sont choisies car elles sortent des « terrains battus » : elles questionnent conjointement les questions culturelles et les questions urbaines. Ces regards et pratiques novateurs apportent des éléments de réponses pertinents.

Recyclart, l'exemple d'un acteur culturel qui se réapproprie la ville

Recyclart, association sans but lucratif, est un projet qui s'inscrit tout à fait dans ce « deuxième tournant » de l'urbanisme bruxellois³⁴. Recyclart se présente aujourd'hui comme « *un laboratoire artistique, un lieu de création, un centre de formation pour chercheurs d'emploi, de confrontation et de diffusion culturelle, un acteur de l'espace public urbain, un lieu de rencontre et d'expérimentation* »³⁵. La richesse du projet de Recyclart se situe dans sa capacité à activer différents leviers de développement local dans une cohérence intelligente. Recyclart se décline en trois activités : le centre d'art, Fabrik et le bar/restaurant.

Le Centre d'art a pour mission la diffusion (concerts, soirées, performances, exposition), la création (résidences artistiques, projets participatifs, œuvres et mobilier urbains) et la co-production (soirées). Fabrik est un centre de production artisanale de bois et métal implanté en contexte urbain,

³³ Jean-Louis Genard et Irène Lund, « De nouveaux enjeux pour la participation. L'aménagement de la place Flagey à Ixelles », *Ministère de la Région Wallonne, Les cahiers de l'Urbanisme*, n° 61 (septembre 2006): 51-59.

³⁴ Moritz, Benoît, conférence « Reclaim the public space », lu dans Mercier et Moritz, « Logements publics : du « nimbyisme » au « wimbysme » ».

³⁵ Site internet de Recyclart, disponible sur <http://www.recyclart.be/fr/a-propos-de-recyclart/> consulté le 10.02.18.

basé sur une dynamique d'insertion socioprofessionnelle. Le bar-restaurant, qui met également en place un programme de transition socio-professionnelle, représente la vitrine quotidienne de Recyclart.

Recyclart est né d'un élan issu d'une collaboration mixte entre acteurs publics, artistes engagés et habitants pour la réappropriation d'un espace désaffecté. C'est ce qui fait sa spécificité et sa force. Recyclart se proclame depuis sa création comme un lieu de revendications en lien avec l'espace urbain, mais aussi comme un lieu alternatif pour la diffusion culturelle. Cette ambivalence entre son aspect alternatif et revendicateur et son attache avec les pouvoirs publics sont entre autres les raisons de son efficacité en matière de projets urbains à dimension culturelle. Doucet parle d'activisme « *from-within* »³⁶. C'est une des raisons pour laquelle Recyclart est choisi comme terrain d'étude.

Une maison de l'urbanisme intégrée à un centre culturel, le cas unique du Centre culturel du Brabant wallon

La seconde étude de cas de cette recherche est celle du centre culturel du Brabant wallon, qui est associé à la Maison de l'urbanisme. « *La Maison de l'urbanisme du Brabant wallon a été officiellement créée en 1993. Elle a pour objet l'implication du public le plus large aux enjeux de l'aménagement du territoire et de l'urbanisme et à la définition de leur cadre de vie. [...] Une des grandes spécificités de la Maison de l'urbanisme du Brabant wallon est son intégration au sein du Centre culturel du Brabant wallon avec lequel elle mène régulièrement des projets transversaux. Cette interactivité constitue une des qualités majeures de l'institution, elle en fait également son originalité et sa force.* »³⁷

Puisque la Maison de l'urbanisme est associée au centre culturel, cela en fait un bon exemple d'interaction entre culture et questions urbaines. La Maison de l'urbanisme permet d'affiner et d'enrichir l'axe de développement territorial du centre culturel, à entendre comme la compréhension du territoire et plus largement du cadre de vie³⁸. Le centre culturel du Brabant wallon interroge donc concrètement les interactions entre cadre de vie et culture. Cette interaction va être renforcée par le décret 2013 relatif aux centres culturels qui intègre la notion des droits culturels à l'action de ces structures³⁹. Nous allons détailler ce décret juste après avoir fait une rapide synthèse de ce que sont les centres culturels en communauté française.

³⁶ Isabelle Doucet, *The Practice Turn in Architecture: Brussels after 1968*, 2016, p.87.

³⁷ Site du CCBW, disponible sur <https://www.mubw.be> consulté le 22.04.18.

³⁸ « Contrat programme 2017-2021 », Dossier de demande de reconnaissance (Centre culturel du Brabant wallon, 30 juin 2015).

³⁹ Disponible sur : <http://www.centresculturels.cfwb.be/index.php?id=6743> consulté le 10.06.18.

Qu'est-ce qu'un centre culturel en communauté française ?

« *C'est en mobilisant la population dans le désir de comprendre, de donner un sens à la vie sociale, que le centre culturel trouve le cœur de sa mission.* » Luc Carton, Inspecteur de la Culture

1992, décret fondateur des centres culturels – décret réactualisé en 2013

115 centres culturels sur le territoire francophone belge en 2012

Un total de financement par la Communauté française de 24 223 000 euros

Les centres culturels incarnent la politique culturelle de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

Deux catégories : centres culturels régionaux et centres culturels locaux

Pas de modèle généralisé : très grande hétérogénéité, ce qui est une difficulté et une ressource, chaque centre est une configuration particulière

Le décret 2013, changement de paradigme professionnel pour les acteurs des centres culturels vers une programmation *bottom up*

La Fédération Wallonie-Bruxelles⁴⁰ a renouvelé le décret de 1992 relatif au centre culturel en 2013. La volonté de réactualiser le décret de 1992 est fondée sur différents constats.

Un des constats est qu'il n'y a aucune base commune redéfinie pour les centres culturels depuis 1992. Pour Luc Carton, « *le socle conceptuel du décret de nonante-deux est perdu* »⁴¹. La conséquence de cette absence de référentiel commun est qu'un certain nombre de centres culturels se sont spécialisés et négligent une des missions de bases : l'ancrage territorial.

Mais c'est aussi et surtout un contexte et une société qui évoluent au niveau macro et au niveau meso : l'accélération et l'approfondissement de la marchandisation, de la mondialisation, de la tertiairisation, la réincorporation de la culture dans l'économie.... Ces mutations ont bouleversé la tradition de la démocratie culturelle tout en actualisant son champs d'exigence. Les centres culturels étant la pierre angulaire des politiques culturelles de la Fédération Wallonie Bruxelles, ces derniers doivent s'adapter aux transformations sociétales et culturelles.

⁴⁰ La Fédération Wallonie-Bruxelles (ou Communauté française de Belgique) est l'une des trois communautés de Belgique, avec comme compétences les « matières personnalisables ». Ce sont les matières définies par la Constitution de 1980 et qui, touchant étroitement à la vie des personnes, doivent être traitées dans la langue de la communauté ; elles sont qualifiées de matières culturelles. Ces compétences sont la culture, l'enseignement, la politique d'aide sociale (sans la sécurité sociale qui relève de l'Autorité fédérale), la recherche, les soins de santé, la protection et l'aide à la jeunesse, la politique d'accueil et d'intégration des immigrants...

⁴¹ Extrait d'entretien Luc Carton, 24.01.18, Etterbeek.

En réponse à ces constats, la ministre de la Culture de l'époque Fadila Laanan décide de réécrire le décret relatif aux centres culturels. Cinq instances sont réunies pour son élaboration: l'administration, l'Inspection, le Cabinet de la Culture, la CCC (commission des centres culturels – représentante des administrateurs) et l'Abstract (association qui représente les travailleurs et les directeurs).

Le décret définit un centre culturel comme « *un lieu de réflexion, de mobilisation et d'action culturelle par, pour et avec les populations, les acteurs institutionnels et les acteurs associatifs d'un territoire.* »⁴². Plus précisément, sa mission se dissocie en trois niveaux. Le premier est une approche en termes de populations : contribuer à l'émancipation individuelle et collective des habitants d'un territoire en favorisant l'accroissement des compétences et des capacités d'action culturelle. Le second niveau est une approche qui concerne le territoire ; c'est ce second niveau qui nous intéressera particulièrement dans le cadre de cette recherche. Il s'agit d'intensifier l'usage des droits culturels (individuels et collectifs) dans les questions de développement d'un territoire. Enfin, la dernière approche est une approche décloisonnée sur le plan de la gouvernance démocratique, que ce soit entre les acteurs culturels, entre le centre culturel et sa population, entre le centre culturel et les opérateurs éducatifs, sociaux, économiques, touristiques...etc. Pour ce faire, le centre culturel doit donc proposer une action culturelle générale, pensée au regard des populations, du développement des territoires et des règles de gouvernance.

Pour Céline Romainville⁴³, chercheuse en droit, il y a deux concrétisations des droits culturels dans ce décret : le droit de participer à l'analyse du territoire qui induit le projet culturel et l'obligation pour les centres culturels à mener une politique générale et non spécialisée, réunissant alors « *développement culturel, éducation permanente, démocratisation culturelle, démocratie culturelle et médiation culturelle* »⁴⁴.

Le décret 2013 relatif aux centres culturels propose une méthode et un contenu. La méthodologie à suivre est définie dans le temps et déclinée en projets selon un schéma circulaire. La première étape est une analyse partagée du territoire, partagée entre des acteurs individuels et collectifs. Cette analyse est basée sur une approche chiffrée et une approche sensible, afin de faire émerger des enjeux culturels et territoriaux, des enjeux de société. Ces enjeux consisteront à caractériser le projet d'action culturelle (deuxième étape), qui sera composé d'opérations

⁴² Exposé des motifs du projet du décret 2013 relatif aux centres culturels, disponible sur <http://www.centresculturels.cfwb.be/index.php?id=6743> p.18.

⁴³ Le travail de Céline Romainville, chercheuse à la Faculté de droit de l'Université Catholique de Louvain, est venu compléter la vision humaniste et symbolique de la Déclaration de Fribourg. Elle essaye de définir les droits culturels comme des droits tangibles et pouvant être opposables.

⁴⁴ Céline Romainville, « Les dissonances entre démocratisation et démocratie culturelle dans le droit des Centres culturels », *Droit et société* 92, n° 1 (2016): 53-73

culturelles assurant les fonctions culturelles (troisième étape). Ces dernières, l'expression, la création, la transmission, l'éducation, la formation, structurent les politiques culturelles et « visent à respecter, protéger et réaliser le droit à la culture »⁴⁵. Tout au long de ce processus, une stratégie d'évaluation doit être mise en place, afin de garantir la progression de l'exercice effectif du droit à la culture.

Le décret 2013 relatif aux centres culturels, voté à l'unanimité et sous les applaudissements, va dans le sens de l'approfondissement de l'implication, de la réflexivité et des responsabilités sociopolitiques de la culture. On peut dire que « tous ces décrets portent en germe la conception de la culture comme politique générale et plus comme politique sectorielle »⁴⁶.

De l'échec des politiques culturelles à l'émergence du paradigme des droits culturels

Les politiques culturelles en Belgique

Depuis 1970 et l'État fédéralisé, les trois Communautés culturelles, flamande, française et germanophone et les deux régions, la Flandre et la Wallonie ont été créées. Il faudra attendre 1989 pour que la troisième région, Bruxelles-Capitales, soit instituée, en même temps que trois autres collectivités publiques : la commission communautaire commune (COCOM), la commission communautaire française (COCOF) et la commission communautaire flamande (COCON ou VGC)⁴⁷. Le fédéralisme belge est donc fondé sur une double disposition : les communautés et les régions. Les compétences culturelles sont attribuées aux Communautés ; elles sont communautarisées.

Vingt-cinq collectivités sont compétentes pour exercer les matières culturelles à Bruxelles ; les dix-neuf communes Bruxelloises, reconnues comme arrondissements administratifs et non comme province, et six collectivités. Quatre d'entre elles sont uncommunautaires : la Fédération Wallonie-Bruxelles (soit la Communauté française), la Communauté flamande, la COCOF et la VGC. Les deux autres sont bicommunautaires, il s'agit de l'Etat fédéral et de la COCOM. Les provinces sont également dotées de compétences culturelles mais la Région Bruxelles-Capitale est reconnue comme un arrondissement administratif et non comme une province. L'État fédéral n'a pas de compétence à proprement parler, mais il gère certaines structures culturelles comme les musées royaux, la bibliothèque royale, le Palais des Beaux-arts, l'Orchestre national de Belgique...

⁴⁵ Exposé des motifs du projet du décret 2013 relatif aux centres culturels, disponible sur <http://www.centresculturels.cfwb.be/index.php?id=6743> p.21.

⁴⁶ Extrait d'entretien Luc Carton, 24.01.18, Etterbeck.

⁴⁷ Les commissions communautaires ont été créées pour assurer les intérêts communautaires des Bruxellois. Elles interviennent avec les Communautés et dans le même cercle de compétences, dans la Région Bruxelles-Capitale.

Ce système complexe préserve la liberté des bruxellois et assure une grande diversité culturelle. Ils peuvent choisir leur appartenance communautaire et leur législation, ou osciller entre les deux selon les domaines : inscrire un enfant dans une école flamande et dans un conservatoire français (appelé Académie de musique, en Belgique).

Les politiques culturelles belges sont fondées sur dix prérogatives juridiques définies lors du processus de fédéralisation de l'Etat, sur des bases différentes du modèle malracien bien qu'elles s'en inspirent quelque peu⁴⁸. Les dix prérogatives sont celles de la défense et l'illustration de la langue, de l'encouragement à la formation des chercheurs, des beaux-arts, du patrimoine culturel, des musées et des autres institutions scientifiques culturelles, des bibliothèques et autres structures du même type comme les discothèques, de la radiodiffusion et de la télévision, de la politique de la jeunesse, de l'éducation permanente et de l'animation culturelle, des sports, des loisirs et du tourisme. Au niveau de l'administration, les services sont cloisonnés. La gestion des centres culturels, des arts de la scène, du patrimoine, des arts plastiques, du livre, des lettres et de l'éducation permanente est attribuée au service de la culture de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

Les politiques culturelles en Belgique et notamment à Bruxelles se caractérisent par un « *imbroglio institutionnel* »⁴⁹. De plus en plus d'acteurs, avec la figure de proue du professeur flamand Eric Corijn mais aussi le Réseau des Arts de Bruxelles et le Brussels Kunstenoverleg⁵⁰, plaident pour dépasser le morcellement des compétences culturelles, qui nuisent à la possibilité d'avoir une vision intégrée pour Bruxelles. Eric Corijn a dénombré pas moins de quarante mandataires avec des compétences culturelles rien que pour Bruxelles-Capitale. En pratique, les habitudes culturelles dépassent les divisions communautaires et cela implique une multiplication peu utile de lieux culturels⁵¹. Quoi qu'il en soit, le « *secteur culturel s'émancipe de la bipolarité par exemple par des pratiques de traduction et de sous-titrage systématiques, par des activités d'échanges intercommunautaires de spectacles et d'activité* »⁵² et par la création de projets bicommunautaires et interculturels comme le Recyclart ou la Zinneke Parade.

⁴⁸ Olivier Van Hee, « La culture, la cerise et le gâteau. Les droits culturels et le Décret sur les centres culturels en Fédération Wallonie-Bruxelles », *L'Observatoire* 49, n° 1 (2017): 53-56.

⁴⁹ Jolien Gadeyne et Wille Brecht, « Les politiques culturelles à Bruxelles: vision Kaléidoscopique », *RAB et BKO, Cahiers Interact*, n° 5 (février 2014): 40.

⁵⁰ « Créés par des organisations culturelles bruxelloises dans le but d'encourager le dialogue et de stimuler les synergies, le Réseau des Arts à Bruxelles [2004] et le Brussels Kunstenoverleg [2002] sont deux associations qui se profilent aujourd'hui comme une seule et même plateforme de dialogue et de réflexion, un centre de ressources et un interlocuteur pour tout ce qui concerne les enjeux de la culture à Bruxelles. », <https://rabbko.be/fr/a-propos-rab-bko> consulté le 06.06.18. Recyclart fait partie de ces réseaux.

⁵¹ Jean-Louis Genard et al., « Bruxelles et la culture », *Brussels Studies*, Etats Généraux de Bruxelles, n°8 (février 2009): p.3.

⁵² Jean-Louis Genard et al., *ibid.* p.4.

Les politiques culturelles flamandes et françaises ne s'inscrivent pas dans les mêmes justifications. Les politiques culturelles de la Fédération Wallonie-Bruxelles promeuvent des dynamiques d'intégration et de participation. Elles « *prônent avant tout l'émancipation de l'individu* »⁵³, en tentant de ne pas différencier les origines ethnoculturelles de crainte d'approfondir les différences et le communautarisme ; elles sont assimilationnistes. À l'inverse, la Communauté flamande, qui a fait de l'intégration une priorité en réaction à la montée de l'extrême-droite (notamment le succès électoral du Vlaams Blok de 1988 à 1991), met en exergue les axes de diversité et de participation.

Peut-on parler d'un échec des politiques culturelles ?

Les objectifs poursuivis par les politiques culturelles belges semblent être de trois sortes et ont évolué selon les transformations meso et macro, telles que l'austérité, la globalisation des enjeux culturels, la pluralisation des références culturelles, la montée des industries culturelles et des entrepreneurs culturels et la reconnaissance des pratiques amateurs et d'autres pratiques non reconnues auparavant.

Le premier objectif, qui date des politiques artistiques du XIX^e et du XX^e siècle et qui correspond aux prémisses des politiques culturelles, est le rassemblement des citoyens par la culture à travers la construction d'un imaginaire commun, d'une identité culturelle patriotique⁵⁴. Il se trouve que cet objectif est largement dépassé au regard de la mondialisation économique et culturelle : Luc Carton parle d'une crise de la représentativité culturelle⁵⁵.

Le paradigme qui apparaîtra ensuite, autour des années cinquante, est le développement de l'accès à la culture, la démocratisation de la culture. Cette politique se justifie par la lutte contre les inégalités du capital culturel et pour l'égalité des chances, bien étayée dans l'ouvrage de référence dans le domaine de Pierre Bourdieu : « *La Distinction* ». Ce second objectif a été remis en cause au vu de ses résultats⁵⁶. Selon l'enquête sur les pratiques et consommations culturelles de la population résidant en Fédération Wallonie-Bruxelles, réalisée en 2007 sous la direction de

⁵³ Gadeyne et Brecht, « Les politiques culturelles à Bruxelles: vision Kaléidoscopique », p.33.

⁵⁴ Romainville, « Les dissonances entre démocratisation et démocratie culturelle dans le droit des Centres culturels ».

⁵⁵ Entretien Luc Carton, 24.01.18, Etterbeck.

⁵⁶ Voir Jean Caune et David Lescot, *La démocratisation culturelle: une méditation à bout de souffle* (Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 2010).

l'observatoire des politiques culturelles de la Fédération Wallonie-Bruxelles⁵⁷, presque un tiers de la population en Fédération Wallonie-Bruxelles est « désengagée » culturellement.⁵⁸

La politique de démocratisation de la culture connaît clairement des limites du point de vue de la conquête de publics socialement défavorisés. Mais elle a tout de même permis la décentralisation et l'aménagement du territoire en matière culturelle et le développement de stratégies de médiation, avec l'apparition des animateurs et médiateurs socioculturels. L'autre risque souligné par la note de synthèse des états généraux de la culture de 2009 dans cette politique de l'offre, est que la culture pourrait être réduite à un seul bien de consommation, avec la seule ambition de rentabilité dont les jeunes seront les cibles privilégiés.⁵⁹

Ensuite, l'objectif qui se dessine à la fin des années soixante, suite aux critiques de l'École de Francfort⁶⁰ par rapport à la démocratisation de la culture, est la démocratie culturelle. Le concept de démocratie culturelle a constitué le nouveau référentiel des politiques culturelles belges. Il ne vise plus seulement à faire partager entre les différents groupes de la population des enrichissements offerts par la culture d'une élite réputée cultivée, mais à sécréter la participation de tous, en tant qu'acteurs et participants critiques, à l'élaboration d'une culture. Finalement, démocratisation de la culture et démocratie culturelle ont montré un certain essoufflement en référence aux évaluations qui ont été menées.⁶¹

Enfin, le troisième objectif poursuivi par la politique culturelle sont les notions d'identité et de diversité culturelle. Ces notions sont utilisées de façon importante dans les derniers textes qui fondent les politiques culturelles de la fin du XX^e siècle. Or, l'hypothèse de la crise de la représentativité culturelle proposée par Luc Carton montre que cet objectif, bien que sa réalisation ne soit que très peu tangible, n'a pas abouti.

Dans ce contexte, l'approche par les droits culturels permet de sortir du débat figé entre démocratisation de la culture, démocratie culturelle, diversité culturelle... Elle offre en effet un nouvel angle d'analyse et apporte un nouveau référentiel aux politiques culturelles qui semblent s'essouffler.

⁵⁷ Jean-Louis Genard, « Les politiques culturelles de la Communauté française de Belgique: fondements, enjeux et défis », *Tendances et défis des politiques culturelles, Cas nationaux en perspective, INRS, Presses de l'Université Laval, Québec*, 2010, 179-218.

⁵⁸ La participation à la vie culturelle y est entendue dans son sens large, les pratiques comme sortir au restaurant, aller dans un parc, surfer sur internet, sont aussi considérées en plus des pratiques dites classiques c'est-à-dire pas uniquement par les pratiques dites classiques, comme aller au musée, ou au théâtre.

⁵⁹ Jean-Louis Genard et al., « Bruxelles et la culture », *Brussels Studies*, Etats Généraux de Bruxelles, n°8 (février 2009).

⁶⁰ Genard, *ibid.*

⁶¹ Genard *ibid.*

Droit à la culture, droits culturels, de quoi parle-t-on ?

Quelle acception de la culture dans la définition des droits culturels ?

La culture est une notion polysémique, qui, selon son utilisation, peut varier de façon conséquente. Elle renvoie à plusieurs sens selon le corpus scientifique dans lequel on se situe. Elle est parfois utilisée de façon ambiguë, ce qui contribue à flouter les directives des pouvoirs publics en la matière.

La notion de culture, comprise dans son étendue, comme l'ensemble des modes de vie et de pensée, est aujourd'hui largement admise dans les études anthropologiques. En 1871, l'anthropologue américain Tylor donne une définition de la culture qui restera célèbre, la culture est pour lui « *une totalité complexe qui comprend les connaissances, les croyances, les arts, les lois, la morale, la coutume, et toute autre capacité acquise par l'Homme en tant que membre de la société* »⁶². Cette définition est très englobante et non discriminante ; ce qui ne relève pas de la culture relève de la nature. Or dans nos sociétés différenciées, où les « *structures symboliques imprègnent l'ensemble des institutions sociales* »⁶³, on distingue certaines activités culturelles, telles que les activités artistiques. C'est ce qui alimente le débat permanent entre les défenseurs d'une acception englobante et les défenseurs d'une acception plus limitative, où seules certaines formes de pratiques méritent d'être définies comme « culturelles »⁶⁴.

De même que la plupart des interprètes des droits culturels, la définition anthropologique de la culture est choisie par le groupe mandaté par les Nations Unies pour définir les droits culturels et qui a donné lieu en 2007 à la publication de la Déclaration de Fribourg. Cependant, la définition anthropologique pose problème, car cette analyse s'appuie sur l'étude de sociétés dites primitives, or ce concept est désormais nuancé, car il ne différencie pas les pratiques symboliques des autres pratiques. De plus, et c'est ce qui posera problème dans la judiciarisation des droits culturels, le registre retenu dans le concept de culture est descriptif, à l'inverse du système juridique qui est normatif.

Mais l'ambition des droits culturels définis par Fribourg, et également celle de ce mémoire, est de montrer les interférences et les liens entre les droits culturels et les autres politiques publiques, dans cette étude celles des politiques urbaines. Car le risque de réduire les droits culturels, sous prétexte de leur tangibilité, est de continuer à cloisonner les autres systèmes sociaux, tels que l'économie, le droit, l'administration, le développement urbain, sans les saisir comme des

⁶² Jean-Louis Genard, *Les pouvoirs de la culture* (Bruxelles: Éditions Labor, 2001).

⁶³ Jean-Louis Genard, *ibid.*

⁶⁴ Jean-Louis Genard, *ibid.*

structures symboliques. Pour le sociologue américain T. Parsons, la culture n'est pas liée à un ensemble d'activités, comme celles des œuvres d'art, mais à une composante de tout système d'action. Il nous dit que « *chaque système empirique [système culturel, système social et système de la personnalité] est tous les systèmes à la fois* »⁶⁵. On voit bien que l'approche englobante est intéressante, voire inéluctable, surtout quand on parle des enjeux liés aux droits culturels.

En réaction aux travaux de Romainville sur la difficulté de judiciaireiser les droits culturels, la Fédération Wallonie-Bruxelles, qui a choisi la définition anthropologique de la culture dans son décret, entend respecter l'obligation de standstill⁶⁶ que ce droit induit. Pour cela, une évaluation systématique des politiques culturelles de la Fédération Wallonie-Bruxelles doit être prévue.

Donc pour ce travail, nous retiendrons deux sens de la culture, car ils sont appréhendables par le droit, mais qu'ils ne réduisent pas pour autant les droits culturels à une dimension trop restrictive. La culture entendue comme « *l'ensemble des expressions culturelles, des pratiques, des traditions et des œuvres [...] ainsi que les opérations intellectuelles de médiation, de familiarisation et d'apprentissage de ces expressions, pratiques, traditions et œuvres* » et la culture comme « *le développement des activités créatrices des hommes* »⁶⁷. C'est le concept de culture qui se réfère à l'objectivation du travail sur le sens des expériences humaines et sociales dans des œuvres, des patrimoines et des pratiques culturelles. Il est vrai que cette restriction du terme de culture lui retire certains de ses aspects, mais comme la grille de lecture utilisée est celle des droits culturels, la tangibilité du concept est nécessaire.

Les droits culturels comme six droits et libertés

La définition de ces droits est compliquée, car la notion de droits culturels convoque un ensemble de droits de l'Homme liés à la culture, soit une catégorie de droits imprécise, en tout cas moins précise que les droits civils et politiques ou les droits sociaux par exemple. Ici se situe tout l'enjeu entre droits culturels et Droit à la culture. Le droit à la culture est vivement critiqué dans le sens où il n'englobe pas la conception large induite par les droits culturels. Il poursuit l'idée que la population doit pouvoir accéder à la culture de référence, la culture élitiste, pour pouvoir

⁶⁵ Jean-Louis Genard, *Les pouvoirs de la culture* (Bruxelles: Editions Labor, 2001), p.6.

⁶⁶ Définition de l'obligation de standstill par Isabelle Hachez : « *déduite a contrario du caractère progressif des obligations positives expressément consacrées ou implicitement contenues dans les droits fondamentaux, le principe de standstill interdit à l'État, en l'absence de motifs impérieux, de diminuer le plus haut niveau de protection conféré à ces droits depuis le moment où la norme internationale ou constitutionnelle qui les consacre s'impose à lui, ou de le diminuer de manière significative lorsque l'État fait usage de la marge de manœuvre que lui confère ce principe en choisissant de garantir différemment ledit niveau de protection* » Isabelle Hachez, *Le principe de standstill dans le droit des droits fondamentaux: une irréversibilité relative*, 1. éd, Human Rights = Menschenrechte = Droit de l'Homme 8 (Athènes: Sakkoulas, 2008).

⁶⁷ Céline Romainville, *Neuf essentiels pour comprendre les « droits culturels » et le droit de participer à la vie culturelle*, Culture & Démographie (Bruxelles, 2013), p.41.

s'émanciper. Les droits culturels, qui se réfèrent à une définition plus large de la culture et qui convoquent un ensemble de droits humains, ont une approche très différente. Certains acteurs préfèrent se référer au droit à la culture pour son caractère plus tangible. Les rédacteurs du décret 2013, ont dû insister auprès du Parlement pour ne pas réduire les droits culturels au droit à la culture, acception bien plus restrictive. En effet pour les experts, fortement juristes, l'ensemble des droits culturels, le droit à l'instruction, à l'éducation, à l'expression, est trop vaste pour être opposable.

Le groupe de travail mandaté par les nations Unis, constitué d'académiques et de membres de la société civile, et en partie initié par le philosophe suisse Patrice Meyer-Bisch, a cherché à définir les droits culturels dans la Déclaration de Fribourg (2007). Ce texte, qui n'a pas de portée juridique, repositionne les droits culturels comme transversaux voire préalables aux autres droits de l'Homme. Elle s'appuie toutefois sur plusieurs textes internationaux et normatifs. Elle décline huit droits culturels : choisir et respecter son identité culturelle ; connaître et voir respecter sa propre culture, ainsi que d'autres cultures ; accéder aux patrimoines culturels ; se référer, ou non, à une ou plusieurs communautés culturelles ; participer à la vie culturelle ; éduquer et se former, éduquer et former dans le respect des identités culturelles ; participer à une information adéquate (s'informer et informer) ; participer au développement de coopérations culturelles

En Belgique francophone, les droits culturels sont admis à travers les six droits et libertés suivants : la liberté artistique ; la conservation et la promotion des patrimoines et des cultures ; l'accès à la culture ; la participation à la culture ; la liberté de choix en matière culturelle ; le droit de participer à la prise de décision en matière de politique ou de programmation culturelle. Ces six droits et libertés constitueront notre manière d'appréhender les droits culturels dans ce mémoire puisqu'ils ont été reconnus dernièrement par le décret relatif aux centres culturels de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

Quel encadrement juridique pour ces droits ?

Les droits culturels ont longtemps été lésés par la littérature juridique⁶⁸. Ils apparaissent dans le Pacte international relatif aux droits économiques, sociaux et culturels. Ce texte de l'ONU datant de 1966 est juridiquement contraignant. L'article 15 de ce pacte cite au rang des droits culturels : « *le droit de participer à la vie culturelle* », « *le droit de bénéficier du progrès scientifique et de ses applications* », « *le droit de bénéficier de la protection des intérêts moraux et matériels découlant de toute production scientifique, littéraire ou artistique et la liberté*

⁶⁸ Voir Romainville, *Neuf essentiels pour comprendre les « droits culturels » et le droit de participer à la vie culturelle*.

scientifique et culturelle ». Cet article s'inspire de l'article 27⁶⁹ de la Déclaration universelle des droits de l'homme adoptée en 1948.

En 2009, les droits culturels sont inscrits dans le Comité des droits économiques, sociaux et culturels dans l'observation générale 21 sur le « *droit de chacun de participer à la vie culturelle* ». Une cellule spéciale est créée au sein des Nations Unies afin de définir les droits culturels et une experte indépendante est nommée : Farida Shaheed.

Dans le droit belge, les droits culturels sont introduits en 1993 dans l'article 23 de la Constitution belge, sous l'appellation « droit à l'épanouissement culturel et social ».

Les droits culturels constituent un flou juridique, en raison de leur difficulté à être opposable et cela est l'objet de la thèse de Céline Romainville. Peut-on alors vraiment parler de droits ? Ne serait-ce qu'un cadre de méthodes de travail et de façon d'appréhender la culture pour les professionnels du secteur culturel ?

⁶⁹ Art. 27 : 1. *Toute personne a le droit de prendre part librement à la vie culturelle de la communauté, de jouir des arts et de participer au progrès scientifique et aux bienfaits qui en résultent.* 2. *Chacun a droit à la protection des intérêts moraux et matériels découlant de toute production scientifique, littéraire ou artistique dont il est l'auteur.*

Problématique et hypothèses de recherche

« Si la ville c'est l'œuvre d'être ensemble, être ensemble est une question culturelle. »⁷⁰

L'urbain est une matière éminemment culturelle, s'il est l'objet d'une structuration sociale, politique et idéologique, la ville est aussi faite « d'affectifs, de trajectoires sensibles et d'espaces de pratiques électives »⁷¹. Les transformations des modes de vie, de l'habiter, des temporalités et des rythmes urbains, et l'évolution de la composition des populations invitent à questionner la ville comme milieu culturel, car selon Jean-Louis Genard et ses collègues, « les mutations urbaines sont aussi et peut-être d'abord des mutations culturelles dont il faut tenir compte »⁷². La culture, dans ses dimensions anthropologiques et artistiques, est à mobiliser pour construire les espaces communs et une identification collective.

En quoi les acteurs culturels contribuent-ils à la vie d'un quartier ? Sont-ils des garants des intérêts des habitants dans le développement des villes ? Quel regard portent-ils sur les politiques urbaines ? Quels savoir-faire apportent-ils ? Apportent-ils une analyse sensible des territoires ? Pourraient-ils avoir un rôle de veille dans les interventions urbaines ? Incarnent-ils les diversités culturelles qui s'animent dans l'espace public ? Sont-ils des garants de l'exercice des droits culturels dans les projets d'aménagement urbain ?

Problématique : que peuvent apporter les acteurs culturels aux projets urbains et aux façons de penser les usages de la ville ?

Hypothèse 1 : les acteurs culturels qui ont des interactions avec l'espace urbain qui les entoure et qui proposent des projets hors-les-murs, permettent de développer un projet en lien avec le territoire, ce qui est un incontournable pour l'exercice des droits culturels.

Les fêtes de quartier, les festivals extérieurs et ouverts, les performances « outdoor », les œuvres participatives dans l'espace public et toute cette série d'événements contribuent à dynamiser les espaces urbains, tout en impliquant les habitants. C'est une autre manière pour les habitants de se saisir des enjeux urbains et de donner une identité culturelle à un territoire. Mais cela permet aussi à l'acteur culturel d'être en interaction avec le territoire, et de confronter son projet culturel directement avec celui-ci.

⁷⁰ Extrait d'entretien Luc Carton, 24.01.18, Etterbeck.

⁷¹ Sarah Montero, « Dissonance et conflictualité entre projet urbain et projets d'habitants pour l'aménagement culturel de Bordeaux », *Sud-Ouest Européen Revue géographique des Pyrénées et du Sud-Ouest*, n° 38 (1 décembre 2014): p.128.

⁷² Jean-Louis Genard et al., « Bruxelles et la culture ». p.4.

Hypothèse 2 : les acteurs culturels, en réoccupant les espaces vides, délaissés, contribuent à revitaliser les « no mans land », les endroits réputés dangereux, et à changer de fait l’usage des lieux

Nous supposons que la culture représente un enjeu majeur dans l’espace public, à travers des projets de réinvestissement, de revitalisation. Par exemple, Recyclart a transformé les alentours de la gare de la Chapelle qui était un endroit réputé dangereux. Ces acteurs culturels peuvent aussi porter un sens symbolique, lié aux revendications urbaines, tel qu’Ernest Pignon-Ernest, artiste français, qui réalise un collage en 1979 à Paris sur un immeuble en travaux, représentant un couple modeste expulsé par un projet de rénovation urbaine. Mais cette recherche de changement d’usages s’accompagne aussi du phénomène de gentrification.

Hypothèse 3 : les acteurs culturels contribuent à introduire de nouvelles façons de construire la ville avec les habitants, *via* une logique bottom up, avec une question sous-jacente : les acteurs culturels seraient-ils en passe de devenir les nouveaux experts urbanistiques ?

On a vu à travers les exemples cités dans cette introduction que certains acteurs culturels se mobilisent, s’engagent, pour défendre un développement urbain en adéquation avec les habitants, avec l’histoire d’un quartier. Ces acteurs luttent contre l’appropriation de l’espace public par les intérêts financiers ; la rente immobilière, et les intérêts liés au développement du tourisme. Bruxelles est un exemple réellement éclairant sur ces différentes luttes. Nous présupposons que ces dynamiques peuvent avoir un impact durable sur les transformations de la ville et que dans ce sens, les acteurs culturels pourraient avoir un rôle prépondérant dans les conceptions de projets urbains.

Pour chercher à répondre à ces différents questionnements, nous allons nous référer à la grille de lecture des droits culturels.

Annonce du plan

Dans un premier chapitre, nous présenterons les deux études de cas, Recyclart et le Centre culturel du Brabant wallon, afin de comprendre en quoi les questions urbaines constituent leur terreau de développement. Ensuite, nous aborderons les interactions, parfois ambivalentes, qui existent entre ces opérateurs atypiques et les institutions ; et comment le législatif peut-il adopter le prisme des droits culturels dans l’élaboration des politiques publiques urbaines et culturelles. Cela nous amènera au troisième et dernier chapitre, où nous interrogerons le rôle des acteurs culturels et des institutions les commanditant dans le processus de gentrification des quartiers populaires péri-centraux.

Note méthodologique

J'ai réalisé mon étude de terrain à Bruxelles et en région wallonne. L'objectif a été de récolter des données en vue d'analyser les dynamiques professionnelles.

La plus importante partie de mon étude concerne Recyclart, pour lequel j'ai réalisé un stage de six mois dans le cadre de ma deuxième année de master. J'ai donc profité d'une phase d'observation approfondie et active avant de commencer mes entretiens semi-directifs avec les professionnels de cette structure. Lors de mon stage, j'ai observé et effectué des tâches dans l'ensemble des pôles de Recyclart. Cela m'a permis d'avoir une vision d'ensemble de la structure ; le jour, la nuit, le restaurant, Fabrik, le travail administratif, les actions de quartiers *outdoor* et *indoor*. J'ai échangé avec l'ensemble de l'équipe sur des temps informels, l'espace restaurant/bar étant particulièrement propice à cela. J'ai aussi rencontré une partie du public sur divers événements (soirées, expositions, projets de quartier, restaurant, concerts, salons...), ce qui m'a permis d'avoir une vision large du public fréquentant Recyclart. J'ai interrogé cinq des professionnels de Recyclart à partir d'une grille d'entretien unique. J'ai aussi rencontré une professionnelle du CQD Jonction pour lequel Recyclart a répondu à des appels à projet.

Le décret 2013 relatif aux centres culturels se basant sur le référentiel des droits culturels, il m'a paru intéressant d'aller voir et interroger des centres culturels, pour mieux cerner comment peuvent s'opérationnaliser les droits culturels de façon concrète. J'ai donc rencontré deux centres culturels, celui du Brabant-Wallon, et celui du Fourquet, et deux Inspecteurs de la culture de la Fédération Wallonie-Bruxelles, Luc Carton et Olivier Van Hee, qui ont également participé à la rédaction du décret.

Afin d'éclairer l'étude par un angle sociologique bien ancré dans le terrain bruxellois, j'ai interrogé un professeur flamand en études urbaines de la Vrije Universiteit Brussel, Eric Corijn.

Ces données sont appuyées par une série de documents professionnels tels que des rapports d'activités ou des dossiers de reconnaissance, ainsi que par des articles de presse et une revue archivés.

La première limite de cette enquête, ce qui est bien souvent le cas dans une recherche avec une échéance courte, est sa non-exhaustivité. La seconde limite est que les territoires dans lesquels sont inscrits les acteurs culturels interrogés ne sont pas comparables : zone urbaine, zone périurbaine et zone rurale. Cela permet tout de même d'avoir un panel intéressant des façons d'appréhender les projets urbains et de territoire à travers des dynamiques complètement différentes. À savoir que la revue bibliographique s'intéresse principalement aux zones densément urbanisées.

Partie 1 : Les questions urbaines à l'origine de la création de deux acteurs culturels : le Recyclart et le Centre culturel du Brabant wallon

Nous nous appuyons sur l'étude empirique de deux acteurs culturels atypiques à Bruxelles et à Court-Saint-Etienne (en Wallonie). Ce sont deux acteurs culturels qui portent des missions culturelles « classiques » : diffusion, création, réalisation de projets socio-artistiques... Mais leur spécificité réside dans l'action urbaine. Ils ont tous les deux, pour des raisons différentes, un fort ancrage dans leur territoire et ils mènent des projets directement en lien avec l'urbanisme. Il s'agit de ce qui a été observé pendant l'enquête de terrain et ce qui alimente la réflexion sur les interactions entre question urbaine et action culturelle dans les pratiques des opérateurs culturels. La recherche est constituée d'entretiens semi-directifs et d'une analyse fine de documents professionnels. Ces matières sont croisées avec des lectures scientifiques, qui parfois concernent directement une des structures étudiées. Cette analyse a dévoilé que les questions urbaines sont à l'origine de la création de ces structures.

Chapitre 1 : Le laboratoire urbain et artistique Recyclart

Recyclart est une association sans but lucratif qui existe depuis 1997. Elle est créée pour remédier à la cassure de la Jonction Nord-Midi, afin de « *reconstruire les liens oubliés ou perdus de l'espace urbain : métamorphoser le lieu en une passerelle urbaine entre les communautés et les arts* »¹. Elle développe depuis un projet hybride, entre expérimentation urbaine, programmation artistique, restauration, production artisanale et locale et programmes de réinsertion professionnelle. Recyclart ne mobilise pas explicitement les droits culturels, mais elle paraît être un exemple innovant et reconnu de structure culturelle avec un ancrage urbain œuvrant pour la diversité culturelle, la participation, et la défense du quartier populaire des Marolles.

1. Développement d'un projet pour remédier à une balafre urbaine

a) Un lieu désaffecté qui nuisait au cadre de vie

La Jonction Nord-Midi (construite entre 1902 et 1952) est une jonction ferroviaire qui traverse la Ville de Bruxelles du nord au sud. La partie sud, entre la gare Bruxelles-Chapelle et la gare du Midi n'est pas souterraine, engendrant « *des tunnels malodorants, des bâtiments vides, une aire sans vie* »². Sa création, souhaitée par le roi, avait pour objet de transporter le charbon de Charleroi à Anvers. De même que le phénomène de « bruxellisation » qui surviendra à partir des années soixante, la création de la Jonction ne s'est pas faite dans l'intérêt des habitants de Bruxelles. Elle tranche littéralement la ville de Bruxelles en deux, provoquant alors une rupture entre l'est et l'ouest de la ville et scindant des quartiers.³ A travers ce grand projet, puis l'aménagement des axes routiers dans les années soixante, l'objectif était de permettre aux habitants de travailler à Bruxelles tout en vivant en province. La blessure engendrée par cette Jonction n'est pas que physique, elle est également symbolique : « *ça a permis à toute une sorte de classe moyenne de travailler à Bruxelles et de vivre hors de la ville. Donc tu es juste à côté des lieux de travail mais tu n'en as pas* »⁴. En quelques sortes, la Jonction et sa clientèle, c'est « *un discours anti-ville* »⁵. Le quartier des Marolles a souffert de cette Jonction, car elle provoque des conséquences physiques et urbaines importantes.

¹ Cassandre, 06.2000 « *La conquête du béton* », N.B.

² La Libre Belgique, 20.09.2000, « *Quand la culture va à la gare* », Guy Duplat

³ « *La Jonction Nord-Midi et ses conséquences pour la géographie urbaine de Bruxelles* », *Bulletin de la société belge de géographie*, n° 3 (1960): 298-306.

⁴ Extrait d'entretien Stéphane Damsin, 08.02.18, Bruxelles.

⁵ Extrait d'entretien Stéphane Damsin, 08.02.18, Bruxelles.

Des articles archivés de 1997 à 2002 reviennent sur ces conséquences et sont catégoriques. L'espace entourant la gare « fantomatique »⁶ de Bruxelles-Chapelle est « une zone noire »⁷, un « no mans land »⁸, où « les toxicomanes se shootaient autrefois entre deux poubelles »⁹. Vincen Beeckman, qui travaille à Recyclart depuis quinze ans et qui a toujours habité Bruxelles, a vécu dans le quartier avant et pendant la création de Recyclart ; « avant je sais que c'était hyper dangereux ce qu'il y avait là-bas, c'était hyper noir et vraiment glauque. Moi je passais par-là, avec ma voiture, je me souviens bien que je traçais-là. »¹⁰

En termes plus urbanistiques, Stéphane Damsin parle d'une « balafre urbaine », d'une « cicatrice très difficile à recoudre », qui provoque une « grande césure »¹¹. C'était un « chancre », « il n'y avait rien, il n'y avait pas de bâtiment, avant tout était désert, sauf le logement des Brigittines qui était déjà bien là »¹², poursuit-il.

b) L'ouverture d'un centre culturel pour la jeune création urbaine

Pour réagir à la violence des dimensions physiques et symboliques de cette Jonction, l'échevin à l'Urbanisme et à la Culture, Henri Simons, accompagné de son équipe, proposent un projet de réhabilitation de la gare de la Chapelle. Le contexte est propice : le projet correspond à l'appel à projet européen Urban II (Fonds Feder), la SNCB venait d'injecter une enveloppe importante pour la rénovation de ses bâtis, Bruxelles va être désignée Capitale de la Culture européenne en 2000 et cela entre en écho avec les voix qui se sont élevées en 1995 autour de l'Hôtel Central. La création de Recyclart s'inscrit effectivement dans l'hypothèse d'un « deuxième tournant urbanistique »¹³ de Bruxelles développé par Benoît Moritz, qui cherche à combiner luttes urbaines et art dans la ville. Enfin, il y avait un ensemble d'acteurs partisans au projet : les institutions, les activistes urbains, les militants pour la culture urbaine. Désigné meilleur Projet Pilote Européen 1997, l'association Recyclart émane de cet élan. Son objectif : « faire reprendre vie et vigueur à un environnement défiguré par la désaffectation, la pollution, la décrépitude, l'insécurité, la vacuité ; lui (re)donner goût à une culture actuelle et protéiforme qui intrinsèquement lui appartient, et y faire venir d'autres publics, attiser leur curiosité, susciter leur

⁶ Le soir en ligne, 08.05.2002, « Une plage bleutée au pied des rails », Martine Duprez.

⁷ Le Vif/l'express, 20.12.2002, « Attention au départ », Marc Jacob cité par François Brabant.

⁸ La Tribune de Bruxelles, 09.12.2002, « L'art de recycler une gare », Benjamin Legrais.

⁹ La Tribune de Bruxelles, 09.12.2002, « L'art de recycler une gare », Benjamin Legrais.

¹⁰ Extrait d'entretien Vincen Beeckman, 19.03.18, Bruxelles.

¹¹ Stéphane Damsin, Urban Talk à Recyclart le 31.01.18, Bruxelles.

¹² Extrait d'entretien Stéphane Damsin, 08.02.18, Bruxelles.

¹³ Mercier et Moritz, « Logements publics : du « nimbysme » au « wimbysme » ».

*rencontre avec les habitants ; modifier en somme la nature du risque »*¹⁴, est-il écrit dans la Libre Belgique.

Suite à un concours, l'architecte Philippe Nicolas est désigné pour dessiner les plans de travaux de réhabilitation de la gare. Les bâtiments étaient inoccupés ; *« le site ne faisait plus office de gare car on ne délivrait plus de ticket et il n'y avait pas de service au sein de cet espace »*¹⁵. L'architecte a donc plus *« travaillé l'effet de mixité, travailler avec les navetteurs et avec le projet de centre culturel »*¹⁶. L'engagement d'un architecte pour la réhabilitation des lieux démontre qu'une réflexion est menée autour des usages du lieu ; la rénovation ne se limite pas aux aspects concrets (désamiantage et autres remises aux normes). Wim Embrechts, architecte et urbaniste de profession, assurera la direction de Recyclart pendant quelques années. La présence d'un architecte-urbaniste à la direction poursuit l'idée que Recyclart est avant toute chose un projet urbain.

Pour la mise en œuvre de la rénovation de la gare, trois équipes en réinsertion professionnelle sont constituées ; une équipe bois, une équipe métal et une équipe « infrastructure ». Cette dynamique d'économie sociale était (et est toujours) un volet essentiel du projet Recyclart. Elle s'inscrit également dans une revendication « pour la ville », pour réintégrer des activités productives dans cette dernière, et pour développer de l'emploi dans un quartier populaire.

2. Accompagnement de projets urbains et participatifs dans le quartier

*« Pour Recyclart, installé dans ce nœud ferroviaire depuis deux ans, le son des voies ferrées est un moyen comme un autre de justifier ses constantes pensées pour la ville »*¹⁷. Après avoir rénové et s'être installée dans la gare de la Chapelle, l'équipe de Recyclart, composée à l'origine d'une vingtaine de personnes, poursuit sa mission urbaine.

a) Des interventions artistiques dans la ville

Dès 1997, les tunnels sous la jonction sont transformés par des opérations artistiques et un nouvel éclairage. En 1999, La Dernière Heure écrit : *« déjà à l'origine de la décoration des tunnels Tanneurs et Vanderweyden, les dynamiques occupants de la gare de la Chapelle ont cette fois travaillé main dans la main avec de jeunes artistes et enfants du terrain. Objectif ? Rendre un*

¹⁴ La Libre Belgique, 15.03.2000, « *Le café de la gare* », M.Ba.

¹⁵ Philippe Nicolas, Urban Talk à Recyclart le 31.01.18.

¹⁶ Philippe Nicolas, Urban Talk à Recyclart le 31.01.18.

¹⁷ Le Vif/L'express, 18.02.2000 « *Loin du Train-train* ».

semblant de chaleur à un espace urbain particulièrement repoussant »¹⁸. Ces interventions artistiques, centrées sur l'art urbain (principalement le graffiti), avaient comme objectif de raconter les histoires des habitants. Pour ce faire, des étudiants en art sont allés à la rencontre du public de la maison médicale et des habitants pour constituer leurs œuvres. L'art urbain, comme toutes autres formes d'art, ne fait pas consensus, mais Recyclart semble attentif au fait de réaliser des œuvres qui correspondent à une histoire, à une identité de quartier. Le travail de médiation de Vincen Beeckman viendra renforcer cette dynamique en 2003.

En 2001, Recyclart s'engage dans le réaménagement de l'espace situé devant la gare, « *la place que n'aurait pas osé traverser une famille de pitbull* »¹⁹, avance la Tribune de Bruxelles. Après le réaménagement de la voirie par la délégation au développement du pentagone de la Ville de Bruxelles, un espace de rencontre prend forme : « la plage ». Il s'agit d'une place publique bleutée et minérale qui doit assurer le remaillage du tissu urbain. C'est un « *espace de délassement et de discussion pour les écoles du quartier* », qui sera aussi « *apprécié[e] par les jeunes passionnés de skateboard* » et qui se « *prête également à merveille à des concerts et fêtes de plein air* »²⁰, explique une journaliste du Soir. A travers ce réaménagement, Recyclart encourage et prend parti dans des projets de transformation de l'espace public qui considèrent les divers usages de ce dernier. Le matériel urbain, comme les bancs, poubelles et autres potelets a été réalisé par les équipes en transition professionnelle de Recyclart. Une fresque conçue par de jeunes artistes est dessinée au sol. Elle représente un plan cadastral grandeur nature de l'ancienne petite rue des Brigittines. C'est une façon de valoriser le patrimoine du quartier et de faire un clin d'œil aux plus anciens habitants du quartier.

L'autre projet conséquent accompagné par Recyclart est celui du skate-park. Sur une place surplombée par des habitations, bureaux, auberge de jeunesse, bowling, école et une maison de retraite et située au croisement d'un quartier gentrifié et d'un quartier populaire, Recyclart a développé un projet partenarial d'aménagement urbain. L'association a accompagné un collectif de skate-borders à développer le projet ; elle a organisé un concours pour choisir l'architecte puis a suivi le chantier. Les équipes de Fabrik ont de nouveau fabriqué le mobilier urbain. Un mini-festival a été organisé pour inaugurer le lieu. Il permet une multitude d'usages ; faire du skateboard, mais aussi s'asseoir, flâner, jouer, et accueillir des grands événements.

En 2005, l'artiste Jozef Legrand et Recyclart ont créé un « salon urbain » place Bruegel. Ils ont choisi d'aménager un Arbre à Palabre, avec des bancs arrondis, en arabesque, qui permettent de

¹⁸ La Dernière Heure, 16.09.99, « *Un beau tunnel* », V.L.

¹⁹ La tribune de Bruxelles, 09.12.2002, « *L'art de recycler une gare* », Benjamin Legrais.

²⁰ Le soir en ligne, 08.05.2002, « *Une plage bleutée au pied des rails* », Martine Duprez.

multiples espaces de discussions, « *respectant les bancs et les habitudes des jeunes du quartier* »²¹. Cette œuvre urbaine qui invite les personnes s’y asseyant à échanger avec autrui s’inspire des espaces de discussion de certaines sociétés africaines. L’Arbre à palabre, au centre du village, est l’endroit où la communauté se réunit pour discuter de l’organisation de la cité, pour conter des histoires, ou pour mettre en scène des rituels. Ce projet a donné lieu à une création artistique participative : un enregistrement audio et des portraits photographiques. Le déploiement de cette collaboration entre l’artiste, Recyclart et les citoyens locaux, autour de débats, festivités et workshop a constitué la richesse du projet. Ce dernier a reçu en 2006 le prix Home in the City de la région flamande, qui récompense les réalisations innovantes dans la ville.

De nombreux projets d’amélioration des espaces publics sont menés ; des dalles de béton imaginées par des enfants implantées près de la place Anneessens, des potelets où s’installent souvent des jeunes peints pour faire office de siège...

Pour poursuivre cette expérimentation urbaine, le centre d’art et Fabrik créent chaque année une œuvre d’art temporaire, à l’occasion du festival Holidays. Ce festival gratuit, participatif et populaire repose sur l’idée de « *reconstruire un village dans la ville (le pain, la coiffure...), afin de reconstruire un langage commun culturel, et comme cela recréer un tissu social dans le quartier* »²², explique Dirk Seghers, concepteur de l’événement et directeur artistique de Recyclart.

L’œuvre créée pour les Holidays fait référence à des réflexions portant sur l’espace public. Pour Charlotte Burgaud, l’ancienne directrice de Fabrik qui a participé avec les équipes en transition à la construction de l’œuvre, « *c’est une manière d’intervenir dans l’espace public de manière temporaire qui est intéressante* ». ²³ Pour l’édition 2017, l’œuvre était un long et haut panorama, avec un paysage et un horizon qui n’est plus visible aujourd’hui depuis l’édification de nouvelles constructions. Le temps du festival, le paysage et le contexte urbain sont transformés. C’était une œuvre évolutive, deux collectifs d’artistes venaient retravailler le décor de semaine en semaine. L’année 2016, l’œuvre consistait en une grande tour sur laquelle des inscriptions étaient tracées, où les DJs s’installaient, des réunions des habitants avaient lieu, des dîners pouvaient y être gagnés... Cette tour, plus haute que la Jonction Nord-Midi, était une façon d’interférer avec les voyageurs des trains.

²¹ Zone, 20.04.05, « *L’art dans l’espace public et le conflit Urbain Arabesk* ». Nr.

²² Extrait d’entretien Dirk Seghers, 31.01.18, Bruxelles.

²³ Extrait d’entretien Charlotte Burgaud, 30.03.18, Bruxelles.

b)Un espace public où s'exercent les droits culturels ?

A travers les différents projets qui viennent d'être cités, on constate que Recyclart porte une attention particulière à l'implication des habitants. Cette attention concerne le droit culturel de participer à la culture. Afin d'interroger sa pratique au regard des droits culturels, la démarche Paideia²⁴ a développé un certain nombre de questionnements lié à ce droit: « *quelles sont les possibilités pour les diverses parties prenantes d'apporter des suggestions/contributions dans sa pratique ? Les acteurs peuvent-ils participer à la définition du cadre de la pratique décrite ? Comment la pratique favorise-t-elle le développement d'espaces publics de participation, de rencontres, d'échanges, de contributions aux débats publics ?* »²⁵. Nous tâcherons d'analyser la démarche de Recyclart dans les projets urbains par le prisme de ces trois questions.

- Quelles sont les possibilités pour les diverses parties prenantes d'apporter des suggestions/contributions dans sa pratique ?

Les personnes mobilisées, concernées par la transformation de leur espace public, peuvent apporter des suggestions dans les messages que porte l'œuvre artistique. Recyclart se préoccupe de l'implication des individus qui sont généralement éloignés des cercles de concertation ; les jeunes, les personnes en maison médicale...

Vincen Beeckman, animateur socioculturel et artiste-photographe organise une série d'événements participatifs et culturels à destination des habitants en réinventant ses pratiques d'année en année. Le concept des « soirées habitant » qu'il organise par exemple repose sur un *melting pot* de références populaires amenées par des habitants. Cependant, les projets sont généralement issus d'une démarche descendante, car selon l'animateur, peu de personnes proposent des projets. Les projets mis en place sont néanmoins très vite appropriés par les habitants ; une fois le projet mis en place, les personnes deviennent forces de proposition et sont fortement impliquées.

- Les acteurs peuvent-ils participer à la définition du cadre de la pratique décrite ?

Les parties prenantes peuvent apporter des suggestions dans les messages artistiques. Elles n'ont cependant pas le choix dans la pratique artistique. Pour les nombreux projets de graffiti, cela peut se justifier par le fait que Recyclart était à l'origine un centre d'art pour la jeune création urbaine, et que les œuvres graffitis nécessitent un budget limité.

²⁴ Qu'est-ce que la démarche Paideia ? : « Paideia est une démarche d'analyse des politiques publiques au regard des droits culturels initiée fin 2012 par Réseau culture 21 et l'Institut Interdisciplinaire d'Éthique et des Droits de l'Homme (IIEDH), en partenariat avec des départements français » Anne Aubry et al., « Pour une nouvelle culture de l'action publique - Paideia » (Réseau Culture 21 et IIEDH, 2015), p.20.

²⁵ Anne Aubry et al., « Pour une nouvelle culture de l'action publique – Paideia » (Réseau Culture 21 et IIEG, 2015), p.31.

Pour Vincen Beeckman, il est difficile d'inviter les personnes à participer à la définition du cadre d'un projet, car selon lui, « *il y a plein de possibilités, mais il y a plein de blocages chez les gens qui font qu'ils n'osent pas où qu'ils ne prennent pas ces possibilités* »²⁶. Pour surmonter les difficultés de la participation, Vincen Beeckman a opté une médiation par le développement de rapports individuels. Il travaille de façon minutieuse avec l'individualité pour créer du collectif. A la lumière des résultats qu'il obtient, sa manière de faire interroge l'action culturelle participative qui repose habituellement sur une approche collective. Mais son travail est-il reproductible ? Elle tient intrinsèquement à la personnalité artistique du coordinateur, à son investissement sur le long terme dans le quartier, mais aussi à la position particulière que Recyclart développe depuis dix-neuf ans.

- Comment la pratique favorise-t-elle le développement d'espaces publics de participation, de rencontres, d'échanges, de contributions aux débats publics ?

Les différents projets que Vincen Beeckman développe sont issus majoritairement d'une démarche descendante. Cependant, ils s'inscrivent systématiquement dans une volonté de valoriser l'existant, de s'appuyer sur des références communes au quartier, de remuer des événements du passé. Ainsi, ses projets ne sont pas déconnectés du quartier et de son histoire. Il collecte les albums photos trouvés sur le marché aux puces par exemple. Il s'en sert pour les flyers de Recyclart, ou pour agrémenter les expositions des habitants. Il a développé un projet à partir d'une vieille image trouvée : des jeunes sportifs accompagnés par un abbé et éducateur ont été photographiés dans les Marolles dans les années soixante-dix. Cette photographie a été affichée dans l'espace public avec le numéro de Vincen Beeckman « *si vous connaissez un de ces jeunes, contactez-moi* », avait-il écrit. Un projet sonore a émané de cette initiative avec les sept personnes qui l'ont contacté pour témoigner. En partant de références qui parlent aux habitants du quartier, il favorise des espaces partagés de discussion et d'échanges.

Au-delà des projets urbains, la programmation musicale de Recyclart valorise une multitude de références culturelles. La « musique urbaine » est mise en exergue, et notamment la musique non-occidentale : la tropical bass (Colombie), l'electro shaabi (Egypte), la digital cumbia (Amérique Latine), le kuduro (Angola)... Pour Dirk Seghers, « *si tu fais une soirée sur le Kuduro, musique angolaise, le public sera automatiquement ethniquement plus diversifié, et sera un meilleur reflet de la population bruxelloise que si tu programmes du punk ou du post-rock, où là le public sera en majorité un public blanc* ». Mais ce n'est pas la raison première de sa programmation, il se soucie de montrer des musiques émergentes, qui ne sont pas présentées sur les

²⁶ Extrait d'entretien Vincen Beeckman, 19.03.18, Bruxelles.

grandes scènes culturelles. C'est en ce point que Recyclart se définit comme un centre culturel alternatif, et qu'il contribue à l'exercice des droits culturels des bruxellois. Dirk Seghers poursuit, « *des sociologues dans les années septante ont défini la ville : si on a accès à vingt minutes de marche vers plusieurs fonctions, on peut parler d'une ville. Pour moi la ville c'est la différence. Si on a une friture à côté d'un karaoké coréen, à côté d'un sex shop, à côté d'une Eglise, on parle d'une ville. [...] Ma vision sur la ville coïncide avec ma vision du fonctionnement de Recyclart : garantir que cette différence soit toujours présente* »²⁷. Ce positionnement, tout à fait intéressant au regard des droits culturels, interroge le positionnement des acteurs culturels relais et amplificateurs des cultures undergrounds comme fossoyeurs puisqu'ils promeuvent ces cultures qui deviennent inéluctablement des cultures de références.

Puisqu'un tiers des habitants de Bruxelles n'ont pas de carte d'identité belge et que la moitié des belges a des origines étrangères, deux tiers de la population n'ont pas de référence culturelle « belgo-belges »²⁸. Pour trouver le sens d'une action culturelle à Bruxelles mais de façon générale en ville, « *c'est en produisant des produits urbains, de la culture urbaine en réalité, qui est métissée, complexe, hybride, contextualisée, spatialisée, comme le fait Recyclart* », explique Eric Corijn. Selon le chercheur, la multiculturalité assumée par Recyclart est dû à sa direction flamande. La communauté flamande, plus petite communauté que celle des francophones, semble s'ouvrir plus vers les autres cultures en général²⁹, cela permet d'affirmer leur positionnement en devenant les représentants des cultures minoritaires³⁰. La deuxième raison qui explique l'influence multiculturelle est la traduction non systématique des œuvres étrangères. Le positionnement « assimilationniste » des politiques culturelles de la Fédération Wallonie-Bruxelles vient confirmer cette hypothèse. Cette ligne de partage n'est pas aussi nette, mais elle laisse percevoir certaines orientations³¹.

Les différents membres du personnel de Recyclart ont ou sont encouragés à avoir une acception de la multiculturalité. Pour Ingrid Pecquet, la directrice de Recyclart, ce qui importe est que les salariés aient « *une vision ouverte sur le monde, même s'ils ont des angoisses, des questionnements, parce que Bruxelles change, le quartier change, le centre-ville change. Ils doivent être ouverts, avoir un intérêt pour l'autre, tout en maintenant leur personnalité, ça c'est très important.* »³².

²⁷ Extrait d'entretien Dirk Seghers, 31.01.18, Bruxelles.

²⁸ Entretien Eric Corijn, 23.03.18, Ixelles.

²⁹ Alice Romainville, « Une « flamandisation » de Bruxelles ? », *Belgeo*, n° 3 (30 septembre 2005): p.364.

³⁰ Entretien Eric Corijn, 23.03.18, Ixelles.

³¹ Gadeyne et Brecht, « Les politiques culturelles à Bruxelles: vision Kaléidoscopique ».

³² Extrait d'entretien Ingrid Pecquet, 25.01.18, Bruxelles.

Recyclart a fait le choix dès sa création d'être un centre bicommunautaire ; ce qui est étonnamment peu fréquent à Bruxelles. Les politiques culturelles, les matières personnalisables, sont assignées aux Communautés, qui sont donc unilingues. Seulement onze pour cent des structures culturelles et événements sont subventionnés par les deux communautés³³. La biculturalité peut-elle être considérée comme un premier pas vers le pluralisme ? Cela ouvre le débat ouvert par Elke Winter à l'occasion de son travail sur les minorités au Canada : s'agit-il de multinationalisme (les minorités nationales) ou multiculturalisme (les minorités issues de l'immigration) ?³⁴

L'exercice des droits culturels dans l'espace public mais aussi dans la programmation de Recyclart s'inscrit au travers des projets participatifs et d'une précaution à présenter les multiples références culturelles qui font histoire ou qui coexistent sur le territoire.

Les projets participatifs peuvent être un moyen de rendre effectif les droits culturels mais ne doivent pas être idéalisés. Ils ont des limites qui ont largement été étudiées : des attentes différentes entre les acteurs ou entre les participants engendrant des situations conflictuelles, l'instrumentalisation de la participation... Un cadre bien défini pour fédérer les acteurs, bien qu'il soit parfois complexe à mettre en œuvre, est essentiel.

3. Création d'une expertise pour incarner les enjeux urbains

a) Une programmation régulière pour aborder les enjeux urbains

Recyclart porte une réflexion sur l'urbanisme à travers des cycles de conférences dans le cadre de l'IBAI (Institut Bruxellois d'Architecture In situ). Les conférences portent sur des sujets divers à dimension revendicative. Le cycle qui est actuellement développé par Stéphane Damsin est le cycle *Greating From*. Il s'agit de « *montrer la jeune scène d'ailleurs, des gens qui ont déjà une réputation dans les endroits où ils vivent mais qui sont bien moins connus ici* ». Les invités « *racontent la ville où ils travaillent et où ils vivent de façon subjective et personnelle à travers leur travail* »³⁵, explique le programmeur.

³³ Alice Romainville, « Une « flamandisation » de Bruxelles ? », p.4.

A noter qu'un tiers des lieux « alternatifs », entendus comme lieux plutôt jeunes, dynamiques, favorisant l'expérimentation et la multiculturalité sont subventionnés par les deux Communauté à la fois (p.367)

³⁴ Elke Winter, « Les logiques du multiculturalisme dans les sociétés multinationales : une analyse des discours canadiens », *Revue européenne des migrations internationales* 24, n° 3 (1 décembre 2008): 7-29.

³⁵ Extrait d'entretien Stéphane Damsin, 08.02.18, Bruxelles.

Ces conférences attirent un public assez identifié ; des étudiants, des architectes, des urbanistes. L'avantage de faire venir des architectes de l'étranger est que du public non architecte est attiré par le lien communautaire³⁶.

Afin d'impliquer les habitants à la réflexion urbaine, Recyclart organise régulièrement des Urban Talk ; des temps de discussion thématiques en lien avec le développement du quartier ou de Bruxelles. Ces conférences sont à destination du tout public, les sujets y sont davantage vulgarisés. La première édition de ce type de conférence a eu lieu en 2017, autour d'un travail sur la prostitution. La seconde conférence a questionné les piétonniers.

L'Urban Talk de janvier 2018 a abordé les enjeux du développement du quartier autour de Recyclart. Le projet de transformation de Recyclart a été présenté, soit l'aménagement de nouvelles salles sous la Jonction, financé par le CQD Jonction mais remis en question récemment. Des architectes travaillant sur un projet de réaménagement proche sont aussi intervenus. L'objectif est avant tout de débattre avec les habitants sur les projets en cours, futurs, ou même d'imaginer les prochaines revendications qui concernent le développement urbain du quartier. Pour ces événements, la communication est restreinte aux habitants du quartier, avec des affiches et des tracts distribués dans les immeubles avoisinants.

Cette démarche s'inscrit à nouveau dans le droit culturel de participation. Il est toutefois difficile de mobiliser des participants sur des questions qui paraissent techniques malgré leur vulgarisation. Ce cycle de conférence n'est pas assez ancien pour porter un regard critique sur son intérêt en termes de participation.

b) Une réflexion qui poursuit un objectif revendicateur, l'exemple du projet Jonction

La réflexion sur l'urbain et notamment sur la Jonction Nord-Midi s'est cristallisée pendant deux ans (2011-2013), autour du projet Jonction. Suite à l'émergence du projet sérieux de la part de la SNCB d'élargir ou d'agrandir la Jonction, Recyclart, l'association Congrès, épaulés par le Bouwmeester, et l'ADT-ATO (Agence de Développement Territorial Région de Bruxelles-Capitale - Agentschap voor Territoriale Ontwikkeling) ont décidé de se mobiliser. Ils ont ainsi créé le projet Jonction, pour lequel Stéphane Damsin, architecte, est recruté comme programmeur, afin de proposer des espaces de discussion autour de la pertinence, de l'efficacité, de l'empreintes et des enjeux futurs du projets d'élargissement de la Jonction. Pendant deux ans, de nombreux débats, conférences, des colloques, des promenades thématiques, des projections de films, des

³⁶ Entretien avec Stéphane Damsin, 08.02.18, Bruxelles.

conversations avec des artistes et des performances artistiques dans l'espace public ont été organisés ; « *c'était une manière de voir si cet espace public est connu, reconnu, utilisable* »³⁷.

Un cycle de conférence appelé « Learning From », consistait à inviter des acteurs qui travaillent sur des sujets similaires. A Birmingham par exemple, il y a aussi une jonction ferroviaire qui traverse la ville ou à Basel il y a aussi un feuilletage linguistico-frontalier complexe...

Parmi les promenades organisées, l'une d'entre elle avait pour objectif de discuter de la question des espaces publics au-dessus de la Jonction Nord-Midi et sur le potentiel que possède cet axe comme « *nouvel axe culturel alternatif pour la ville* »³⁸. Cette conférence, appelée « Quelle valeur culturelle pour les espaces publics de la Jonction » et qui a eu lieu en juin 2012, a invité les participants à penser culture et urbain conjointement, en partant de projets et espaces publics existants : Jardin botanique, jardin autour de la gare Bruxelles-Chapelle, Jardin Pechère à la Cité administrative de l'Etat, Jardins de la Cathédrale, abords de la Gare centrale, Mont des Arts, Skate Park, la Plage devant Recyclart... Mais aussi à partir de plans et grandes intentions pour le Bruxelles de demain, comme le Plan Régional de Développement Durable ou des initiatives comme Park Design. A l'issue de ce programme, une synthèse détaillant des préconisations en lien avec la Jonction est éditée.

Ces différents exemples d'actions inscrivent Recyclart dans une relation étroite avec le quartier qui l'entoure. Les questions urbaines sont à l'origine même de sa création. En commençant par la revalorisation d'une friche urbaine, puis en mettant en œuvre des actions de transformation de l'espace public en lien avec les usagers et en développant une programmation autour de la réflexion urbaine, Recyclart détermine son action culturelle par le développement urbain. Cependant, cette relation étroite à l'urbain tend à s'essouffler. Charlotte Burgaud, ancienne directrice de Fabrik, souligne que les interactions entre le centre d'art et Fabrik étaient plus nombreuses auparavant. Cela s'explique par une présence plus accrue du programmeur architecture il y a quelques années. Mais aussi car la direction de la structure a été assurée pendant près de quinze ans par des architectes-urbanistes (Wim Embrechts puis Laurence Genard) ; d'où un lien très fort entretenu pour les projets urbains, ce qui est moins le cas aujourd'hui. Et enfin les équipes de Fabrik ont dû s'installer dans d'autres locaux il y a quatre ans pour des raisons de sécurité, ce qui ne favorise pas le lien entre les équipes. Recyclart a quitté la gare de la Chapelle le premier mars 2018, les enjeux urbains pourraient être à nouveau centraux dans la refonte du projet.

³⁷ Extrait d'entretien Stéphane Damsin, 08.02.18, Bruxelles.

³⁸ Rapport d'activité 2011-2013 Jonction.

Chapitre 2 : Le centre culturel du Brabant wallon, un centre atypique couplé à une Maison de l'urbanisme

Le Centre culturel du Brabant wallon est un exemple unique en Fédération Wallonie-Bruxelles : il est couplé avec une Maison de l'urbanisme. Créée en 1993, elle a pour mission d'informer, de sensibiliser, d'éduquer, de faire participer, de conseiller et d'accompagner les citoyens et les acteurs sur les questions d'aménagement du territoire. Son objectif est de maîtriser le développement démographique, d'établir de nouveaux rapports entre les différents acteurs de l'aménagement du territoire et de sensibiliser les usagers afin de sortir des rapports dualistes qui nuisent aux intérêts des habitants. Elle n'a pas d'action directe sur les projets urbains, mais elle cherche à stimuler l'esprit critique et ainsi agir sur les lignes dictées. Karima Haoudi, coordinatrice de la Maison de l'Urbanisme, souligne qu'il est « *important de mesurer à quel point la politique de la ville, la politique urbaine, est une politique avec une dimension conflictuelle* »¹, d'où la nécessité de donner les clefs aux différents acteurs pour revendiquer les intérêts collectifs.

Les relations qui animent les deux entités ont été étudiées, pour comprendre l'intérêt de lier deux structures qui, aux premiers abords, semblent avoir des missions peu convergentes. Le centre culturel est soumis au décret 2013 relatif aux centres culturels qui place les droits culturels comme nouveau référentiel. La façon dont ces droits influent sur l'action de la Maison de l'urbanisme fait aussi l'objet d'une analyse.

1. Le développement local et la participation au cœur de la Maison de l'urbanisme

a) Une émergence au sein d'un contexte de renforcement de la concertation en matière d'aménagement du territoire

Confrontée à une urbanisation rapide, au problème de l'accès au logement pour les revenus modestes et à des différences de développement entre des sous-régions, la province du Brabant wallon² opte dans les années quatre-vingt pour une politique de participation des citoyens à l'aménagement du territoire. Cela s'inscrit dans la dynamique du premier tournant de l'urbanisme bruxellois, qui instaure une culture de la participation et du développement local en matière

¹ Entretien centre culturel du Brabant wallon (Karima Haoudi et Myriam Masson), 14.02.18, Court-Saint-Etienne.

² Province du Brabant wallon : située au sud de Bruxelles, la province du Brabant wallon compte 391 000 habitants en 2014, sa démographie est en croissance depuis trente ans, les revenus et les niveaux de formation sont supérieurs à la moyenne nationale et régionale. Les tensions foncières s'expliquent par sa proximité avec Bruxelles.

d'urbanisme et dans un contexte de décentralisation. En 1988, le Ministre du développement territorial (gouvernement wallon), M. Albert Liénard, dote le centre culturel du Brabant Wallon d'une nouvelle mission : « *susciter et renforcer la dynamique de création des Commissions consultatives communales d'aménagement du territoire dans notre région* »³. Le centre culturel développera donc une campagne de sensibilisation à la participation à l'aménagement du territoire qui débouchera par la suite à l'élaboration d'un programme d'action préfigurant la Maison de l'urbanisme.

Cette double volonté explique l'émergence de la Maison de l'urbanisme du Brabant wallon ; celle du ministre de favoriser la participation dans l'aménagement du territoire et celle du Centre culturel du Brabant wallon, de cristalliser cette démarche dans une structure.

Il existe huit Maisons de l'urbanisme agréées par le gouvernement de la Wallonie. Ce sont des « *organismes privés ou parapublics* » qui ont pour missions de « *former, d'informer et de rassembler les acteurs en matière d'aménagement du territoire.* »⁴

En 1993, le centre culturel du Brabant wallon devient un centre régional. Il assure donc la mission de coordonner les centres culturels de la province ; son action acquiert une dimension territoriale. Cette transformation est inspirée par la présence récente de la Maison de l'urbanisme en son sein.

b) Une approche de l'urbanisme à la croisée de l'éducation populaire et de l'action culturelle

La Maison de l'urbanisme s'installera dans les bâtiments de l'ancien Foyer Populaire des usines Henricot en 1993. Ce bâtiment est un vestige de l'histoire industrielle de la région et forme donc un lien fort entre la Maison de l'urbanisme et l'histoire locale.

L'article sur l'inauguration de la Maison de l'urbanisme parut en 1993 et écrit par Louis Leduc, directeur de l'époque du centre culturel, affirme que cette « *démarche de participation est à considérer comme un élément de démocratie participative, de démocratie culturelle* »⁵. En cela, la Maison de l'urbanisme fait « partie intégrante » du centre culturel du Brabant wallon. Louis Leduc avait déjà travaillé sur l'aménagement du territoire avec les jeunes qu'il encadrait en tant qu'éducateur. Il s'interrogeait déjà sur la façon dont les individus pouvaient s'approprier

³ Louis Leduc, « Une maison de l'urbanisme en Brabant wallon : pour qui et pourquoi ? », *Espace-Vie*, n° 37 (mars 1993): 8-11..

⁴ Site de la Wallonie, disponible sur http://lampspw.wallonie.be/dgo4/site_amenagement/amenagement/infopart consulté le 14.05.18.

⁵ Leduc, *ibid.*

l'aménagement du territoire et ne pas le cantonner à une affaire d'expert⁶. Cette démarche s'inscrit dans le référentiel des droits culturels, et notamment celui qui est relatif à la liberté de choix en matière culturelle (et donc urbanistique). Afin de disposer d'une liberté de choix, les individus doivent être informés et bien informés, telle est la mission de la Maison de l'Urbanisme en matière urbanistique.

Un élément important du lien qui coexistent entre ces deux entités est le colloque « Identités, cultures et développement » organisé en 1991 par le Centre culturel. Ce colloque a été l'occasion d'interroger la notion de cultures avec celle de l'aménagement du territoire. Les enjeux soulevés lors de ce colloque, notamment autour des diversités, ont constitué les axes de travail à entreprendre par la Maison de l'urbanisme.

Les thématiques abordées par cette dernière sont très variées, telles que les sites économiques désaffectés, l'art public, les droits des habitants en aménagement du territoire, la revitalisation des centres urbains, les espaces publics... Afin d'établir son programme, la Maison de l'urbanisme publie un questionnaire dans sa revue Espace-Vie.⁷

Le centre culturel aurait pu faire le choix de créer cette Maison de l'urbanisme sans la rattacher structurellement à son établissement. Or ce choix se justifie par la spécificité et la force majeure que représentent les interactions entre la Maison de l'urbanisme et le centre culturel.

2. Des liens et des complémentarités entre la Maison de l'urbanisme et le centre culturel

Le fait que la Maison de l'urbanisme soit intégrée au centre culturel présente des avantages. Les deux entités s'enrichissent l'une de l'autre. Cela est signifiant par les méthodes de travail utilisées mais aussi sur les grandes lignes et valeurs du programme-action.

a) Des méthodes artistiques et culturelles intégrées à la Maison de l'urbanisme

Le centre culturel permet à la Maison de l'urbanisme d'explorer les questions urbanistiques à travers d'autres outils que ceux utilisés de façon prosaïque dans ce domaine : le cinéma, la littérature, le dessin caricatural et toute autres pratiques artistiques. La Maison de l'urbanisme *« peut avoir des portes d'entrée différentes pour mieux rapprocher le citoyen des matières*

⁶ Entretien centre culturel du Brabant wallon (Karima Haoudi et Myriam Masson), 14.02.18, Court-Saint-Etienne.

⁷ Louis Leduc, « Une maison de l'urbanisme en Brabant wallon : pour qui et pourquoi ? »

urbanistiques qui sont assez hermétiques »⁸, explique Karima Haoudi. Elle s'inspire également des méthodes de l'éducation populaire, traditionnellement utilisées par les centres culturels. L'action de la Maison de l'urbanisme s'inscrit dans une logique d'action de développement culturel territorial.

Le projet de Bluub illustre le lien entre le travail de la Maison de l'urbanisme et les formes et colorations culturelles données aux outils mis en place. Il s'agit d'un centre d'art et d'architecture itinérant jeunesse, qui « *incite à découvrir l'architecture et la ville, à poser un autre regard sur le paysage urbain grâce à une série d'animations permettant d'observer, réfléchir et imaginer l'environnement autour du Bluub* »⁹. Cela permet, au regard des droits culturels, d'impliquer et de faire participer des futurs citoyens aux démarches et processus de mise en place d'outils d'aménagement du territoire.

Lors de certains Midis de l'urbanisme (des temps d'échanges organisés par la Maison de l'urbanisme), un artiste-dessinateur est convié pour illustrer les conférences et débats. Son regard, parfois caricatural, apporte des éléments complémentaires à la réflexion. Pour imaginer le territoire de demain, les « *formes et contenus artistiques peuvent révéler de nouveaux modes territoriaux de gouvernance* »¹⁰, est-il écrit dans le dossier de reconnaissance du centre culturel.

Le décret dont est sujet la Maison de l'urbanisme lui est propre. Le cadre d'action proposé par le décret relatif aux centres culturels lui permet d'élaborer son action en fonction de ses propres missions décrétales. Le décret 2013, et donc des droits culturels, influence-t-il la Maison de l'Urbanisme ? Selon Olivier Van Hee¹¹, ancien directeur du Centre culturel du Brabant wallon et actuellement Inspecteur de la culture pour la Fédération Wallonie-Bruxelles et professeur à l'Université Libre de Bruxelles, la référence aux droits culturels va impacter la Maison de l'urbanisme. Elle met déjà en débat des questions liées aux droits culturels, comme le cadre de vie, l'égalité, le service public dans les territoires, la fuite des jeunes de la province... Les décisions définitives ne sont pas conditionnées par ces débats, mais elles peuvent en être inspirées. La mobilisation des droits culturels dans le décret 2013 pourrait encourager la Maison de l'urbanisme à poursuivre ces débats autour de questionnements par le prisme des droits culturels.

⁸ Entretien centre culturel du Brabant wallon (Karima Haoudi et Myriam Masson), 14.02.18, Court-Saint-Etienne.

⁹ « Contrat programme 2017-2021 », Dossier de demande de reconnaissance (Centre culturel du Brabant wallon, 30 juin 2015).

¹⁰ « Contrat programme 2017-2021 », *ibid.*

¹¹ Entretien Olivier Van Hee, 20.04.18, Ixelles.

b) Un axe fort de développement territorial inculqué au centre culturel

Inversement, la présence de la Maison de l'urbanisme au sein du centre culturel lui confère une approche territoriale, qui n'est pas l'approche « classique » des centres culturels¹². La présence d'une Maison de l'urbanisme, par les différents mécanismes de consultation populaire et par les thématiques abordées, énonce inmanquablement la question du lien entre le citoyen et son territoire. Pour Olivier Van Hee, « *par ce lien avec la Maison de l'urbanisme, notre regard sur le territoire s'affine et s'enrichit d'un axe de développement territorial, à entendre dans la compréhension de l'aménagement du territoire et plus largement du cadre de vie* »¹³. La logique d'action se tourne donc davantage vers les populations de l'ensemble du territoire.

La Maison de l'urbanisme permet au centre culturel d'accueillir un public plus large. Les questions urbaines mobilisent un public large à l'échelle d'une commune. Si « *vous faites des sensibilisations, des formations et de l'information sur ces questions-là, les gens viennent* »¹⁴ explique Olivier Van Hee, et donc s'ils viennent au centre culturel pour cela, alors les dynamiques culturelles et urbaines se croisent. Récemment, quatre pages « Culture Brabant wallon » viennent d'être ajoutées à la revue mensuelle Espace-Vie publiée par la Maison de l'urbanisme. Une nouvelle vitrine est consacrée aux actions culturelles, permettant ainsi de communiquer à un public plus large et diversifié (celui des abonnés de la revue, gratuite, imprimée en sept mille exemplaires).

2. Au cœur du décret 2013 et des droits culturels : l'approche par le territoire

a) Le décret 2013, inspiré par l'expérience du centre culturel du Brabant wallon, invite à l'action territoriale

L'approche territoriale, fortement ancrée dans le projet du centre culturel du Brabant wallon, est l'approche mise en exergue par le décret 2013. En effet, Luc Carton explique que le décret « *renverse le paradigme : sortez de vos murs, allez dehors, et mobilisez les associations, les groupes, les individus. Créez des configurations originales, par des moyens artistiques, par des moyens culturels, par des actions de géographes en résidence, par des écrivains en résidence, par des radios ambulantes, par des micros-trottoirs* »¹⁵. Le référentiel du nouveau décret encourage les équipements à construire leur projet culturel à partir du territoire.

¹² Extrait d'entretien Luc Carton, 24.01.18, Etterbeck.

¹³ Extrait d'entretien Olivier Van Hee, 20.04.18, Ixelles.

¹⁴ Extrait d'entretien Olivier Van Hee, 20.04.18, Ixelles.

¹⁵ Extrait d'entretien Luc Carton, 24.01.18, Etterbeck.

Le fort ancrage du centre culturel du Brabant wallon dans le développement territorial s'explique par plusieurs raisons. La première, est la présence de la Maison de l'urbanisme qui influence fortement le projet du Centre culturel vers une approche territorialisée. La seconde est la régionalisation du centre. Son action culturelle s'inscrit donc dans le territoire large des vingt-sept communes de la province. Cette position supra-communale peut être interrogée. Pour Eric Corijn¹⁶, les centres culturels devraient, puisqu'ils ont comme mission entre autres la cohésion sociale et le socioculturel, avoir une action de proximité. Olivier Van Hee quant à lui, souligne l'intérêt d'un centre créateur de liens entre les autres centres culturels, sur un plan absolument horizontal. La troisième raison est l'absence de salle de diffusion, ce qui l'a encouragé à travailler hors-les-murs et à renforcer la dynamique territoriale : « *on a imprimé ce territoire du fait qu'on n'avait pas de salle, et du fait que l'action devait se faire ailleurs* »¹⁷, explique Myriam Masson, directrice-adjointe.

Le processus de réflexion organisé autour du décret a mobilisé un groupe de travail diversifié et de terrain. Le décret s'inspire de l'expérience des centres culturels. Olivier Van Hee, en tant que membre de la commission des centres culturels, a participé au groupe de travail. L'approche territoriale du centre culturel du Brabant wallon, que son directeur connaissait bien, a inéluctablement influencé les débats qui animaient le groupe de travail. Pour Myriam Masson, directrice-adjointe du centre culturel du Brabant wallon, l'expérience du centre culturel du Brabant wallon a en effet « *largement inspiré* »¹⁸ le contenu du décret.

Le projet *Sentes*, des sentiers d'art en milieu rural, illustre assurément la relation art et territoire impulsé par le centre culturel du Brabant wallon en partenariat. Ces parcours, ponctués de cinq à six œuvres d'art, restent de manière permanente dans l'espace public (minimum deux ans) et sont réalisées par des artistes en résidence. Les artistes sont sélectionnés par des habitants et des professionnels. Des sentes ont été réalisées à Ramillies en 2012, à Incourt en 2013 et à Hélécinne en 2014. Cela permet de mettre en valeur « *un sentier présentant un intérêt en termes paysager, artistique, environnemental ou de mobilité* »¹⁹, soit le patrimoine local, ce qui est intéressant au regard des droits culturels. L'intérêt du projet est qu'il mobilise un groupe d'une vingtaine de personnes, habitantes du territoire et concernées par l'amélioration de leur cadre de vie, afin de sélectionner les œuvres et de participer à l'organisation pratique. Pour favoriser l'exercice des

¹⁶ Extrait d'entretien Eric Corijn, 23.03.18, Ixelles.

¹⁷ Extrait d'entretien centre culturel du Brabant wallon (Karima Haoudi et Myriam Masson), 14.02.18, Court-Saint-Etienne.

¹⁸ Extrait d'entretien centre culturel du Brabant wallon (Karima Haoudi et Myriam Masson), 14.02.18, Court-Saint-Etienne.

¹⁹ « Contrat programme 2017-2021 », Dossier de demande de reconnaissance (Centre culturel du Brabant wallon, 30 juin 2015).

droits culturels, les organisateurs ont fait un travail de sensibilisation à l'art contemporain, en mettant à disposition des outils de médiation et en organisant des rencontres avec les artistes en résidence.

b) Une étape fondamentale imposée par le nouveau décret : l'analyse partagée du territoire

Le décret ne donne pas un contenu, il fournit une méthode. La seconde étape, qui suit celle de l'auto-évaluation est l'analyse partagée de territoire. L'« auto-évaluation prospective » comme elle est appelée dans le décret, ne « *suffit pas à projeter le centre dans la société, incontournable espace commun où s'exercent les droits culturels* »²⁰, est-il écrit dans l'article d'Olivier Van Hee consacré à l'analyse de territoire. L'analyse partagée du territoire sert donc à projeter les enjeux de société partagés sur le territoire, afin de définir le projet culturel du centre. Cela limite l'arbitraire et évite que des projets personnalisés, d'un ou plusieurs professionnels, prennent le dessus sur les intérêts collectifs. Elle doit aboutir à une « *perception ouverte, multiple, collective, échangée, débattue, conflictuelle même sensible et intelligente du contexte de l'action qui sera menée par le centre* »²¹. Au regard des droits culturels, les habitants avec leurs partenaires sont les détenteurs des ressources et du sens qui permettent d'analyser leur territoire.²²

L'unité du peuple n'est plus basée sur la religion, comme au XIX^e siècle, ni sur la langue, particulièrement en Belgique. Donc le référentiel des langues ou de la religion n'est plus ce qui fait sens dans la société. Selon Eric Corijn, l'analyse du territoire permet de « *relier la fragmentation culturelle à un projet de société* »²³. La normativité de la « culture nationale » doit être dépassée, et l'exercice de l'analyse du territoire est une des clefs de réponse. Prendre part à une analyse ou à une évaluation fait partie intégrante de la participation. Le droit culturel de participer à la culture, donne lieu à participation à la fin, « *faire l'expérience d'une libération rendue possible par le partage d'œuvres, d'activités* » et aux moyens, « *le droit de participer aux savoirs dans leurs diversité* »²⁴. L'analyse partagée du territoire se trouve donc au cœur des droits culturels.

²⁰ Van Hee, « Analyse partagée du territoire : cette fois, le législateur a fait fort ! », *Le Journal de Culture & Démocratie*, n° 40 (décembre 2015): 10-11.

²¹ Van Hee, *ibid.*

²² Patrice Meyer-Bisch, « Comment évaluer la prise en compte des libertés/droits culturels ? », *L'Observatoire* 49, n° 1 (2017): p.35.

²³ Extrait d'entretien Eric Corijn, 23.03.18, Ixelles.

²⁴ Patrice Meyer-Bisch, *ibid.* p.35.

Cette analyse se décline en trois niveaux : la récolte et l'analyse des données froides, « *indispensable[s] et insuffisant[es]* »²⁵, des données chaudes (ou « analyse subjective ») et l'association de multiples acteurs ; les acteurs sont les moteurs, il s'agit d'un processus participatif.

Le décret impose aux opérateurs de réaliser cette analyse sur un temps donné, mais les Inspecteurs de la culture préconisent d'effectuer une analyse perpétuelle. Si cette analyse devient un projet culturel, « *elle pourrait durer, s'associer à d'autres projets, élargir son champ d'intervention, multiplier les démarches, devenir en soi un exercice des droits culturels* »²⁶, nous dit Olivier Van Hee. Dans un contexte normatif culturel cloisonné, une analyse continue pourrait permettre de dépasser les cadres.

L'analyse partagée du territoire en Brabant wallon a été réalisée à l'échelle de la province, associant l'ensemble des centres culturels et leurs partenaires, et accompagné par Eric Corijn. Le territoire étant étendu, il a été séparé en trois bassins de vie. Analyser de façon globale la province du Brabant wallon a, entre autres, un avantage et un inconvénient. Elle a permis aux opérateurs d'échanger et de confronter leurs visions du territoire, et d'avoir un effet structurant et planifiant intéressant à l'échelle du territoire²⁷. Les centres culturels peuvent dès lors imaginer davantage de coopération, et développer des projets qu'ils n'auraient menés seuls ; cela contribue au maillage territorial. Cependant, l'analyse subjective d'un territoire de plus de mille kilomètres carrés de superficie dans une échéance courte était très ambitieuse ; cela a eu un rôle négatif sur la pertinence de l'analyse²⁸.

Pendant le processus d'analyse partagée, Céline Romainville a également conduit les centres culturels du Brabant wallon dans la compréhension et l'analyse des droits culturels à partir de projets de terrain. Les acteurs de la province du Brabant wallon ont été accompagnés par des chercheurs dans le renversement de paradigme qu'induit le nouveau décret. Cela a certainement joué un rôle dans l'appréhension du décret par ces opérateurs.

Le processus d'analyse des données concrètes et statistiques a consisté en Brabant wallon à trois étapes : la définition du territoire, l'état des lieux des données sociologiques et du socioculturel. Pour la vision subjective, les opérateurs ont réalisé plusieurs « cartes mentales », qui tenaient compte des villages et des quartiers, des centres et périphéries, des liens et séparations, des flux, des différentes fonctions des territoires (pour les uns et les autres), des frontières, des

²⁵ Van Hee, « Analyse partagée du territoire : cette fois, le législateur a fait fort ! ».

²⁶ Van Hee, *ibid.* p. 10-11.

²⁷ « Contrat programme 2017-2021 », Dossier de demande de reconnaissance (Centre culturel du Brabant wallon, 30 juin 2015).

²⁸ Extrait d'entretien Centre culturel du Brabant wallon (Karima Haoudi et Myriam Masson), 14.02.18, Court-Saint-Etienne.

interfaces, les possibilités de « collaborations » ... En plus de ces cartes mentales, le dispositif Micro Mobile est mis en place pour récolter la parole d'habitants sur leur perception du cadre de vie. Il s'agit d'une camionnette, qui sillonne tout le territoire « *pour en capter les pulsations* »²⁹, accompagnée par des animateurs et trois artistes « *qui partageront avec le public un regard sensible sur la vie des brabançons* »³⁰. A partir des témoignages, un spectacle a été réalisé³¹ et a été diffusé dans tout le territoire, chez les opérateurs mais aussi chez les habitants. L'usage de dispositifs mobile permet de « *faciliter la rencontre* » et de « *s'assurer de [la] mobilisation* »³². A travers les cent-cinquante témoignages glanés, les éléments ressortis sont essentiellement des problèmes urbanistiques. L'intérêt d'associer des artistes à l'analyse est l'activation d'un registre qui se détache du diagnostic territorial classique. Elsa Vivant, Nadia Arab et Burcu Özdirlik expliquent dans leurs ouvrages consacrés à l'analyse d'interventions artistiques en milieu urbain que « *l'art est un domaine qui ne procède pas selon les normes de l'objectivation scientifique et de la connaissance rationnelle mais constitue l'espace de l'imaginaire, du symbolique et du subjectif* »³³.

Les objectifs qui découlent de l'analyse et qui concernent le territoire (un peu moins l'urbain dans ce contexte rural), sont de susciter un autre regard sur le territoire afin d'augmenter la capacité d'analyse du citoyen et de valoriser les spécificités du territoire (patrimoine matériel et immatériel : artistes, ressources naturelles et culturelles).

D'autres centres culturels ont porté des démarches intéressantes, comme la cartographie subjective imprimée et rendue publique et le rassemblement de cent personnes pour représenter la population à Berchem-St-Agathe, centre culturel Le Fourquet. Ou le dispositif créatif et intime, une cabane appelée « la plus grande maison du monde », à La Louvière. Les personnes sont invitées à y entrer seules, afin de vivre une expérience d'une vingtaine de minutes. Des centres culturels ont reconnu que grâce à l'analyse partagée, ils « *sont retournés à leur métier de base : aller à la rencontre des gens dans la rue* »³⁴.

La Maison de l'Urbanisme aurait pu avoir un rôle prépondérant dans l'analyse partagée du centre culturel du Brabant wallon. Sa connaissance du territoire, son expertise du cadre de vie et ses méthodes participatives auraient été intéressantes à mobiliser pour cette analyse. Cependant, elle

²⁹ « Contrat programme 2017-2021 », Dossier de demande de reconnaissance (Centre culturel du Brabant wallon, 30 juin 2015).

³⁰ « Contrat programme 2017-2021 », *ibid.*

³¹ Pour voir un extrait : Trailer « Halte aux Thuyas » <https://www.youtube.com/watch?v=JVorQe1aW8U>

³² Nadia Arab, Burcu Ozdirlik, et Elsa Vivant, *Expérimenter l'intervention artistique en urbanisme*, 2016, p.85.

³³ Nadia Arab, Burcu Ozdirlik, et Elsa Vivant, *ibid.* p.95.

³⁴ Extrait d'entretien Olivier Van Hee, 20.04.18, Ixelles.

est « *fortement prise par ses missions décrétales* »³⁵, et n'a pu s'investir totalement dans cette action du centre culturel.

La mise en œuvre d'une analyse subjective est loin d'être évidente : des professionnels sont parfois réticents aux démarches subjectives, quand bien même il y a beaucoup de participants (ce qui n'est pas toujours le cas), les exercices peuvent se révéler difficiles et les résultats peu satisfaisants. L'analyse de ces expériences sont également complexes.³⁶

Grâce à son rayonnement provincial et à son approche territoriale, la Maison de l'urbanisme est à l'origine de la transformation du centre culturel en centre régional. Sur de multiples aspects, la Maison de l'urbanisme et le centre culturel sont complémentaires. La Maison de l'urbanisme influence le centre culturel dans la territorialisation de son action culturelle. Elle lui permet également de diffuser les informations dans des supports propres à ses missions, comme le magazine Espace-Vie qu'elle édite, et donc d'ouvrir plus largement le public potentiel ; notamment le public qui, pour des raisons sociologiques, se déplace moins dans les lieux conventionnels de la culture. L'influence du centre culturel sur la Maison de l'urbanisme se traduit par une approche méthodologique. La Maison de l'urbanisme se saisit des outils liés à l'éducation populaire ou à l'action socio-artistique que maîtrise historiquement un centre culturel. Cela enrichit le travail de la Maison de l'urbanisme et peut lui permettre de se placer dans le référentiel des droits culturels.

Conclusion de partie

L'association Recyclart est née il y a vingt ans pour transformer un cadre urbain délabré et réputé dangereux. Les évolutions sont nettes : de nouveaux espaces publics de rencontres, une galerie d'art en plein air, et de nombreux projets éphémères dans l'espace public sont apparus grâce à l'énergie de Recyclart. L'image du quartier s'en trouve transformée. L'association n'a pas proposé du neuf, de l'esthétique ou du moderne. Elle s'est appuyée sur l'existant, sur les identités culturelles et a agi en lien avec les usagers de l'espace. Recyclart a tenté de mobiliser les personnes qui fréquentent moins les instances de participation, tels que les jeunes, les personnes en maisons de retraite ou en maison médicale, les sans-abris... En cela, son action se place dans le référentiel des droits culturels : ouverture vers les publics qui participent moins, et valoriser l'existant, soit les

³⁵ Extrait d'entretien centre culturel du Brabant wallon (Karima Haoudi et Myriam Masson), 14.02.18, Court-Saint-Etienne.

³⁶ Arab, Ozdirlik, et Vivant, *Expérimenter l'intervention artistique en urbanisme*. p.99

références culturelles qui animent le quartier. Etant un acteur culturel, les revendications et les transformations de l'espace public se sont faites par des éléments symboliques : raconter des histoires urbaines à travers des œuvres, proposer des espaces favorisant le lien social, les lieux de fêtes et de rencontres et en s'appuyant sur des références culturelles multiples.

A travers ses expériences pratiques et ses événements autour de réflexion plus théorique, l'association a développé une réelle expertise en termes d'interventions urbaines sensibles. La direction de Recyclart est régulièrement sollicitée pour venir parler du succès de Recyclart et de son impact sur l'urbanité. Ce projet innovant intéresse, intrigue, tant les universités, les institutions ou les autres associations. Pour le Bouwmeester (maître-architecte)³⁷ de la ville de Bruxelles, Recyclart est un « *précurseur dans la rénovation urbaine de manière générale* »³⁸, mais aussi un exemple remarquable au regard des droits culturels. Les habitants n'ont pas de place directe dans le choix de l'élaboration du projet culturel, mais l'équipe porte un regard attentif aux diversités culturelles et à la participation.

Le ministre de l'Aménagement du territoire Robert Collignon de la Région wallonne affirmait en 1993 que « *les enjeux de l'aménagement du territoire sont complexes car ils entrent dans le champ des valeurs culturelles, esthétiques et idéologiques, et donc de la subjectivité et de la diversité. Il faut faire entrer les choix du bon aménagement et du bon urbanisme dans nos mentalités, dans notre culture* »³⁹. Il soutiendra peu de temps après la rénovation du Foyer populaire des usines Henricot à Court-Saint-Etienne qui accueille la Maison de l'urbanisme du centre culturel du Brabant wallon. Cette vision politique de l'urbanisme est tout à fait innovante. Elle sera concrétisée par l'approche culturelle de la Maison de l'urbanisme et par l'approche territoriale du centre culturel. Ces deux entités, qui n'en forment qu'une, sont des exemples éclairants de participation en matière urbanistique. Leurs regards se complètent pour proposer un projet culturel et urbain tout à fait intéressant. L'exercice des droits culturels comme obligation décrétable est encore très récente, ce qui ne permet pas d'évaluer le travail du centre culturel et de la Maison de l'urbanisme par le prisme de ces droits. Cependant, la méthode appliquée pour définir le projet culturel (l'analyse partagée du territoire) indique qu'ils sont déjà sur la bonne voie.

Ces exemples montrent que l'articulation entre projet culturel et action directe ou indirecte sur les matières urbanistiques existent de façon concrète. Toutefois, la notion de « participation »

³⁷ « *Le bouwmeester et son équipe ont pour mission de veiller à la qualité de l'espace, en matière d'architecture, mais également en ce qui concerne l'urbanisme et l'espace public sur le territoire de la Région Bruxelles-Capitale. Il s'agit de pousser plus en avant l'ambition à Bruxelles en matière de développement urbain. Le bouwmeester occupe une position indépendante.* » Site du Bouwmeester de la Ville de Bruxelles, disponible sur <http://bma.brussels/fr/accueil/> consulté le 22.05.18.

³⁸ Kristiaan Borret, Bouwmeester de la Ville de Bruxelles, Urban Talk à Recyclart, 31.01.18.

³⁹ Leduc, « Une maison de l'urbanisme en Brabant wallon : pour qui et pourquoi ? ».

doit être prise de façon méticuleuse car elle peut vite être sujet à des dérives (instrumentalisation, relation conflictuelle,...).

Partie 2 : Des relations ambivalentes entre expérimentateurs culturels urbains et institutions

Les deux structures étudiées, Recyclart et le centre culturel du Brabant wallon, ont été créées, directement ou indirectement, par les autorités publiques. Leurs pratiques en matières urbaines qui viennent d'être soulignées sont donc reconnues par les institutions. Pour cela, elles sont soutenues par des moyens financiers. La suite de l'étude montrera qu'elles reposent cependant sur des modèles personnalisés et non généralisés : « *les politiques n'ont pas encore inventé l'opérateur culturel urbain* »¹, souligne Eric Croijn. Cette filiation institutionnelle sera interrogée dans cette partie car elle semble ambivalente. Recyclart s'est notamment détourné progressivement de ce paternalisme institutionnel pour affirmer sa vision politique et revendicative. En agissant à la marge, Recyclart développe des pratiques alternatives pertinentes observées par le prisme des droits culturels.

Afin de rapprocher une action publique qualifiée de « désuète » avec des pratiques innovantes, à l'instar des méthodes développées par Recyclart, des initiatives d'analyse des politiques publiques sont initiées en France. Le design des politiques publiques et la démarche Paideia interrogent l'action publique par le référentiel de la créativité et des droits culturels. En quoi ces démarches réunissent les pratiques culturelles des politiques urbaines ? Constituent-elles des clefs de réponse aux relations ambivalentes qui lient les usagers et les politiques publiques et les acteurs de terrain avec les institutions ?

¹ Extrait d'entretien Eric Corijn, 23.03.18, Ixelles.

Chapitre 3 : Quand les institutions renforcent le rôle des acteurs culturels dans le développement urbain

Les acteurs culturels sont largement financés par les collectivités publiques. Recyclart, fondé sur un modèle économique qui permet de faire entrer de la liquidité (restaurant-bar, centre de production, événements payants, co-production) est subventionné à hauteur de soixante-dix pour cent. Les projets urbains et participatifs sont ceux qui rapportent peu. Le modèle de financement a donc un impact sur la capacité d'action urbaine et participative des opérateurs culturels. Les deux cas étudiés sont issus d'une impulsion politique, ce qui montre l'intérêt des institutions publiques pour les nouvelles formes d'action urbaine. Comment les financements d'actions culturelles urbaines sont-ils attribués ? Correspondent-ils à une enveloppe culturelle ou urbaine ?

1. Des autorités publiques qui missionnent l'acteur culturel sur une réflexion urbaine

Les deux acteurs culturels que nous étudions ont reçu une mission de développement urbain de la part des institutions. Dans un premier temps, on leur confère une mission assez précise, puis l'acteur s'émancipe et développe son propre cadre d'action.

Le ministre Albert Liénard¹ attribue en 1988 une mission d'expérimentation urbaine au centre culturel du Brabant wallon : chercher à renforcer les commissions de consultation de l'aménagement du territoire. Le centre culturel a édité une brochure informative et a initié une session de six formations à destination des membres des Commissions consultatives de l'aménagement du territoire en Brabant wallon.

Ces différentes formations débouchèrent sur un programme-action qui précédera la création de la Maison de l'urbanisme. La Maison de l'urbanisme est donc créée suite à la demande du gouvernement wallon formulée auprès du centre culturel de renforcer la participation citoyenne en matière d'urbanisme. En 1993, le gouvernement wallon reconnaît officiellement cette dernière dans le cadre d'un décret, au même titre que la Maison de l'urbanisme de Charleroi reconnue en 1987. Les quatre Maisons des autres provinces ne seront créées qu'en 2004. Cela montre que c'est bien l'action du centre culturel qui a engendré la création de la Maison de l'urbanisme du Brabant wallon et non la seule volonté du gouvernement.

¹ Ministre du Développement territorial, de la Ruralité et de l'Eau (1985-1988) puis Ministre du Développement territorial, des Nouvelles technologies et des Relations extérieures (1988-1992)

Aujourd'hui, la Maison de l'urbanisme et donc le centre culturel sont sollicités par les institutions pour participer aux groupes de réflexions sur les projets d'aménagement public. Olivier Van Hee affirme que lorsqu'il était à la direction du centre culturel, il rencontrait « *plus souvent les échevins de l'urbanisme que de la culture* »². La Maison de l'urbanisme a donc conféré au centre culturel une seconde légitimité auprès des institutions.

La création de Recyclart est également issue d'une volonté politique. L'ancien échevin à la culture et à l'urbanisme de la commune de Bruxelles Henri Simons a mobilisé son équipe en 1997 pour imaginer un projet urbain et culturel dans la gare de la Chapelle. Depuis Recyclart poursuit sa mission urbaine tout en développant une programmation artistique diversifiée et en s'émancipant du cadre institutionnel.

2. Une reconnaissance qui prend acte par le financement

Le système de subventions de Recyclart fonctionne sur un modèle particulier. Les subventions les plus importantes proviennent de la Fédération Wallonie-Bruxelles, de la Communauté flamande, du Stedenfonds de la Commission communautaire flamande et de la Région Bruxelles-Capitale. Certaines subventions sont attribués au projet et non sur un système de convention ou de contrat-programme, car comme l'explique Laurence Genard, ancienne directrice de Recyclart dans la revue *Interact* du Réseau des Arts de Bruxelles, « *le choix de travailler à la frontière de plusieurs disciplines nous empêche d'avoir un contrat-programme clair* »³.

La Fédération Wallonie-Bruxelles comprend davantage cette spécificité de par son modèle de fonctionnement. Son système de financement s'appuie sur la demande des structures, qui est traitée de manière plus individuelle et personnalisée. La Communauté flamande quant à elle fonctionne à partir d'un ou plusieurs programmes sur lesquels les projets et demandes des structures doivent s'intégrer. Cela tend à évoluer ; les francophones se rapprochant de plus en plus du système des néerlandophones.⁴

La multidisciplinarité incarnée par Recyclart mais également par le centre culturel du Brabant wallon contribue à l'efficacité de leurs actions ; Nadia Arab et ses collègues parlent de « *marginal sécant* »⁵. L'hybridation entre action culturelle et action urbaine leur confère une double compétence et un réseau d'interlocuteur large qui renforcent le potentiel d'action.

² Extrait d'entretien Olivier Van Hee, 20.04.18, Ixelles.

³ Jolien Gadeyne et Wille Brecht, « Les politiques culturelles à Bruxelles: vision Kaléidoscopique ». p.10.

⁴ Jolien Gadeyne et Wille Brecht, « Les politiques culturelles à Bruxelles: vision Kaléidoscopique ». p.37.

⁵ Arab, Ozdirlik, et Vivant, *Expérimenter l'intervention artistique en urbanisme*, p.148.

La Fédération Wallonie-Bruxelles a signé avec Recyclart une convention qui le définit comme « Centre d'art urbain ». Tandis que Recyclart est considéré du côté de la Communauté flamande, comme un « centre d'art multidimensionnel ». ⁶ Les soutiens que la Communauté flamande apportent à Recyclart sont uniquement à destination du centre d'art. La subvention attribuée par la Fédération Wallonie-Bruxelles, provenant d'une enveloppe « culturelle » (les communautés ont comme compétence les matières personnalisables, soit la culture, les pratiques langagières etc.), est attribuée pour une mission artistique (le centre d'art) et pour une mission urbaine (Fabrik).

Fabrik, le centre de production artisanale mettant en œuvre un programme de réinsertion, est donc financé à hauteur de 85 000 euros par la Fédération Wallonie-Bruxelles dans le cadre de la convention. Cette subvention a pour but de développer la réflexion autour de l'architecture urbaine de Fabrik ; notamment pour son travail de soutien aux artistes à *designer* leur projet. Grâce à cette subvention, Fabrik peut proposer des réductions aux artistes pour la réalisation de leurs projets ⁷. Cela permet aussi de financer les projets d'expérimentations qui ne rapportent pas. L'œuvre pour les Holidays est par exemple financée par cette aide. Un projet de réflexion urbaine a également été mené avec des jeunes mineurs en insertion professionnelle, sur la Dalle, espace public au pied d'un ensemble de logements sociaux. Fabrik travaille également avec des étudiants architectes pour les inclure dans sa réflexion urbaine.

A travers cette subvention, la Fédération Wallonie-Bruxelles reconnaît le rôle urbain que joue Recyclart. Mais cette reconnaissance peut être partielle et ambiguë, comme le montre l'exemple de partenariat qui suit.

3. Un partenariat au bilan contrasté, l'exemple de Recyclart dans le Contrat de Quartier Durable Jonction

En plus d'être sujet à d'importantes rénovations pour ses locaux dans le cadre du Contrat de Quartier Durable (CQD) Jonction, Recyclart a également proposé un projet dans le cadre du volet cinq : le projet Chapelle SixTunnels. Les opérations du cinquième volet ont pour objectif de mettre en lien les opérations urbanistiques et la cohésion sociale. Ce volet s'appuie sur la participation des habitants et sur le tissu associatif local. Son financement représente en moyenne

⁶ Extrait d'entretien Ingrid Pecquet, 25.01.18, Bruxelles.

⁷ Jolien Gadeyne et Wille Brecht, « Les politiques culturelles à Bruxelles: vision Kaléidoscopique ». p.10.

dix-sept pour cent de l'investissement public total (régional et communal), ce qui est assez faible. Ce volet est une opportunité pour les opérateurs culturels de se saisir des enjeux urbains.⁸

Chapelle SixTunnels est un projet de requalification artistique des tunnels de la Jonction. Chaque tunnel devait donc être investi par l'œuvre d'un artiste, œuvre qui devait forcément impliquer les habitants dans la conception et/ou dans la réalisation. Les objectifs, inscrits dans le contrat, étaient de rendre les tunnels plus attractifs, en renforçant le sentiment de sécurité, d'améliorer la circulation et les liaisons entre les deux quartiers, de rendre une identité positive au quartier et de le désenclaver. C'est Recyclart qui a proposé le projet ; ce dernier a été retenu mais à la condition d'associer une galerie associative spécialisée en art urbain dans la mise en œuvre du projet. L'enveloppe financière étant importante (600.000 euros), le projet a pris une grande ampleur. Un comité d'avis a donc été mobilisé pour sélectionner les six artistes, comité composé du Bouwmeester, de deux experts architectes extérieurs, de deux représentants politiques (Ville de Bruxelles), de cinq représentants de l'Administration et d'un membre de l'agence de développement territorial. Ni Recyclart ni les habitants n'ont été concernés par ce comité d'avis.

L'aspect participatif semble avoir été mobilisé pour correspondre à l'exigence participative des CQD mais dans la forme et non dans le fond. Vincen Beeckman explique : *« c'était un projet où on se mettait plus au service du truc, pour moi ça ne rentrait pas dans la ligne de Recyclart. Nous à la base on voulait refaire nous-même les tunnels avec des artistes, créer une dynamique. On aurait choisi les artistes par rapport à l'expérience de Recyclart, et construit le truc avec les gens. Là les artistes qu'on rencontrait c'était vraiment... par exemple le gars avec moule et moulage, il sonnait à une porte, impossible de parler avec les gens »*⁹. Cela questionne sur l'effectivité des droits culturels dans une instance créée pour mettre en œuvre la participation des habitants dans l'aménagement de l'espace public.

Finalement, ce projet est abandonné, malgré le lancement des ateliers participatifs, pour diverses raisons. Il a été repris par le service de la Culture de la Ville de Bruxelles ; des œuvres d'art seront installées dans les tunnels avec une autre ligne budgétaire que celle du CQD.

A travers cet exemple, on peut constater que le projet partenarial Ville-Recyclart n'a pas fonctionné. Recyclart détient une expertise de par son expérience pratique et technique, et par ses propositions, mais l'institution ne lui a pas accordé un rôle prépondérant, qui aurait pourtant certainement chercher à mieux respecter le droit culturel de participation des habitants.

⁸ Noël, « La politique de revitalisation des quartiers: à la croisée de l'action urbanistique et sociale ».

⁹ Extrait d'entretien Vincen Beeckman, 19.03.18, Bruxelles.

Rappelons que les CQD sont nés dans le contexte d'une demande sociale de participation citoyenne pour l'aménagement urbain. Cependant, au vu de la courte échéance attribuée au diagnostic et à la mise en œuvre des interventions, il paraît difficile de mettre en place une réelle démarche de participation. Pour le cas du CQD Jonction, Caroline Ledent, en charge des activités socioéconomiques et de la participation explique : « *avec nos petits moyens, on n'avait pas le temps de faire de la participation sur tous les projets, donc on s'est dit qu'on allait se focaliser sur le projet phare. On a décidé de laisser notre énergie sur ce projet-là* »¹⁰. Comme nous venons de le voir dans le cas du projet Chapelle SixTunnels, la culture de la participation demeure fragile au sein des CQD¹¹. Elle est variable d'un projet à l'autre¹², et sa mise en œuvre peut être critiquée, comme l'explique Françoise Noël : « *les règles du jeu ne sont pas clairement explicitées, la participation se réduisant le plus souvent à la consultation ou à la recherche d'une adhésion aux projets envisagés* »¹³.

Gaël Comhaire pose la question, à travers ce dispositif, de l'effectivité d'un tournant de l'urbanisme, tel que Jacques Aron l'a démontré. Il n'y a pas de politique contraignant l'ensemble des projets urbains à mettre en œuvre un processus participatif. Les CQD peuvent être vus comme un moyen d'appliquer le principe participatif au niveau communal et régional sans pour autant l'étendre aux autres types de projets urbains.

De plus, faire participer les habitants à l'échelle très locale, comme celle du CQD, noie les enjeux de la mutation urbaine globale de la ville. Cela constitue « *un prétexte pour spatialiser les enjeux et éviter ainsi d'aborder les vraies questions, à savoir, quelle ville les citoyens souhaitent-ils construire, par quels procédés participatifs et selon quelles valeurs et projets collectif* »¹⁴. Les enjeux globaux et fondamentaux liés aux projets urbains ne sont pas questionnés avec les habitants : le phénomène de gentrification lié à la requalification des quartiers, l'amélioration du cadre de vie qui entraîne la touristification des espaces, les nouvelles polarités qui se créent...¹⁵ La participation de forme et non de fond comporte le risque d'être instrumentalisée pour devenir un moyen de légitimer la décision publique.

¹⁰ Extrait d'entretien Caroline Ledent, 05.02.18, Bruxelles.

¹¹ Gaël Comhaire, « Activisme urbain et politiques architecturales à Bruxelles : le tournant générationnel », *L'Information géographique* 76, n° 3 (2012): 9-23.

¹² Gaël Comhaire, *ibid.*

¹³ Françoise Noël, « La politique de revitalisation des quartiers : à la croisée de l'action urbanistique et sociale ». p.9.

¹⁴ Sarah Montero, « Dissonance et conflictualité entre projet urbain et projets d'habitants pour l'aménagement culturel de Bordeaux ». p.128.

¹⁵ Sarah Montero, *ibid.*

Les autorités publiques, qui ont cerné le potentiel des acteurs culturels dans le développement urbain, donnent une place à ces derniers en matière urbaine. Dans les deux cas étudiés, c'est le politique qui, en créant la structure (Recyclart) ou en déléguant une mission de formation à l'urbanisme (centre culturel du Brabant wallon), attribue cette mission urbaine. Les autorités publiques activent ensuite un levier financier provenant généralement d'enveloppes culturelles mais pas uniquement. Ces subventions permettent à ces structures de poursuivre leur mission urbaine dans le cadre de projet (CQD), ou dans le cadre d'un financement de fonctionnement sur des contrats personnalisés (Convention Recyclart-Fédération Wallonie-Bruxelles et financement lié au décret de la Maison de l'urbanisme et au décret des centres culturels).

Dans certains cas, les acteurs privés peuvent avoir une vision divergente de celle des collectivités, comme dans l'exemple du partenariat Recyclart-Ville de Bruxelles dans le CQD Jonction. Cela pose la question plus large de l'autonomie des acteurs subventionnés vis-à-vis de leurs financeurs. Recyclart présente un cas de figure atypique, ce qui contribue à répondre à cette question : créée par la Ville de Bruxelles, l'association poursuit un projet résolument militant en s'émancipant progressivement de l'emprise institutionnelle.

Chapitre 4 : Un activisme *from-within* pour faire évoluer les pratiques institutionnelles ; l'exemple de Recyclart

L'occupation de l'ancien hôtel « Hôtel central » en 1995 marque un tournant dans la reprise du centre-ville bruxellois par ses habitants. Les revendications sont organisées autour de deux principes : la préservation des fonctions de logement et la lutte contre l'urbanisme fonctionnaliste. Pendant dix jours, des opérations médiatisées sont organisées pour tenter d'abroger un projet de destruction-reconstruction de l'îlot de l'Hôtel central. Près de cinq-mille personnes s'y rassemblent. La première opération « Pieds de biche », a réuni une cinquantaine d'architectes et d'artistes alliés aux fédérations habitantes. Ce sont ces dernières qui prennent en charge les négociations après la période d'occupation. Elles obtiennent un projet acceptable de maintien de la fonction logement et de rénovation de l'hôtel plutôt que de sa destruction. Suite à cette opération, les pratiques urbaines traditionnellement cloisonnées à Bruxelles se lient aux pratiques et enjeux culturels.¹

C'est dans ce contexte que Recyclart est créée. Le même échevin qui a participé aux négociations de l'Hôtel central, l'échevin Henri Simons², a initié l'association Recyclart en 1997. A ses débuts, l'association était en lien étroit avec les institutions, puisque c'était la Ville même qui l'a créé. Mais progressivement, elle s'est détachée des institutions pour mettre en œuvre une action plus militante. Elle a trouvé un équilibre intéressant entre activisme et collaboration qu'Isabelle Doucet nomme « *activism from-within* »³. L'activisme urbain, hérité de la notion de luttes urbaines est défini par l'enseignant-chercheur Nicolas Douay comme « *une action collective et concertée, parfois illégale, qui vise à transformer l'espace urbain local tout en participant souvent à des débats globaux* »⁴. En quoi cet activisme de l'intérieur contribue-t-il au développement de nouvelles façons de concevoir l'espace public ?

¹ David Jamar, « Art-Activisme : enjeux de créativité urbaine à Bruxelles », *L'Information géographique* 76, n° 3 (2012): 24-35.

² Henri Simons a été échevin chargé de l'urbanisme, de la participation et de la coordination du logement de 1995 à 2001, puis premier échevin chargé de la culture, de l'urbanisme, de la protection du patrimoine et de la coordination au logement de 2001 à décembre 2006

³ Doucet, *The Practice Turn in Architecture*, p.81.

⁴ Nicolas Douay, « L'activisme urbain à Montréal : des luttes urbaines à la revendication d'une ville artistique, durable et collaborative », *L'Information géographique* 76, n° 3 (2012): 83-96.

1. Une désinstitutionnalisation progressive pour ne pas dévier d'une ambition politique revendicative

Suite à la création de Recyclart par la Ville de Bruxelles, en lien avec la SNCB qui fournit ses locaux, le lieu est régi par les pouvoirs publics. Ce cas de figure est singulier. Tous les membres du Conseil d'Administration sont des acteurs politiques et de l'Administration. Cette représentation politique est réduite à trois membres en 2001-2002 : le maire de Bruxelles, l'échevin à l'Urbanisme et l'échevin des Affaires flamandes. En 2007, il ne reste plus qu'un acteur politique dans le Conseil d'Administration.⁵

Ce paternalisme institutionnel permet à Recyclart de faciliter sa position d'activiste urbain. D'un côté en ayant un soutien politique quant à ses actions, et d'un autre en ayant une certaine stabilité financière. Le soutien public permet à l'association d'expérimenter de façon libre et durable. De plus, cette filiation institutionnelle la propulse sur la scène médiatique et lui donne la possibilité de diffuser ses pratiques alternatives en direction du grand public. Mais l'un des effets secondaires de cette inscription dans les circuits institutionnels de financement est le fardeau administratif, parfois lourd, en particulier pour Recyclart qui travaille dans les deux langues, donc au sein de deux systèmes institutionnels différents.

Recyclart a mené plusieurs projets urbains en collaboration avec les institutions. Le projet du salon urbain place Bruegel en 2005 avec l'artiste Jozef Legrand, soutenu par les autorités régionales et fédérales. Il s'agissait d'un projet d'aménagement d'une place avec des bancs en forme d'arabesque, issu d'un travail étroit avec les habitants et les usagers du lieu. Le projet The Pink Dissemination également, dans le cadre d'un contrat de quartier, qui a consisté à peindre vingt-quatre poteaux urbains en fuchsias en collaboration avec les jeunes qui les utilisent pour s'y asseoir. Ces projets, impulsés par Recyclart, proposent une alternative aux pratiques traditionnelles de l'urbain. Cela bouscule les pratiques liées à l'embellissement et à la sécurisation de la ville. Ils s'appuient également sur les usages urbains existants, notamment ici les jeunes qui traînent. Cette dynamique est tout à fait intéressante au regard des droits culturels. Le « zonage des jeunes » est jugé négativement voire considéré comme néfaste pour le cadre de vie. Les projets d'aménagement « classiques » de revalorisation ont plutôt comme objectif de limiter ces usages urbains qui dérangent. Or, la libre expression de toutes personnes de ses pratiques culturelles est un droit culturel. La pratique des jeunes qui consiste à s'installer dans l'espace public pour discuter ne peut être placée sur une échelle de valeur de la légitime ou de l'illégitime, occupation de l'espace public.

⁵ Doucet, *The Practice Turn in Architecture*, p.106.

En 2006, Recyclart a collaboré avec L'Institut bruxellois pour la gestion de l'environnement de la Région Bruxelles-Capitale dans le cadre d'un concours. Il s'agissait d'un concours de mobilier urbain ; compétition qui questionnait l'approche design du mobilier urbain dans les parcs et jardins de ville. Cette collaboration avec cette institution a permis à Recyclart de diffuser des pratiques alternatives.

Le projet Jonction (programmation culturelle d'une année autour de la Jonction Nord-Midi) aussi, initié par des acteurs culturels et activistes comme Recyclart a sollicité le soutien de partenaires institutionnels comme l'Agence de développement territorial de la Région Bruxelles-Capitales (ADT-DTO) et le Master d'architecture de Bruxelles. Parmi les équipes de ces institutions, des personnes avaient des affinités avec l'activisme urbain des années quatre-vingt-dix. De façon générale, les collaborations fonctionnent avec des individus du milieu institutionnel qui partagent plus ou moins les mêmes idées.

En collaborant avec les institutions, Recyclart assure que ses propositions alternatives prennent le dessus (dans la limite du projet) sur les opérations urbaines traditionnelles et avec Fabrik, l'association maintient la valeur socio-économique du projet. L'activisme de Recyclart est multidimensionnel. Par ses programmes de transitions professionnelles, l'association diversifie ses missions et son engagement. La richesse de Recyclart réside dans ce mélange de l'architecture urbaine avec les opérations politico-économiques. L'existence de Fabrik a le mérite de rendre Recyclart entrepreneur et concepteur. Le centre de production répond à des projets initiés par le centre d'art mais aussi par des clients publics. Cela renforce sa mission d'activiste urbain autonome.

Avec l'IBAI (Institut Bruxellois d'Architecture In situ), Recyclart transgresse les frontières du design et de la culture avec les cultures urbaines et l'activisme autour de discussions entre philosophes, anthropologues, et architectes, urbanistes, designer graphique.

2. Les effets d'un activisme de l'intérieur

Recyclart s'est donc émancipé de ses origines institutionnelles tout en préservant une relation privilégiée aux institutions. Cet activisme de l'intérieur semble avoir des effets positifs sur la pratique. Cela lui permet de faire évoluer les pratiques classiques ou traditionnelles dans l'urbanisme, d'apporter sa propre sensibilité tout en ayant une forte intégrité critique. Les pratiques classiques en urbanisme, en lien avec des politiques sécuritaires, nuisent à l'effectivité des droits

culturels. Agir depuis l'intérieur, comme le fait Recyclart, influence ces pratiques, grâce à la proposition d'alternatives et à leur médiatisation.

Les résistances durables, ont des effets sur du plus long terme contrairement aux actions directes et immédiates⁶. La stabilité de Recyclart (vingt-et-un ans d'existence) et la fréquence des projets urbains confirment cela. L'association a trouvé un équilibre intéressant ; elle sait s'adapter, faire des compromis, avec les institutions, tout en maintenant une intégrité critique. L'IBAI par exemple aurait pu devenir une grosse institution, comme le CIVA⁷, mais Recyclart a privilégié le maintien de sa mission originale : l'équilibre entre réflexion sérieuse et action spontanée et informelle de l'activisme urbain.

Les questions d'institutionnalisation, de professionnalisation voire de croissance, sont des questions que se posent l'équipe de Recyclart ; mais ils se positionnent dans une négociation continue avec les institutions à ce sujet. Asef Bayat parle notamment d' « empiètement tranquille », de « militantisme discret », ou de « non-confirmité silencieuse »⁸. Ils poursuivent leur quête de pouvoir sur l'espace urbain de façon silencieuse, prolongée mais généralisée. Grâce à des entrelacements de projets et de missions, et à des manœuvres assez discrètes, les projets de Recyclart passent plutôt inaperçus⁹. Il n'empêche qu'ils ont des impacts significatifs sur l'architecture et le design urbain par le soutien, la reconnaissance et la médiatisation des projets. Ils contribuent ainsi au processus d'émancipation architecturale, comme l'explique Isabelle Doucet : « *the activities of the collective Recyclart were vital in the innovation of architectural and urban design cultures* »¹⁰. Les effets de l'activisme de l'intérieur ne sont pas spectaculaires, comme pourrait l'être l'activisme radical, ils sont lents et graduels.

Les activistes de l'intérieur sont en constantes négociations avec les institutions. Ces négociations peuvent donner lieu à des compromis ou à des ententes conformes, mais ce sont avant tout des formes de résistances. Ils peuvent comprendre et analyser les processus institutionnels, conserver leur intégrité critique et agir en conséquence. Le choix de participer (au projet public) ou de s'opposer est toujours ouvert ; cela dépend des périodes de la trajectoire de l'activiste. Cela est permis à Recyclart par une stratégie de multiplication des sources de financements pour ne pas être

⁶ Doucet, *The Practice Turn in Architecture*, p.102.

⁷ CIVA, Centre international pour la ville, l'architecture et le paysage, est à la fois un musée, un centre d'archives, une bibliothèque et un lieu de rencontre et de discussion pour les passionnés de l'architecture. Disponible sur <https://civa.brussels/fr> consulté le 08.06.18.

⁸ Asef Bayat, « From "Dangerous Classes" to "Quiet Rebels": Politics of the Urban Subaltern in the Global South », *International Sociology*, n°3 (September 2000), p.533-557. Cité par Doucet, *The Practice Turn in Architecture*, p.94.

⁹ Doucet, *ibid.* p.94.

¹⁰ Doucet, *ibid.* p.101.

dépendant d'une institution. Ils ont donc une marge de manœuvre en permanence afin de pouvoir se rétracter.

L'activisme peut être comparé à une « *société vivante* »¹¹, dans le sens où il est prêt à se transformer et à se laisser influencer par son environnement. La capacité d'agir des activistes dépend plus selon Isabelle Doucet de leur volonté d'être affecté par leur environnement que de leur capacité à être autonome. Elle conclue son chapitre consacré à l'activisme interstitiel sur : « *The guarantor for critically then is not autonomy, but attachment.* »¹².

Doucet a analysé l'activisme de l'intérieur comme un vecteur d'efficacité de l'action ; la participation aux projets publics peut être partielle et prudente, mais aussi très intéressante quand elle contribue à l'établissement de sa mission d'activiste. L'activisme radicale a aussi des avantages, notamment parce qu'il arrive à pousser des portes plus rapidement et à faire beaucoup de bruits, mais l'activisme de l'intérieur a des mérites évidents, il constitue une forme intéressante de résistance.

Après s'être détachée progressivement des institutions qui l'ont créées, Recyclart a affirmé son activisme à travers la portée politique et militante de ses actions. Mais l'association continue à entretenir des relations institutionnelles pour mener certains de ses projets. Ces collaborations lui confèrent un rôle d'activiste de l'intérieur, qui est discutable, mais qui a des effets positifs notamment au regard des droits culturels et du droit à la ville. En effet, cela lui permet de développer et diffuser des pratiques urbaines alternatives. Cela pose la question, la même que dans le cadre de l'injonction à la participation, de la situation paradoxale du financement par les pouvoirs publics d'un contre-pouvoir.

Assiste-t-on à un glissement de la figure de l'activiste radical, qui a démontré pourtant son efficacité dans la seconde moitié du XX^e siècle vers un activiste qui agit proche des détenteurs du pouvoir ? Le qualificatif d'activiste peut être questionné au sujet de Recyclart ; peut-on parler réellement d'activisme quand soixante-dix pour cent des ressources propres sont issues de subventions publiques ?

Les politiques publiques et les pratiques professionnelles des institutions sont remises en questions par le travail d'activisme de Recyclart. Comment les politiques publiques, et notamment les politiques urbaines pourraient-elles s'appuyer davantage sur l'expérience vécue par les citoyens, comme réussi à le faire Recyclart ?

¹¹ Doucet, *The Practice Turn in Architecture*, p.102.

¹² Doucet, *ibid.* p.102.

Chapitre 5 : Des politiques publiques urbaines et culturelles qui partent des usagers

Les critiques vis-à-vis de l'Administration sont nombreuses : une bureaucratie désuète, un « nouveau management public » qui se rapproche des stratégies des entreprises de la fin du XX^e siècle, des politiques du court terme... L'émergence d'une injonction à la participation ne favorise pas les usagers : elle s'est construite à partir des besoins de l'institution et non des individus, autour de la consultation et non de la co-construction. Pourtant, on attribue de plus en plus de capacités aux usagers, considérés comme des détenteurs d'une expertise d'usage. Contrairement à l'Administration, les centres de recherches et développement de toutes les grandes organisations, s'associent et expérimentent avec les utilisateurs. Suite à ces constats, des pratiques innovantes sont introduites et développées par des universitaires et des professionnels militants avec le soutien des institutions, puis expérimentées auprès des acteurs publics pour renouveler l'action publique. Dans quelles mesures ces démarches rapprochent-elles les citoyens de la conception des politiques publiques urbaines et comment l'angle des droits culturels est-il abordé ?

1. La créativité au cœur du design des politiques publiques

La 27^{ème} région est un « laboratoire de transformation publique » créée par un élu régional, un consultant et un philosophe du numérique, s'interrogeant sur la limite de leurs pratiques. Elle est devenue une association indépendante en 2012 après avoir été incubée dans le Fondation Internet Nouvelle Génération (FING) en 2009.

Leur objet est de repenser l'action publique et la façon dont est conçue les politiques. Le design des politiques publiques privilégie une approche multisectorielle et de terrain : les sciences sociales, comme la sociologie et l'ethnologie, le design, l'animation, les arts, l'architecture, l'urbanisme, les sciences numériques... Le croisement des regards est au centre du processus. Ainsi, diverses méthodes sont associées : la médiation, la créativité, l'éducation populaire, le numérique... Les approches utilisées s'appuient sur l'expérience vécue par les utilisateurs, mais aussi les professionnels (les agents), comme point de départ pour ré-interroger les dispositifs publics. De même que l'analyse partagée du territoire (méthodologie imposée par le décret 2013 relatif aux centres culturels), fondée sur des éléments sensibles, le design des politiques publiques propose d'analyser ses dernières à partir de réalités subjectives. Des outils créatifs, « *l'image, la vidéo, les outils du numérique, le récit, la simulation* » sont mobilisés, pour « *donner une*

représentation plus sensible du futur, et que chacun peut comprendre »¹. L'association propose des vidéos en ligne, travaille à partir de scénarios et de maquettes, de jeux... Sur certains projets, des artistes² sont associés pour apporter un regard complémentaires, sensibles : l'artiste est professionnel de l'expression de ses propres sentiments mais peut aussi faire émerger les émotions des autres.

Quand on observe la composition de l'équipe qui forme la 27^{ème} région, on comprend que cette sensibilité à l'art et de la créativité est intrinsèque à la culture professionnelle qui stimule l'association. La directrice administrative et financière est spécialisée en gestion et développement de projets culturels. La directrice des programmes est diplômée par un DESS en gestion des institutions culturelles, puis elle s'est spécialisée dans la conduite de projets urbains et artistiques. Une des designers de service est diplômée quant à elle en arts appliqués et elle assure le programme territoires en résidence. Pour continuer sur les points de convergences entre cette équipe professionnelle et notre étude, la cheffe de projet recherche est diplômée d'un master en sciences humaines suivi d'un deuxième en urbanisme, et la seconde cheffe de projet a quant à elle un diplôme en politiques urbaines et stratégies territoriales.

La second mot d'ordre pour l'analyse et la transformation de l'action publique est la multiplication des points-de-vues. De nombreux acteurs sont impliqués au processus, des habitants, usagers, agents, élus, et des professionnels associés, comme des urbanistes, des artistes, des animateurs...

Le travail de la 27^{ème} Région, et notamment son concept du design des politiques publiques se fonde sur la méthodologie liée au design d'objet. Le design est entendu au sens large, comme le moyen de rendre une chose confortable en cherchant à maximiser la qualité de l'interaction entre une personne et un objet. Dans le cadre du design des politiques publiques, l'objet n'est pas matériel. Il s'agit de services (la 27^{ème} Région parle également du design des services) et de politiques publiques. Mais la méthodologie suit le même processus que le design d'objet matériel : définir les besoins (de façon partagée), imaginer et rêver des principes innovants, concevoir le service, la politique publique ou le projet, puis tester.

A Tours par exemple, le pOlau (pôle de recherche sur les arts et la ville) a proposé de mettre en place un jeu dans l'objectif de récolter des idées d'habitants pour nourrir la conception du projet d'aménagement de la ville. Dans ce pôle de recherche sont associés des urbanistes, des animateurs, des artistes qui explorent la participation des habitants et la créativité dans la fabrique

¹ Stéphane Vincent et La 27e Région, éd., *Design des politiques publiques* (Paris: la documentation française, 2010), p.56.

² Voir la liste des contributeurs : <http://www.la27eregion.fr/contributeurs/> consulté le 02.06.18.

de la ville. Ce projet a donné lieu à la présentation aux tourangeaux et aux décideurs politiques d'une quinzaine de projets « *du plus réaliste au plus futuriste* »³.

Ces différentes méthodologies, qui consistent à s'intéresser aux bénéficiaires et aux acteurs des politiques publiques en mobilisant des outils créatifs et participatifs pour transformer l'action publique sont des approches éclairantes au regard des droits culturels. On peut même supposer que les droits culturels sont au cœur du design des politiques publiques en constatant les similitudes entre le processus appliqué par la 27^{ème} Région et la méthodologie demandée aux centres culturels par le décret 2013. Mais il existe également un laboratoire, rattaché à l'institut qui a défini les droits culturels (Déclaration de Fribourg) consistant à évaluer les politiques publiques au regard des droits culturels.

2. L'évaluation des politiques publiques au regard des droits culturels par la démarche Paideia

En 2012, l'Institut Interdisciplinaire d'Ethique et des Droits de l'Homme et le réseau Culture 21 développent la démarche Paideia. En grec, paideia signifie « éducation au sein de la société ». L'idée de cette démarche d'évaluation est d'étudier les facteurs culturels qui influent sur la participation des personnes dans les politiques publiques. La définition de la culture et des droits culturels utilisée dans cette démarche est celle de la Déclaration de Fribourg ; donc dans son acception large recouvrant « *les valeurs, les croyances, les convictions, les langues, les savoirs et les arts, les traditions, institutions et modes de vie par lesquels une personne ou un groupe exprime son humanité et les significations qu'il donne à son existence et à son développement* »⁴.

Les droits culturels sont essentiels aux individus pour comprendre ce qui se joue au niveau des débats publics. Si les codes et les normes ne sont pas partagés par l'ensemble des participants aux débats, les échanges sont biaisés. La considération de la diversité culturelle est essentielle pour l'exigence démocratique. Le respect des droits culturels doit donc permettre aux citoyens de mieux comprendre et de participer aux politiques. Tel est l'objectif de la démarche Paideia : évaluer les politiques publiques sous le prisme des droits culturels pour permettre à tous les citoyens de se sentir concernés et de participer à la chose publique. Une des causes du non-recours aux droits⁵ est la non compréhension des informations liées à ce droit. Les situations de

³ Stéphane Vincent et La 27e Région, éd., *Design des politiques publiques*.

⁴ art. 2a, Déclaration de Fribourg, 2007.

⁵ Définition du non-recours par le laboratoire Odenore : « le non-recours renvoie aux personnes qui, en tout état de cause, ne bénéficient pas des droits ou des services, plus globalement des offres publiques, auxquels elles peuvent prétendre ». Le non-recours, dans le champ du social, représente selon Odenore 20% des

non demande découlent souvent de « *conflits de normes et de pratiques* »⁶. Ces normes et pratiques sont culturelles, donc un des moyens pour lutter contre cette explication du non-recours se situe dans l'exercice des droits culturels. Selon le laboratoire Odenore⁷, les personnes les plus touchées par le phénomène du non-recours sont les personnes qui subissent les inégalités sociales. Donc afin de rétablir l'équilibre social, l'exigence démocratique induite par les droits culturels est un enjeu de taille.

Pour en revenir à notre sujet, la participation des citoyens à la politique et au débat public, notamment en ce qui concerne les politiques urbaines, dépend donc de l'adaptation des politiques aux références culturelles, entendues comme normes, moyens d'expression et valeurs des citoyens.

L'ambition de la démarche Paideia se situe à ce niveau d'enjeu. Elle est pour le moment expérimentée dans plusieurs départements français. Les élus, associés au collectif, s'engagent à étudier la mise en œuvre des droits culturels dans leur territoire. Afin d'étudier différents secteurs de politiques publiques (social, urbain, culturel, éducatif...), cette démarche d'expérimentation concrète repose sur différentes méthodes et plusieurs niveaux d'analyse. La démarche mobilise trois outils d'analyse : les fiches descriptives, les cartographies d'acteurs et de processus et les indicateurs de connexe. A partir de ces outils, des questions (que nous avons notamment mobilisées dans le premier chapitre de ce travail) relatives à la correspondance entre l'action et l'éthique des droits culturels sont posées.

Les résultats préconisent un basculement de la position d'expert à celui de médiateur considérant que les personnes détiennent un savoir tout aussi riche. Ce glissement opère une modification profonde des cultures professionnelles tant pour les artistes que pour les urbanistes.

Les projets urbains et particulièrement la participation des habitants aux projets de rénovation urbaine sont au cœur des prochains travaux de la démarche Paideia. Il n'est donc pas possible aujourd'hui de présenter une étude de cas concrète sur le sujet qui nous intéresse. Affaire à suivre.

Ces deux démarches cherchent à réintroduire le citoyen au cœur de la conception des politiques publiques urbaines en mobilisant des méthodes alternatives aux outils politiques et institutionnels classiques (concertation, vote, budgets participatifs). Ces outils sont des méthodes

prestations sociales toutes confondues. Philippe Warin, « Le non-recours: définition et typologies » (Odenore, Laboratoire Pacte, 2010), p.3.

⁶ Philippe Warin, « Le non-recours: définition et typologies » (Odenore, Laboratoire Pacte, 2010), p.6.

⁷ Philippe Warin, *ibid.* p.6.

d'éducation populaire et une prise de recul par les sciences sociales. La démarche Paideia permet de diffuser la notion de droits culturels au sein des institutions et dans la culture professionnelle des agents. Elle-même rattachée à une politique culturelle, elle propose un décentrement du champ culturel comme solution à la frontière qui existe entre les citoyens et leurs autorités publiques. Le risque de ce décloisonnement du champ culturel réside dans le niveau de financement attribué à ce dernier. Ne serait-il pas un prétexte à la baisse de dotation du secteur culturel ?

Conclusion de partie

Les opérateurs présentés en étude de cas sont issus d'une impulsion politique. L'intérêt des institutions pour ces expérimentateurs culturels urbains est donc réel. Cet intérêt prend forme par l'attribution de subventions de fonctionnement qui reconnaissent leur intérêt général. Il est également signifié par les partenariats signés entre des dispositifs institutionnels et ces opérateurs. Néanmoins, à travers un exemple concret, nous avons souligné une faiblesse de ces contractualisations : la construction d'un contre-pouvoir induit par la participation peu maîtrisée par les autorités publiques peut être redoutée par ses dernières. Comme l'explique Didier Desponds au sujet de la participation des habitants dans les projets urbains, « *la participation est à la fois souhaitée et redoutée [...] dans le pratique, on lui préfère la concertation. Celle-ci est considérée comme un succédané moins contraignant dans la mesure où elle ne conduit pas à l'expression d'un contre-pouvoir* »⁸. La participation des citoyens dans les dispositifs intégrés et les marges de manœuvre offertes aux acteurs de terrain sont interrogées.

Recyclart a opté pour une position ambivalente entre son travail de militant (et donc de formation d'un contre-pouvoir) et ses relations institutionnelles. Ces dernières permettent de faire évoluer les pratiques professionnelles vers des pratiques alternatives qui s'inscrivent dans le référentiel des droits culturels.

En parallèle de cette approche localisée et de terrain, des démarches innovantes sont développées en France pour faire évoluer l'action publique. Le design des politiques publiques intègre la créativité au cœur de son processus. Tandis que la démarche Paideia évalue et solutionne des dispositifs publics au regard des droits culturels. Leurs méthodologies sont plus ou moins semblables : associer de multiples acteurs dont les acteurs institutionnels et les citoyens dans l'évaluation et l'élaboration des politiques publiques. Leurs objectifs, complémentaires, sont de

⁸ Didier Desponds, *Les habitants: acteurs de la rénovation urbaine?* (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2014), p.8.

concevoir une action publique plus adaptée aux citoyens (design des politiques publiques) et de lutter contre les inégalités de participation aux politiques (démarche Paideia). Les méthodes mobilisant la créativité et le référentiel des droits culturels sont donc diffusées dans des secteurs cloisonnés tel que celui des politiques urbaines, ce qui participe au décentrement des politiques.

Les enjeux de ces démarches sont éloquentes. En effet, les inégalités de participation aux politiques publiques urbaines ont des conséquences fortes sur la fabrication de la ville.

Partie 3

Les opérateurs culturels, dans la situation paradoxale de lutte et de production des inégalités

Bourdieu montre dans « La Distinction » que les individus occupent des positions sociales dans la société qui dépendent des ressources économiques, sociales et culturelles à disposition. Ces ressources donnent à l'individu une valeur symbolique et cela contribue à son style de vie. Considéré comme un ensemble de pratiques, de goûts, d'attitudes, de comportements, de préférences, elles peuvent être classées et classent les gens. Les individus et les groupes sociaux sont ainsi distingués par leur capital symbolique. C'est à partir de ces recherches qu'une partie des politiques culturelles trouve sa justification : la lutte contre les inégalités du capital culturel et pour l'égalité des chances.

La culture participe au mode de vie citadin, car elle permet d'améliorer le cadre de vie et de créer de l'animation urbaine. Selon la chercheuse Elsa Vivant, l'usage de la culture dans les politiques urbaines est de plus en plus fréquent depuis une quarantaine d'année¹. Mais cette revalorisation symbolique et économique des quartiers engendre un phénomène de gentrification.

Les acteurs culturels semblent être liés intimement au phénomène de gentrification qui fait fuir les couches les plus précarisées des anciens quartiers populaires. Leur rôle dans le processus de gentrification est un thème très étudié dans la littérature sur le sujet. Ce paradoxe, entre l'objectif poursuivi par les acteurs culturels de lutter contre les inégalités et cette fonction volontaire ou non de déclencher ou de renforcer in fine le phénomène, invite à questionner plus précisément leur contribution dans le processus, et si elle présente un caractère inévitable. Peuvent-ils favoriser un espace de dialogue dans les luttes sociales urbaines provoquées par le processus au sein du quartier ? Dans quelles mesures pourraient-ils limiter le phénomène ? L'approche par les droits culturels constitue-t-elle une réponse ?

¹ Elsa Vivant, « L'instrumentalisation de la culture dans les politiques urbaines : un modèle d'action transposable ? », *Espaces et sociétés* 131, n° 4 (2007): 49-66.

Chapitre 6: Les acteurs culturels, à l'origine ou dans l'approfondissement de la gentrification ?

La gentrification est un phénomène urbain largement étudié depuis les années soixante. Il apparaissait comme un phénomène « naturel », lié à des choix spontanés. Or, il semble être le fruit de stratégies, élaborées par les promoteurs immobiliers, les aménageurs et les collectivités publiques, pour augmenter la valeur foncière d'un quartier, notamment des quartiers populaires péri-centraux comme celui des Marolles dans lequel se trouve Recyclart. L'instrumentalisation de la culture et des acteurs culturels de la scène off fait-elle partie de ces stratégies ? Les acteurs culturels de la scène off, comme Recyclart, sont-ils des indicateurs ou des initiateurs de la gentrification ?

1. La gentrification comme stratégie urbaine globale...

Neil Smith étudie en 2002 le phénomène de gentrification comme une stratégie urbaine globale dans le contexte contemporain de l'urbanisation du capitalisme. Avant cela, la gentrification était analysée sous l'angle du choix spontané de lieux de résidence opérés par les particuliers. Mais selon lui, la gentrification est un projet de ville, imaginé et commandité par les autorités publiques en partenariat étroit avec des acteurs privés. Il montre que l'investissement des pouvoirs publics a toujours été un facteur de la gentrification, mais que cela s'est intensifié depuis quelques décennies. Réduire le phénomène au simple fait spontané porté par des choix résidentiels ou les seules lois du marché semble être une erreur au regard de cette théorie.

Les politiques urbaines mobilisées dans ce processus concernent un champ large de l'action publique associée avec des partenariats public-privé (PPP). Les politiques de l'habitat sont concernées, par la production de logements à destination d'un certain type de population. Les politiques des espaces publics sont également impliquées à travers l'embellissement du cadre de vie. Cela mobilise aussi les politiques liées au commerce et à la consommation, ou au secteur culturel, à travers la réaffectation de friches urbaines à destination d'espaces de consommation ; tels que les équipements culturels. Des campagnes de communication sont aussi déployées pour chercher à transformer l'image des quartiers populaires.

Mathieu Van Criekingen, enseignant-chercheur au Laboratoire de géographie humaine de l'Université Libre de Bruxelles, définit les politiques de gentrification comme « *un ensemble*

d'actions publiques mobilisées en vue de l'appropriation (ou la réappropriation) de quartiers populaires par des catégories d'habitants ou d'usagers non-résidents (chalands, touristes, congressistes, etc.) mieux positionnées dans les rapports sociaux »¹. La gentrification est un processus lié, entre autres, à l'activation de plusieurs politiques publiques dont les politiques qui nous intéressent, les politiques culturelles. Cette instrumentalisation de la culture et l'art pose question. Mais les acteurs privés sont également des facteurs de la gentrification ; les acteurs qui ont l'intérêt économique d'attirer les habitants les mieux nantis.

Le constat de la gentrification comme stratégie urbaine globale s'accompagne paradoxalement d'une montée en puissance de l'idée que la gentrification est un phénomène inévitable², comme l'affirme Dirk Seghers de Recyclart : « *on peut être pour ou contre, c'est inévitable* »³. Ces politiques ne sont pas mobilisées sous le nom explicite de gentrification, mais sous des noms qui permettent de « lisser » et de « dépolitiser », selon les termes de Mathieu Van Criekingen, les enjeux de peuplement liés à ces politiques. Les termes qui sont utilisés, souvent avec des préfixes en « re », sont les politiques nommées revalorisation, revitalisation, régénération, renouvellement, réurbanisation... Ce lissage est certainement une des raisons qui poussent les acteurs et les individus à croire que la gentrification est un phénomène inévitable. Cette idée repose sur un raisonnement logique : les pouvoirs publics essayent de faire des quartiers toujours plus confortables et plus agréables, donc inexorablement la valeur foncière desdits quartiers augmente. Mais nous allons voir que les pouvoirs publics activent, en parallèle d'une politique d'amélioration du cadre de vie, des leviers sécuritaires qui se basent sur une représentation sociale. La jeunesse et certains individus des quartiers populaires représenteraient une menace pour des futurs résidents, et pour une certaine partie des résidents actuels. Ces stratégies sécuritaires reposent sur l'idée que ces quartiers connaissent des dysfonctionnements, notamment une absence de lien social. Or Jean Métral se questionne sur la façon dont on peut juger de cette absence de lien qui en réalité, de l'intérieur, peut se révéler être un « *autre type de rapport à l'autre, une autre logique d'être ensemble* »⁴.

A travers l'analyse approfondie de vingt ans de débats parlementaires, de compte-rendu et de rapports, Mathieu Van Criekingen constate que les autorités régionales cherchent à limiter le phénomène de gentrification : garder les habitants et tenter d'en attirer de nouveaux. L'idéal de mixité sociale devient la nouvelle justification publique d'une politique volontariste, soutenue

¹ Mathieu Van Criekingen, « La gentrification mise en politiques. De la revitalisation urbaine à Bruxelles » p.2.

² Mathieu Van Criekingen, *ibid.* p.3.

³ Extrait d'entretien Dirk Seghers, 31.01.18, Bruxelles.

⁴ Jean Métral et Frankreich, éd., *Les aléas du lien social: constructions identitaires et culturelles dans la ville* (Paris: Documentation française, 1997), p.15.

progressivement par l'ensemble de la classe politique⁵. Elle signifie un revirement du référentiel d'intégration, « *qui se voit dorénavant rattaché à la fois à celui de la vulnérabilité particularisée et à celui de la différence généralisée* »⁶. Une mixité sociale qui n'est pourtant pas interrogée dans les « beaux quartiers ». En fait, la mixité sociale semble jouer le rôle de légitimation de l'action publique, qui a des « *finalités moins nobles en particulier, permise par son insertion dans le langage idéologique de la cohésion sociale* »⁷. Le premier instrument régional de ce nouveau référentiel de l'action urbaine bruxelloise sont les Contrats de Quartiers (Durables, depuis 2010) : les CQD.

Ce dispositif est une contractualisation entre la région et la commune, qui permet à la première de déléguer tout en ayant la mainmise sur la définition du projet. Cela s'inscrit dans un objectif de « revitalisation » de quartier populaire ; avec l'idée sous-jacente de maximiser les « effets d'entraînements », auprès des propriétaires privés, des promoteurs immobiliers, des entrepreneurs commerciaux ou culturels, dans des quartiers où la Région dispose d'une maîtrise foncière limitée⁸. Pour cela, les autorités régionales et communales activent deux instruments. Le premier est l'encouragement de l'investissement immobilier privé ou public à destination de ménages moyens. Le second est la recherche de l'amélioration de l'image du quartier par des interventions portant principalement sur les sentiments de bien-être et de sécurité (amélioration de l'éclairage public, végétalisation, création d'équipements collectifs destinés en partie à occuper la jeunesse « désœuvrée », etc.).

Le quartier des Marolles par exemple, quartier populaire⁹ où se trouve Recyclart, est sujet à une succession de CQD : le CQD des Tanneurs (2000-2004), le CQD Jonction (2014-2018) et le CQD des Marolles (2018-2022). Le CQD des Marolles en est à sa première année, l'année 2017 étant l'année zéro consacrée au diagnostic. La région va investir quatorze millions d'euros dans ce CQD, probablement doublé par la commune de Bruxelles avec un total de près de trente millions d'euros. Les habitants, dans un quartier réputé pour ses diverses luttes urbaines, sont mobilisés et demeurent très vigilants quant aux projets financés dans le cadre du CQD, pour limiter la gentrification. La dernière lutte des marolliens date de 2012, ils s'opposaient au projet de création

⁵ Emmanuelle Lenel, « La mixité sociale dans l'action publique urbaine à Bruxelles : projet ou langage politique ? », *Brussels Studies*, 25 février 2013.

⁶ Emmanuelle Lenel, *ibid.*

⁷ Emmanuelle Lenel, *ibid.*

⁸ Mathieu Van Crielingen, « La gentrification mise en politiques. De la revitalisation urbaine à Bruxelles », p.3.

⁹ Le quartier des Marolles est le quartier où les habitants ont le plus faible revenu médian de la Région Bruxelles-Capitale (13 898 euros par déclarant, contre une moyenne régionale de 18 941 euros) en 2011. Romain Balza et al., « Contrat de Quartier Durable « Les Marolles » Pre-Diagnostic », Diagnostic (Bruxelles: CityTools sprl, octobre 2017).

d'un parking sous la place du jeu de Balles, place emblématique du quartier où le vieux marché se déploient tous les matins depuis plus de cent ans. Le projet n'a pas abouti.

Ce quartier, ses acteurs et ses habitants connaissent déjà le phénomène de « sablonnisation », l'étalement du quartier chic Sablon dans quelques rues des Marolles, renforçant la pression foncière. Il s'agit d'un synonyme de gentrification utilisé spécifiquement pour les Marolles ; « *la clientèle du Sablon se répand de plus en plus vers la Place du Jeu de Balles au gré d'antiquaires et autres commerces de luxe* »¹⁰, écrivent Gwenaël Breës et Andrzej Krzyszton dans le pavé des Marolles en octobre 2017. Et Charlotte Burgaud confirme, habitante des Marolles et ancienne directrice de Fabrik : « *le quartier est gentrifié, il y a de moins en moins de personnes précaires qui vivent dans le quartier* »¹¹.

Ces processus de gentrification, issus d'une stratégie urbaine globale, mobilisent donc aussi les politiques culturelles, tant dans des projets ponctuels (création de Recyclart), que dans des projets intégrés (les CQD).

2. ...où la culture est instrumentalisée

Les recherches récentes sur le lien entre culture et développement sont sans équivoque : la culture constitue un levier privilégié et stratégique dans le développement des villes¹². Les conceptions économiques du rôle de la culture influent sur l'attractivité d'un territoire et donc sur son développement. Dans ce contexte, les industries culturelles fleurissent dans les villes et centres-villes. Les thèses vivement critiquées du géographe et économiste Richard Florida autour de la ville créative ont reçu un écho favorable de la part des collectivités. Selon ses travaux, si une ville accueille la « classe créative », les artistes et les intellectuels, elle va connaître une dynamique de croissance. Cette classe serait source d'impulsion pour l'ensemble du territoire. Le développement des équipements culturels est selon Richard Florida un des moyens pour attirer cette classe.

Les thèses de Florida se sont diffusées, et c'est pourquoi les collectivités et notamment les communes optent la stratégie du déploiement culturel. Les communes cherchent à acquérir des lieux culturels prestigieux, construit pas des architectes de renoms. Cela contribue à développer une image positive, dynamique et créative d'une ville, où la culture est « *un outil de marketing* »¹³.

¹⁰ Le pavé des Marolles, 26.10.17, « *Un Contrat de quartier pour "lutter contre la gentrification" dans les Marolles ? Oui... mais non* », Gwenaël Breës et Andrzej Krzyszton.

¹¹ Extrait d'entretien Charlotte Burgaud, 30.03.18, Bruxelles.

¹² Xavier Greffe, *Le développement local*, Monde en cours (La Tour d'Aigues : [Paris]: Aube ; DATAR, 2002).

¹³ Elsa Vivant, « L'instrumentalisation de la culture dans les politiques urbaines : un modèle d'action transposable ? », p.49.

Mais aussi d'instaurer de nouveaux pôles de centralité et d'enranger une revalorisation foncière de certains quartiers populaires par l'amélioration de leur image.

Les artistes sont également instrumentalisés pour assumer un rôle de maîtrise et de contrôle social. Leurs interventions permettent selon Henri-Pierre Jeudy d'éviter que des « *territoires urbains ne deviennent des terrains de jeux incontrôlables* »¹⁴.

La culture est aussi utilisée pour développer une politique touristique, avec des retombées économiques massives. On peut le voir par exemple dans le développement de clusters de musées à Bilbao qui permet aux touristes de trouver toutes les aménités et les services dans un territoire restreint. Ou bien le développement de lieux culturels de consommation de masse, comme le Carroussel du Louvre, « *voire des prétextes à de véritables centres commerciaux ciblés* »¹⁵. La culture y est instrumentalisée, elle est un prétexte pour créer des espaces de consommation et de loisirs ; où la place du privé est de plus en plus important avec le mécénat. La qualité artistique ou la qualité du processus artistique ne semble pas être centrale dans ces dynamiques, de même que la prise en compte de la population locale.

Elsa Vivant et Eric Charme ont analysé deux stratégies utilisées par les agences immobilières, les aménageurs ou les collectivités pour valoriser les parcs immobiliers dans les quartiers en voie de gentrification.

La première stratégie consiste à attirer des artistes pour changer l'image d'un quartier. Cette stratégie ne peut être mise en place que par des acteurs puissants, comme les aménageurs et les collectivités. Non sans pouvoir l'affirmer, nous pouvons imaginer que cette stratégie est mise en œuvre pour le quartier avoisinant la Gare Bruxelles-Chapelle. Recyclart est créée en 1997 et a été sujet à d'importants travaux de réhabilitation. Le Théâtre Les Tanneurs¹⁶, dans d'anciens bâtiments industriels, à une cinquantaine de mètres dans la rue des Tanneurs, est aussi créé en 1999, après une rénovation importante également. Enfin, le « Centre d'Art contemporain du Mouvement et de la Voix de la Ville de Bruxelles » les Brigittines¹⁷ est créé officiellement en 1999. La Ville de Bruxelles décide ensuite de construire une annexe contemporaine à la Chapelle des Brigittines qui sera ouverte en 2007. En parallèle, des opérations immobilières ont eu lieu ; ainsi que les trois contrats de quartiers (Les Tanneurs, Jonction, Les Marolles).

¹⁴ Henri-Pierre Jeudy, *Les usages sociaux de l'art*, Circé, Poche 32 (Belval, 1999), p.120.

¹⁵ Elsa Vivant, « L'instrumentalisation de la culture dans les politiques urbaines : un modèle d'action transposable ? », p.66.

¹⁶ Le théâtre Les Tanneurs est subventionné par la Fédération Wallonie-Bruxelles et la Ville de Bruxelles

¹⁷ Le centre de danse les Brigittines est subventionné par la Ville de Bruxelles, la Fédération Wallonie-Bruxelles et la Commission communautaire française

La seconde stratégie, plus modeste, consiste à expliquer aux individus cherchant un nouveau logement que le quartier est « recherché » et qu'il détient un « potentiel » car il héberge des artistes.

Mais à quel moment ce phénomène de gentrification apparaît-il ? Quel en est sa cause ? Est-ce uniquement dû à une stratégie de revalorisation foncière sortie de nulle part ? La littérature sur la gentrification constate bien souvent la présence d'artistes marginaux dans les quartiers au début de la phase de gentrification de ce dernier. Les acteurs de la scène alternative (ou off, comme les appelle Elsa Vivant, ou underground), comme Recyclart, ou les acteurs encore plus marginaux comme les squatters sont-ils des initiateurs de la gentrification ?

3. Le rôle des artistes de la scène alternative dans le phénomène de gentrification

Vincen Beeckman explique le phénomène de gentrification qui est en train de transformer le quartier des Marolles : « *Les artistes ont un peu habité là, puis quand ça devient chouette à vivre, ça monte un petit peu, ça reste moyen, c'est gai, puis après c'est acheté par des plus riches, ils se disent sans doute je suis près du Recyclart, des Brigittines¹⁸, le théâtre les Tanneurs, le marché aux puces, c'est gai. Ils peuvent se balader tranquillement entre le marché aux puces et le centre, la gare est plus aussi glauque... Sur que Recyclart a participé à tout ça* ». ¹⁹

Recyclart, est un acteur de la scène alternative. A sa création, la programmateur hollandais Marc Jacobs, programmat essentiellement de la musique électronique et de de la musique punk, post-punk, rock hard-core, revendiquant des idées politiques radicales et un mode de vie alternatif. Lorsque Dirk Seghers est arrivé en 2010 comme nouveau directeur artistique, la programmation a changé. Elle s'est diversifiée, mais toujours autour des musiques avant-gardistes, que ce soit en jazz, électro, hip-hop et musique non-occidentale.

Pourquoi les artistes décident-ils de s'installer dans des quartiers qui connaissent bien souvent le phénomène de gentrification quelques temps après ? La première raison est économique, ils cherchent de grands espaces bons marchés et assez centraux, d'où le choix des quartiers populaires péri-centraux. La seconde est liée à la valeur qu'ils attribuent aux quartiers populaires : vivant, animé, divers et convivial. La dernière, consiste en une sorte de recherche de décroisement et de franchissement des frontières sociales et territoriales. Cette dernière théorie

¹⁸ Les Brigittines est un centre de danse contemporaine situé à côté de la gare de la Chapelle Bruxelles-Capitale

¹⁹ Extrait d'entretien Vincen Beeckman, 19.03.18, Bruxelles.

est notamment représentée par les ouvrages de Henry Muller. Il a exercé un travail bien rémunéré avant de venir s'installer à Montmartre, cas historique de gentrification, dans les années trente et de devenir une référence en littérature alternative. Cette dernière raison est liée aux processus historiques de gentrification et semble moins central dans les cas contemporains.

L'arrivée de ces artistes dans le quartier transforme l'ambiance : décoration de façade, création de lieux culturels, mise en place d'expositions dans les cafés... Cette atmosphère « bohème » attire de nouveaux habitants « *moins prompts à accepter un voisinage exclusivement populaire* »²⁰, qui s'installent et le processus de gentrification s'intensifie. Les pouvoirs publics investissent dans la rénovation et l'amélioration du cadre de vie, et la suite du processus se met en place *via* les différentes stratégies des pouvoirs publics et des acteurs privés.

Les deux exemples largement étudiés sont ceux du quartier de Soho et Lower East Side (New-York) et les quartiers de Mitte et de Prenzlauer Berg (Berlin). Soho, ancien quartier industriel délaissé est investi par des artistes dans les années soixante. Petit à petit, les ateliers d'artistes se sont transformés en « atelier coulisse », afin de permettre aux visiteurs de les découvrir. Au fur et à mesure que l'image du quartier s'améliorait et s'affirmait par une identité artistique, les premiers artistes, de la scène off, ont été remplacés par d'autres artistes, puis encore d'autres. Soho est devenue progressivement une « *place centrale du marché mondial de l'art* »²¹ ; sa valeur foncière a explosé. Les pionniers de la gentrification se sont donc déplacés vers le quartier de Lower East Side, qui a connu à son tour un phénomène similaire. Dans les années soixante-dix, quatre-vingt, ce quartier hébergeait des artistes du punk rock ; la scène off et radicale de New-York. Les médias se sont servis de cette image, les promoteurs également, les pouvoirs publics ont investi et aujourd'hui le quartier est remodelé.

A Berlin aussi, la scène off est identifiée comme facteur clé de la gentrification. Dans les années quatre-vingt, des artistes se sont emparés de friches urbaines dans le Berlin-Est pour y créer des lieux culturels alternatifs, animés par « *le sentiment d'urgence* » et « *l'effervescence créative* »²² de l'après-mur. La symbolique négative des friches industrielles et urbaines est détournée positivement par l'occupation artistique de ces lieux. Ces quartiers, dotés d'une nouvelle identité, ont été investis par les pouvoirs publics, qui souhaitait revaloriser l'est de Berlin. Les loyers ont augmenté, poussant les habitants d'origine et les artistes pionniers à quitter le quartier et les squats ont été expulsés ou institutionnalisés. Les artistes se sont donc dirigés vers le quartier de

²⁰ Eric Charme et Elsa Vivant, « La gentrification et ses pionniers : le rôle des artistes off en question », *Métropoles*, n°3 (2008): p.30.

²¹ Eric Charme et Elsa Vivant, *ibid.* p.34.

²² Eric Charme et Elsa Vivant, *ibid.* p.36.

Prenzlauer Berg qui à nouveau connaît le même processus. Pour Dirk Seghers, « *C'est le sort. C'est tout un mécanisme assez logique, subcultures qui devient culture, qui doit alors à nouveau se réinventer pour devenir à nouveau subcultures. C'est pas facile.* »²³, dit-il dans le contexte de déménagement de Recyclart du quartier des Marolles.

A travers ces exemples, on peut affirmer que les artistes de la scène underground, avec leurs apports symboliques pour le quartier, ont un rôle dans le processus de gentrification. Le débat entre ces conclusions et celles de Smith qui associe la gentrification à une stratégie de valorisation foncière peut être possible si l'on considère que l'accroissement de la valeur symbolique et de la valeur économique vont de pair. Les artistes seraient alors « instrumentalisés » pour revaloriser un quartier sur le plan foncier.

Le rôle pionnier des artistes de la scène off dans la gentrification, notamment affirmé par la littérature anglo-saxonne, peut être remis en question. Il ne semble pas se confirmer dans tous les cas de gentrification, notamment ceux de Paris. Les auteurs Elsa Vivant et Eric Charme mettent en garde contre le danger de corréler la présence des artistes avec la gentrification sans considérer le contexte global de l'époque. Selon eux, si les artistes s'installent dans des quartiers en amont de la gentrification de ce dernier, notamment à Belleville (Paris), c'est parce qu'ils portent des valeurs relativement partagées par les acteurs de la gentrification : « *le refus du formalisme hiérarchique dans les relations sociales, la valorisation des signes du capital culturel et le rejet (du moins dans les discours) du consumérisme matérialiste* ». Donc les personnes se sentant proches de ces valeurs orientent leurs choix résidentiels selon les mêmes stratégies : la centralité, le caractère populaire, l'animation urbaine...

De plus, il est facile d'amalgamer deux processus qui conduisent à la production d'une image similaire d'un quartier (galeries d'art, épicerie bio, cafés branchés, façade décorée etc) et qui est pourtant produite par des populations avec des trajectoires sociales, des revenus et des intérêts différents. Le premier processus est celui de la « *gentrification spontanée* »²⁴, souvent provoqué par les artistes de la scène off, qui embellissent le quartier par leur créativité de façon spontanée, ou qui ouvrent leur atelier pour présenter leur travail. Les pouvoirs publics et aménageurs qui investissent dans le quartier pour accueillir la « classe créative », vont privilégier les mêmes symboles : cafés branchés avec des expositions, façade rénoverée et décorée, galeries d'art... Ces processus sont difficilement différenciables, et pourtant ils ne sont pas opérés par les mêmes personnes. Cela fait naître des conflits d'intérêts, entre les pionniers, créateur de valeur

²³ Extrait d'entretien Dirk Seghers, 31.01.18, Bruxelles.

²⁴ Elsa Vivant, « II. Portrait de l'artiste en gentrifier », in *Qu'est-ce que la ville créative ?*, La Ville en débat (Paris: Presses Universitaires de France, 2009), 33-47.

symbolique, les nouveaux accédant à la propriété et les promoteurs immobilier, créateurs de valeur économique.

Or cet encadrement programmé du foisonnement culturel nuit à la créativité. L'hypothèse d'Elsa Vivant est que la créativité repose sur la sérendipité, c'est-à-dire les découvertes fortuites et non prévues. Ce sont les rencontres imprévues, les découvertes spontanées qui permettent aux créateurs d'avoir de nouvelles idées, de proposer de nouvelles manières de faire. Un quartier « culturel » pensé et aménagé par des promoteurs et l'autorité publique, avec l'objectif d'en améliorer le rendement foncier, ne laisse plus sa place à l'imprévu. Les habitants sont encadrés dans une conception programmée et rationnelle de ce qu'est un environnement créatif. Le philosophe Thierry Pacot dénonce également le conformisme qui régit l'urbanisme : « *on voit toujours les mêmes arbres plantés de la même manière* »²⁵, et l'absence de fantaisie. Cette image lissée et planifiée d'un quartier créatif provoque, pour Elsa Vivant, l'effet inverse : elle bafoue la créativité et donc l'effectivité des droits culturels.²⁶

Les collectivités, dans des partenariats publics-privés, se saisissent de la culture pour mettre en œuvre leur projet urbain, car elle peut être source de développement économique, de développement touristique et d'amélioration du cadre de vie. Les opérateurs culturels qui s'installent dans d'anciens quartiers industriels ou dans des quartiers délaissés ont un rôle fondamentalement urbain : redynamiser, redorer, revaloriser un quartier. Les effets escomptés peuvent être d'attirer des personnes n'habitant pas le quartier. L'image du quartier change ensuite progressivement pour devenir un lieu jugé fréquentable et moins dangereux. Ces stratégies s'appuient parfois sur les artistes de la scène off qui s'installent pour ses logements bons marchés et ses grands espaces. Ils en renforcent la valeur symbolique, mais finissent par se faire écarter, comme les primo-habitants, par la hausse foncière. Les équipements culturels qui sont implantés dans ces quartier ne correspondent donc pas forcément aux références culturelles locales. Cela remet fondamentalement en question le droit culturel de participer à l'élaboration des politiques culturelles. De plus, les opérations urbaines menées par le référentiel de la ville créative peuvent conduire à l'effet inverse. En lissant l'espace public par une approche normée, elles semblent nuire à la créativité du quartier.

²⁵ L'observatoire du design urbain, « *Défendre l'esprit de la ville* » : entretien avec le philosophe Thierry Pacot, date non mentionnée. Propos recueillis par Anne Maitre.

²⁶ Elsa Vivant, « II. Portrait de l'artiste en gentrifier ».

Habiter dans le centre de la ville est un choix ; l'animation urbaine, la centralité, la proximité des commerces et des ressources culturelles sont autant de raisons personnelles et culturelles qui poussent les ménages à s'installer au centre-ville. Mais la hausse foncière de ces centres-villes et l'écartement de ses primo-habitants, par l'implantation d'équipements culturels « élitistes » et l'embellissement superficiel du cadre de vie sont largement questionnables au regard des droits culturels. Les individus moins nantis n'auraient pas la possibilité de rester dans leur quartier alors même qu'ils y ont créé leurs réseaux social et culturel. Ceux qui peuvent y rester, du fait de l'existence de logements sociaux, ne sont pas forcément invités à participer au choix de programmation culturelle de l'équipement du quartier, puisqu'il est créé pour attirer une population extérieure.

Chapitre 7 : Des pistes pour freiner l’approfondissement de l’exclusion sociale et renforcer les droits culturels

L’instrumentalisation de la culture par les collectivités ou les promoteurs pour chercher à augmenter les revenus fonciers questionne la place de la population locale dans des dynamiques qui dépassent largement les enjeux d’un quartier. Les équipements créés sous le prisme d’objectifs économiques ne semblent pas être à destination de la population locale, mais à destination d’une population extérieure : les touristes, les habitants des périphéries, la « classe créative »...

Les acteurs culturels ne sont-ils que cantonnés à être instrumentalisés au profit des promoteurs immobiliers, des autorités publiques et des nouveaux résidents ? Ou peuvent-ils avoir un réel pouvoir de faire bouger les codes, de permettre plus de débat public et de favoriser l’exercice des droits culturels des personnes en situation de précarité ? Voire de limiter le phénomène de gentrification ?

1. Des conflictualités porteuses d’un risque pour l’exercice des libertés fondamentales ?

Dans les quartiers en voie de gentrification ou gentrifié, il y a parfois des logements sociaux, ce qui fait qu’une partie de la population demeure dans son habitat. Dans les Marolles par exemple, il y a vingt-sept pour cent de logement social, pour une moyenne régionale de sept pour cent¹, soit vingt points au-delà de la moyenne. Quand cette population voit venir massivement de nouveaux résidents accompagnés de transformations majeures dans le quartier, la peur du changement émerge et peut donner lieu à des relations conflictuelles. En effet la requalification du cadre bâti et les opérateurs de rénovation de l’espace public sont des transformations impressionnantes dans des quartiers qui ont connus une forte dégradation et une paupérisation parfois extrême. Ce « retour en ville » des classes moyennes et supérieures peut être vécu comme une menace pour les habitants qui restent. Ce phénomène est particulièrement important aux Etats-Unis suite à l’exode massif des ménages fortunés et des classes moyennes vers les périphéries avec le développement de l’automobile et l’idéal de la maison individuelle. Nous pouvons donc supposer que ce fût également le cas à Bruxelles, dont le centre-ville a été fui par les mieux nantis

¹ Romain Balza et al., « Contrat de Quartier Durable « Les Marolles » Pre-Diagnostic », Diagnostic (Bruxelles: CityTools sprl, octobre 2017).

au milieu du XX^e siècle. En France, le phénomène est moins important car les centres-villes n'ont jamais été complètement fuis.

Cela amplifie le caractère conflictuel de cette cohabitation entre nouveaux résidents et habitants en situation précaire. En effet, la population qui bénéficie des politiques menées sous le référentiel ville créative, et qui s'installe dans le quartier creusent les inégalités sociales avec les habitants d'origine. En effet, cette « classe créative », est composée en partie de personnes très qualifiées ou sont des « *résidents mobiles issus de la classe capitaliste transnationale* »². Ces nouveaux résidents s'approprient les espaces publics en « *imposant leurs normes et valeurs dans les espaces de débat et de décision locaux, de l'assemblée de copropriétaires au conseil d'école en passant par les conseils de quartiers et les diverses associations de riverains* »³. Neil Smith, en étudiant le contexte états-uniens, a théorisé cela en 1996 en nommant ces relations conflictuelles « lutte des classes urbaines ».

Cette prépondérance des couches les plus solvables de la population dans les instances de débat et de décisions locales est un risque pour les libertés fondamentales et notamment les droits culturels des autres résidents. En effet, selon le philosophe américain John Rawls, la société doit garantir aux citoyens une chance équitable de participer au débat public. Selon lui, « *[les libertés fondamentales] perdent leur valeur lorsque ceux disposant de moyens économiques plus importants peuvent utiliser leurs avantages pour contrôler le cours du débat public. Car ces inégalités finiraient par permettre aux plus favorisés d'exercer une plus grande influence sur « l'élaboration de la législation » et « d'acquérir un poids prépondérant dans le règlement des questions sociales* »⁴. Le contrôle du débat public par des classes supérieures forme un risque pour les libertés fondamentales et les droits culturels des résidents plus précarisés, qui ne peuvent donc défendre leur propre vision du quartier.

Les acteurs culturels pourraient-ils porter la voix des résidents les plus précarisés ? En tout cas, la volonté de Recyclart s'inscrit dans ce sens, comme l'explique Stéphane Damsin : « *la ville qu'on veut c'est celle qu'on a, en fait je ne pense pas qu'à Recyclart on rêve d'une autre ville avec d'autres gens. On n'est pas pour le remplacement. On se dit plutôt : ça c'est le contexte, ce n'est pas simple mais c'est fascinant et on veut travailler avec vous qui êtes là. [...] le projet de Recyclart n'a jamais été et ne sera jamais de viser un public qu'il n'a pas. Ce n'est pas que je suis*

² Priscilla Ananian, *Bruxelles, région de l'innovation: évolution et perspectives de développement des centralités bruxelloises* (Louvain-La-Neuve: Presses universitaires de Louvain, 2015), p.83.

³ Elsa Vivant, « II. Portrait de l'artiste en gentrifier ».

⁴ J. Rawls. *A Theory of Justice*, revised éd., Belknap Press of harvard university Press, Cambridge ma, 1999, p. 198 cité dans Paul Biot et al., « 20 ans de culture & démocratie. D'un siècle à l'autre: nouveaux enjeux, nouveaux défis » (« Droit de participer à la vie culturelle et politiques culturelles » et « Culture & Démocratie? Questionner les évidences », Saint-Gilles: Culture & démocratie asbl, 2015), p.24.

plus attaché à un public qu'à un autre, mais si toi tu es là, tu es mon voisin, j'ai envie de travailler avec toi. Voilà. » Pour Stéphane Damsin, qui a un avis partagé avec le reste de l'équipe, la proximité territoriale est au cœur du projet.

2. Une typologie pour mesurer l'ancrage urbain des acteurs culturels

Afin d'étudier la relation entre un équipement culturel et son environnement urbain, Simon Debersaques, géographe à l'Université Libre de Bruxelles a élaboré une typologie⁵. Cette grille de lecture a servi à analyser le cas du Wiels, un centre d'art contemporain situé à Bruxelles-Capitale dans la commune de Forest. Cette typologie a pour objectif une classification et non une comparaison, de par la trop grande diversité qui existe entre les équipements (selon le type d'art, la programmation, les contextes urbains et institutionnels...).

Tableau 1 : Typologie des logiques socio-spatiales d'implantation d'un équipement culturel⁶ :

Relation Lieu culturel - Quartier		Degré d'insertion dans les réseaux locaux	
		<i>Faible</i>	<i>Forte</i>
Modes de développement spatial	<i>Exogène</i>	Lieu-vitrine	Lieu créatif
	<i>Endogène</i>	Lieu-microcosme	Lieu communautaire

La première dimension de la typologie concerne la façon dont la structure entend participer au développement urbain, classée en deux catégories : le modèle exogène et le modèle endogène. Le modèle exogène, basé sur une approche top-down, concerne les équipements qui entendent rendre attractif le territoire en apportant la culture « universalisée ». Il s'agit par exemple des équipements qui sont placés stratégiquement par les autorités publiques ou les grands aménageurs pour valoriser la rente foncière d'un territoire. Le modèle endogène, basé quant à lui sur une approche bottom-up, englobe les équipements qui s'appuient sur les ressources culturelles du territoire pour définir sa programmation. Ces ressources peuvent être d'ordre matérielles ou immatérielles (savoir-faire, patrimoine, traditions expressions créatives locales) et seraient « *un moyen de (ré-)affirmer une identité locale* »⁷.

La seconde dimension fait référence quant à elle à l'insertion de l'équipement dans le tissu associatif et collectif local. Le degré d'insertion est ou faible, ou fort. Dans le cas d'une insertion

⁵ Simon Debersaques, « Equipement culturel et développement urbain : le centre d'art contemporain WIELS, héraut des logiques de transformation d'un quartier populaire ? », *Brussels Studies*, 2 juillet 2017, p.5-6.

⁶ Simon Debersaques, *ibid.* p.5-6.

⁷ Simon Debersaques, *ibid.* p.6.

faible, l'équipement se construit à la marge de la vie collective du quartier, et peut-être considéré comme un corps étranger au quartier. Dans le cas d'une insertion forte, l'équipement tisse des liens avec le reste du quartier, il est même co-construit. Certains habitants perçoivent alors le lieu comme un lieu de vie.

La typologie forme quatre idéaux-types : le lieu vitrine (le Mucem à Marseille, Guggenheim à Bilbao, le Louvre-Lens à Paris), le lieu créatif (La Piscine à Roubaix, la Belle Electrique à Grenoble, le Lieu Unique à Nantes), le lieu communautaire (Ateneu Popular à Barcelone, Paroles d'ExcluEs à Montréal, La Salle Noire à Grenoble) et le lieu microcosme (Les Frigos à Paris, Atelier Mommen à Bruxelles).

Ce cadre théorique n'est pas figé, les équipements peuvent correspondre à plusieurs idéaux-types (de même que les équipements cités en exemple). Cependant, cette typologie éclaire notre réflexion sur le rôle de l'équipement culturel dans son territoire. Ces deux dimensions : l'inscription politico-spatiale de l'équipement et son insertion dans le tissu local, sont essentiels au regard des droits culturels.

3. Le « lieu communautaire » pour limiter la gentrification

Le modèle exogène (inscription politico-spatiale), est un modèle normatif. C'est la culture « de référence » qui est promu, et non la culture locale et la diversité culturelle qui animent pourtant les quartiers populaires bruxellois comme celui des Marolles ou d'Anneessens. Les équipements sont conçus sur un modèle ascendant, même s'ils donnent parfois une place à la consultation habitante. Ce modèle, qui a pour ambition redéfinir un territoire, ne semble pas favoriser pas l'exercice des droits culturels. Il permet un « accès à la culture », mais ce droit culturel peut être très vaste comme très étroit. L'accès à la culture entendu comme la culture « universalisée » est la vision très étroite et simpliste de ce droit.

La participation ne semble pas être au cœur des objectifs de ces structures. La consultation habitante qui a lieu avant l'implantation d'un équipement culturel serait à observer finement selon les structures⁸, pour évaluer son intérêt avec le droit de participer à la prise de décision en matière de politique ou de programmation culturelle. Le modèle exogène combiné d'une inscription faible dans le tissu local (le lieu vitrine), ne semble pas avoir comme objet de favoriser l'exercice des droits culturels. Il aurait plutôt la fonction de revaloriser le territoire et le foncier en tentent d'attirer des personnes mieux nanties.

⁸ A ce sujet, voir notamment le travail de Simon Debersaques sur le centre d'art contemporain le Wiels : ⁸ Simon Debersaques, « Equipement culturel et développement urbain : le centre d'art contemporain WIELS, héraut des logiques de transformation d'un quartier populaire ? ».

Le modèle exogène combiné à une inscription forte dans le tissu local (le lieu créatif), a des atouts au regard des droits culturels. *Via* les résidences d'artistes, il permet d'exprimer la liberté artistique et de promouvoir les cultures. Cependant, ces équipements ont comme rayonnement la métropole (ou davantage), et ne privilégie pas forcément les artistes locaux, ou la culture amateur des habitants du quartier. Or, les droits culturels ont comme ambition l'enrichissement des personnes et non des œuvres. Ces équipements, mettent en scène une qualité de vie métropolitaine en oubliant peut-être l'échelle micro-locale.

Les structures qui se rapprochent du modèle endogène s'inspirent du territoire dans lesquelles elles sont implantées. C'est le territoire qui dessinera son projet culturel. Cette importance dans le champ des droits culturels est confirmée par la prépondérance de l'analyse partagée de territoire dans le décret 2013 relatif aux centres culturels en Belgique francophone. Pour définir son projet culturel, le centre culturel doit mener une analyse partagée, approfondie, qualitative du territoire. Les ressources, la créativité et les références culturelles locales sont mobilisées pour définir les objectifs de l'équipement culturel, ce qui entre complètement dans le champ des droits culturels.

Les structures qui correspondent à un modèle endogène mais à une inscription faible dans le tissu local sont-elles tout autant des vecteurs des droits culturels ? En s'appuyant sur le territoire, l'équipement microcosme recrée un tissu micro-local, où la finalité est artistique, il n'y a pas d'instrumentalisation comme dans les autres idéaux-types. Elle permet à un petit groupe de personnes d'exercer sa liberté artistique, de participer artistiquement et de participer à la prise de décision en matière de programmation. L'ouverture sur un large public et notamment le public du quartier n'est pas forcément l'ambition ; mais cela dépend très fortement des différents projets « microcosmes ».

Enfin l'équipement communautaire, qui repose sur un modèle endogène et qui a une inscription forte dans le tissu local s'appuie sur la participation du quartier pour son propre développement. Le droit culturel de la participation à la culture est ici mis en exergue. Les personnes ont le droit de prendre part activement à la diversité des vies culturelles, de recevoir les moyens concrets de s'exprimer sous une forme artistique et créative et d'accéder aux références culturelles permettant de s'exprimer de manière critique, de développer son potentiel, son imaginaire.

Les équipements qui se rapproche du modèle endogène limite l'effet de gentrification que leur implantation présuppose. Les équipements exogènes sont construits dans l'objectif d'attirer une nouvelle population et de valoriser la valeur foncière. Le modèle endogène quant à lui permet de valoriser un territoire et de puiser dans ses ressources. Il n'a donc pas vocation première à le transformer et donc de provoquer ou de participer au processus de gentrification. L'inscription forte

dans le tissu local de ces équipements, qui insiste particulièrement sur l'exercice des droits culturels par la participation, est peut-être le moyen le plus évident pour un opérateur culturel de ne pas favoriser la gentrification. Bien entendu, cette analyse repose sur des idéaux-types avec tous les biais que cela implique. Aucun équipement ne correspond complètement à l'un ou l'autre des idéaux-types. Et les équipements institutionnels répondent à des cahiers des charges bien précis qui font de la participation une injonction. La question est de savoir selon quel degré la structure s'en empare et comment cela conditionne son projet culturel.

Comment qualifier Recyclart à la lumière de ces idéaux-types ? L'hybridité du projet ne permet pas de le positionner dans une case. Nous allons chercher à le positionner pour chacun des idéaux-types. Recyclart est issu d'une volonté des autorités publiques, donc d'une démarche ascendante, dans le but de revaloriser une friche urbaine. Il pourrait donc correspondre à un équipement-vitrine. Or, cette hypothèse est rejetée car l'image de Recyclart ne concorde pas avec une image moderne, lisse, de « re-imaging ». L'image que l'association reflète est brute : graffitis, collages, rénovations fait de récupérations etc. Ses projets dans l'espace public comme l'arabesque place Bruegel ou The Pink Dissemination est une invitation à « traîner » dans la rue. Cela englobe les différents usages de l'espace public, notamment pour ces exemples ceux des jeunes, qui n'entrent pas dans le référentiel de la ville lissée et esthétique promue par les stratégies globales de revitalisation. L'association ne correspond pas au modèle exogène avec une insertion dans le tissu local faible, mais elle peut correspondre au modèle exogène à l'insertion forte : le lieu créatif. En effet, Recyclart a un rayonnement large, elle confère donc au quartier une image culturelle à l'échelle nationale. Son modèle a même dépassé les frontières belges, puisque Recyclart est ou a été étudié dans des Masters de gestion culturelle tels que celui de Sciences Po Grenoble ou de l'Observatoire des Politiques Culturelles de Grenoble.

Selon Nadia Arab et ses collègues, le « marginal sécant », c'est-à-dire l'acteur hybride entre culture et urbain, présente la caractéristique d'un ancrage territorial fort⁹, ce qui confirme l'hypothèse selon laquelle Recyclart se rapproche davantage du modèle endogène.

Au moment où l'association disposait de plus de locaux dans la gare de Bruxelles-Chappelle (jusqu'en 2014), deux ateliers étaient consacrés aux résidences artistiques. Cela pouvait s'apparenter à l'idéal-type de l'équipement microcosme, où la finalité est artistique.

Enfin, le modèle de l'équipement communautaire est éclairant par rapport au travail de Recyclart. Les références culturelles programmées sont multiples et reflètent la diversité de Bruxelles et notamment des Marolles. La participation des habitants est aussi centrale dans le projet

⁹ Arab, Ozdirlik, et Vivant, *Expérimenter l'intervention artistique en urbanisme*, p.149.

de Recyclart, et elle s'appuie sur les références locales. Les projets de graffitis dans les tunnels reposent sur les histoires des habitants du quartier, les projets TV Marol et Radio Marol valorisent les personnalités du quartier, le Fotomaton mobile¹⁰ produit des photographies-portraits des habitants du quartier, des résidents de la maison de retraite et de l'hôpital Saint-Pierre, la place publique réaménagée par Recyclart représente le plan cadastral d'une ancienne rue du quartier... Avec ses programmes de transition professionnelle, Recyclart crée de l'emploi pour le quartier, même si l'adresse des travailleurs n'est pas retenue comme critère de recrutement.

Son engagement pour l'espace public lui confère un rôle de développement local ; Recyclart porte une voix revendicative pour lutter contre les projets d'appropriation visant à gentrifier le quartier et ainsi protéger les droits culturels des habitants. Par exemple, la question de la rénovation du patrimoine a été posée lors d'une réunion de concertation avec les acteurs culturels organisée par le bureau d'études en charge du diagnostic pour le CQD Marolles en octobre dernier. Vincen Beeckman a insisté sur l'importance de préserver l'image du quartier populaire, de ne pas remplacer les bannières d'origine par des bannières de chaînes commerciales, de restaurer l'intérieur des logements plutôt que leurs façades...

La gentrification conduit à l'approfondissement des inégalités entre les nouveaux résidents et les primo-habitants qui peuvent rester grâce au maintien des logements sociaux. Certains acteurs culturels se positionnent comme les garants des droits des personnes les plus précarisées tandis que d'autres amplifient le phénomène. La volonté d'ancrage territorial et d'insertion dans le quartier semble constituer une piste pour freiner voire lutter contre la gentrification. Les équipements « vitrines » issus des politiques de revalorisation de quartier ne semblent pas être créés à destination de la population locale. Elle lui confère une image culturelle à l'échelle métropolitaine voire internationale, où des productions de qualités sont présentées, mais la correspondance avec les références culturelles locale ou de la participation des résidents n'est que très peu interrogée. Les équipements qui donnent plus de place à leur ancrage dans le quartier se situent davantage dans le référentiel des droits culturels et contribuent à freiner le phénomène de gentrification. Recyclart, en programmant de nombreux projets à destination du quartier, tels que les projets socio-artistiques ou les projets urbains participatifs, s'oppose de façon symbolique ou concrète au phénomène de gentrification.

¹⁰ Le Fotomaton mobile réalisé par Fabrik, est « une petite boîte photographique dans laquelle un vrai photographe remplace la machine » (site internet de Recyclart, <http://www.recyclart.be/fr/> consulté le 24.02.18), Vincen Beeckman part à la rencontre des habitants et les photographient. Ces photos sont ensuite envoyées par email gratuitement et sont exposées toutes ensemble.

Les antagonistes aux droits culturels parlent d'un risque d'effritement de la qualité artistique. Or, les droits culturels ne s'y opposent pas ; ils posent seulement la nécessité de s'ouvrir aux références culturelles animant tout à chacun.

Conclusion de partie

La gentrification est une stratégie urbaine globale où la culture est instrumentalisée, à des fins de valorisation foncière mais aussi de contrôle social. L'usage de la culture dans les politiques urbaines est en effet une tendance forte depuis une quarantaine d'années. Il est donc difficile de percevoir la place des acteurs culturels mais surtout leurs capacités d'action pour lutter contre un phénomène qu'ils contribuent à provoquer. Et cela à toutes les échelles, depuis l'artiste qui cherche à s'installer en atelier, au squat d'artistes ou au lieu culturel alternatif jusqu'à l'équipement métropolitain, le théâtre de quartier, le musée national...

Au regard de la typologie étudiée, l'ancrage urbain permet une meilleure ouverture vers les droits culturels des habitants du quartier concerné. Ils sont davantage encouragés à participer, mais aussi à co-construire le sens même du projet culturel. En proposant un projet culturel co-construit avec les habitants, l'équipement s'intéresse à accueillir la population locale dans le cadre de sa programmation régulière. Il ne servirait pas les éventuels agissements stratégiques des promoteurs et des collectivités, qui consisteraient à attirer une population extérieure. L'ancrage urbain et l'insertion forte du tissu local dans les projets culturels semblent donc être des pistes pour lutter contre le phénomène de gentrification.

Conclusion générale

Les deux acteurs étudiés, sont significativement différents, par leurs configurations, le contexte spatial et politique dans lesquels ils s'inscrivent, et leurs méthodologies d'action. Ils permettent cependant d'observer quelques éléments qui interrogent et nourrissent les interactions concrètes entre action urbaine et action culturelle.

Deux études de cas singulières

Recyclart, situé dans une friche urbaine au centre de Bruxelles, est un laboratoire urbain et artistique qui met en œuvre des pratiques innovantes dans l'espace public et qui propose une programmation multiculturelle. Cette association est un intermédiaire de dialogue entre les services publics urbains et la société civile. Elle porte également ses propres projets, en effectuant les différentes étapes de la chaîne : la conception, la production et la consécration. La production est opérée par le centre de production artisanal mettant en œuvre un programme de transition professionnelle. La consécration est assurée par le centre d'art. Et la conception est partagée entre les deux entités. Les aspects participatifs sont assurés par un professionnel et les artistes impliqués. Il ne manque plus que le soutien des institutions pour financer ces projets. Issue d'une impulsion politique, l'association s'émancipe progressivement de son emprise institutionnelle pour affirmer sa vision militante vis-à-vis de l'espace public. Cet activisme de l'intérieur lui permet de propager des méthodes et pratiques alternatives qui semblent se rapprocher de l'exigence démocratique que représente l'exercice des droits culturels. L'association et ses partenaires cherchent en effet à faire participer les individus les plus éloignés du débat public et des instances de décision. Les pratiques proposées semblent s'opposer aux procédés traditionnels mis en place notamment dans les opérations de revitalisation qui consistent à esthétiser l'espace public, à le sécuriser, et à lui conférer une image planifiée de créativité. Ces pratiques contribuent au phénomène de gentrification excluant les couches populaires du centre-ville bruxellois.

Le centre culturel du Brabant wallon est également implanté dans une friche industrielle dans la province du même nom, soit dans une zone péri-urbaine. Il présente une configuration originale de centre culturel reconnu par la Fédération Wallonie-Bruxelles : il est couplé avec une Maison de l'urbanisme. Ces deux entités doivent toutes deux se référer au décret 2013 relatif aux centres culturels. Ce décret, dont le nouveau référentiel correspond aux droits culturels, exige une méthode et non un contenu. Le projet culturel doit se construire à partir d'une auto-évaluation prospective et d'une analyse partagée du territoire, combinant une approche quantitative et une approche qualitative et sensible. La Maison de l'urbanisme sensibilise, informe et forme les citoyens et les acteurs professionnels aux questions d'aménagement du territoire. Son action s'inscrit dans la lignée de l'approfondissement de la participation revendiquée puis instituée (mais critiquée) dans les années quatre-vingt. Par son affiliation au centre culturel, la Maison de

l'urbanisme, qui pourrait pourtant être indépendante comme les Maisons de l'urbanisme des autres provinces de la Wallonie, mobilise des outils liés à la créativité et associe des artistes à ses actions.

Rappel de la problématique

Rappelons la problématique de cette étude : que peuvent apporter les acteurs culturels aux projets urbains et aux façons de penser les usages de la ville ?

Résultats liés à la première hypothèse

Selon la première hypothèse, les acteurs culturels qui s'appuient sur les interactions avec l'espace urbain permettent de développer un projet en lien avec les diversités culturelles qui l'habitent.

La mise en exergue de l'analyse sensible du territoire dans le décret 2013 confère une place prépondérante à l'interrogation du territoire pour l'exercice des droits culturels. Le développement du projet culturel à partir de cette analyse évite la prédominance de l'intérêt individuel (d'un ou plusieurs professionnels par exemple) sur l'intérêt collectif. L'analyse permet d'ouvrir un dialogue entre les habitants et les professionnels, mais aussi de proposer un répertoire lié aux références culturelles des individus. La modalité « partagé » est essentielle dans cette analyse pour ne pas se baser sur une représentation de la culture de l'autre. Afin de ne pas perdre les intérêts des diversités qui s'animent sur le territoire, ni de se baser sur des représentations, des acteurs préconisent une analyse continue. Cependant, celle-ci est chronophage. La difficulté de la mise en place de ce décret tient dans l'absence de budget. Il a émergé dans un contexte politique en mouvement ce qui n'a pas favorisé l'attribution d'une enveloppe financière. Pour le moment, il n'est pas possible d'évaluer les projets des centres culturels par le prisme des droits culturels car le décret est trop récent pour l'évaluer. En 2025, l'ensemble des centres culturels auront réalisé leur contrat-programme de cinq ans, la Fédération Wallonie-Bruxelles mettra alors en œuvre une évaluation généralisée.

Les opérateurs qui ne sont pas soumis au décret des centres culturels présentent des niveaux d'ancrage territorial et d'insertion du tissu local très divers. L'injonction à la participation et à la médiation est enracinée dans les cahiers des charges de ces opérateurs, mais sa mise en œuvre peut se résumer au minimum. A travers la typologie étudiée, le modèle « communautaires » semble être celui qui se rapproche le plus du référentiel des droits culturels. La dévaluation de la qualité artistique est une critique formulée par un certain nombre d'acteurs culturels. Mais selon la vision défendue par les droits culturels, les libertés culturelles s'instruisent mutuellement (l'œuvre d'un artiste vit grâce à son public), avec des marges d'autonomie pour tous les acteurs. Quoi qu'il en soit, les idéaux-types sont théoriques. En pratique, les frontières entre les catégories sont poreuses et les acteurs évoluent dans le temps.

Ce raisonnement invite à réfléchir à la posture des centres culturels au rayonnement large, comme celui du centre culturel du Brabant wallon. Comment imbriquer au sein d'un même opérateur une programmation au rayonnement métropolitain, national, voire international et une relation étroite avec le tissu local ?

Résultats liés à la seconde hypothèse

La seconde hypothèse interroge le rôle des acteurs culturels dans la revitalisation d'espaces urbains considérés, par définition, comme dévitalisés. Deux réponses divergentes ont été mises en évidence.

Dans une première acceptation, les acteurs culturels, parfois à la frontière de la légalité, s'installent dans des friches urbaines pour redonner vie à des interstices urbains. Ils peuvent revendiquer une réappropriation de l'espace public ou militer pour le droit à la ville et contre des projets d'expropriations... Ils peuvent aussi porter des projets militants de lutte contre les inégalités symboliques. Dans le cas de Recyclart, cela se traduit par une implication forte des habitants du quartier et par un travail approfondi de médiation.

Dans une seconde acceptation, l'installation d'un acteur culturel dans une friche urbaine, notamment celle du centre-ville créée par le déclin industriel, s'inscrit dans une stratégie urbaine globale opérée par les pouvoirs publics, les aménageurs et les promoteurs immobiliers. Les quartiers du centre-ville de Bruxelles, et notamment celui des Marolles, se sont paupérisés suite à l'exode massif des couches moyennes et supérieures. Aujourd'hui, l'idéal de la maison individuelle se déplace vers l'idéal de la centralité. Afin d'attirer des populations mieux nantis et plus solvables, des stratégies semblent s'opérer pour rendre attractifs ces quartiers péri-centraux. L'installation d'acteurs culturels au rayonnement métropolitain dans des bâtiments abandonnés constitue une des stratégies. La programmation culturelle a entre autres pour objectifs d'attirer une population extérieure et non la population locale, ce qui pose question au regard des droits culturels. Le phénomène de gentrification induit par ces stratégies creuse les inégalités symboliques des résidents.

Résultats liés à la troisième hypothèse

La dernière et troisième hypothèse induit que la participation des habitants dans les projets urbains orchestrée par les acteurs culturels apporte de nouvelles façons de construire la ville et que cela pourrait les mener à devenir de nouveaux experts urbanistiques.

Les institutions impulsent et financent les expérimentations urbaines opérées par les acteurs culturels. Leur potentiel en termes d'action urbaine est donc cerné et encouragé. Mais cela demeure de nature expérimentale et fragile ; les opérateurs culturels urbains dérogent des dispositifs traditionnels. Pour pouvoir se financer, Recyclart va chercher dans de multiples enveloppes

financières et convainc en permanence les autorités de le soutenir sur tel ou tel projet. La formalisation de ces contrats reste marginale et personnalisée. C'est peut-être dans ce flou juridique que les expérimentateurs établissent leur marge de manœuvre, ce qui interroge le rôle des commanditaires publics. Des pratiques alternatives peuvent donc être déployées, et faire évoluer les pratiques traditionnelles. Les outils qui sont spécifiques aux acteurs culturels, la sensibilité aux diversités culturelles, la participation ou le décalage artistique sont mobilisés et font évoluer à la fois les cultures des métiers urbain et l'espace public. L'innovation ne se trouve pas nécessairement dans la production mais davantage dans le processus. Le rapport entre l'opérateur, le terrain et le sujet est étroit, subjectif, sensible. Cela ne constitue pas une rupture majeure aux cultures professionnelles de l'urbanisme mais sous le prisme des droits culturels, ce rapport devient une fin en soi. Ces transformations des pratiques concernent à la fois le secteur culturel et le secteur de l'urbanisme et elles posent la question de l'abandon du statut d'expert au statut de médiateur.

L'opérationnalisation des droits culturels dans les projets urbains semble avoir encore du chemin à parcourir. Elle est mise en œuvre dans des cadres marginaux et son évaluation n'est pas encore pratiquée.

Le décentrement des politiques culturelles que nécessite l'exercice généralisé des droits culturels est essentiel. Ce qui implique un bouleversement des cultures de métiers qui doivent être déconstruites et interrogées collectivement. La Belgique francophone, en se plaçant dans le référentiel des droits culturels, ouvre des perspectives concrètes dans le champ culturel. Cependant, l'utopie des droits culturels comme nouveau référentiel des politiques publiques en général est encore lointaine.

En France, les droits culturels constituent également un revirement du champ culturel, et suscitent un intérêt croissant chez les autorités publiques. La mise en œuvre de la démarche Paideia en est l'illustration, mais elle demeure de nature expérimentale. Ce paradigme s'exprime dans les milieux militants et se concentrent dans le champ culturel. L'opérationnalisation des droits culturels demeure marginale en France. Les autorités françaises feront-elles le pas vers le référentiel des droits culturels, dans un pays mû par le tabou de l'ethnicité ?

Bibliographie

Ouvrages :

- Aron, J. *Le tournant de l'urbanisme bruxellois: 1958-1978*. Librairie « Du Monde Entier », 1978.
- Avitabile, Alain. *La mise en scène du projet urbain: pour une structuration des démarches*. Villes et entreprises. Paris: L'Harmattan, 2005.
- Caune, Jean, et David Lescot. *La démocratisation culturelle: une méditation à bout de souffle*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 2010.
- Corijn, Eric, et Eefje Vloeberghs. *Bruxelles! Cahiers urbains*. Brussel: VUBPress, 2009.
- De Beule, Michel, et Christian Dessouroux. « Bruxelles, ses bureaux, ses employés ». Bruxelles: La Fonderie & Ministère de la Région de Bruxelles-Capitale, 2009.
- Desponds, Didier. *Les habitants: acteurs de la rénovation urbaine?* Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2014.
- Doucet, Isabelle. *The Practice Turn in Architecture: Brussels after 1968*, 2016.
- Genard, Jean-Louis. « Les politiques culturelles de la Communauté française de Belgique: fondements, enjeux et défis ». *Tendances et défis des politiques culturelles, Cas nationaux en perspective, INRS, Presses de l'Université Laval, Québec*, 2010, 179-218.
- Genard, Jean-Louis. *Les pouvoirs de la culture*. Bruxelles: Éditions Labor, 2001.
- Hachez, Isabelle. *Le principe de standstill dans le droit des droits fondamentaux: une irréversibilité relative*. 1. éd. Human Rights = Menschenrechte = Droit de l'Homme 8. Athènes: Sakkoulas, 2008.
- Jacobs, R. *Une histoire de Bruxelles*. Racine, 2004.
- Judy, Henri-Pierre. *Les usages sociaux de l'art*. Circé. Poche 32. Belval, 1999.
- « La Jonction Nord-Midi et ses conséquences pour la géographie urbaine de Bruxelles ». *Bulletin de la société belge de géographie*, n° 3 (1960): 298-306.
- Lefebvre, Henri, Remi Hess, Sandrine Deulceux, et Gabriele Weigand. *Le droit à la ville*. Paris: Economica-Anthropos, 2009.
- Métral, Jean, et Frankreich, éd. *Les aléas du lien social: constructions identitaires et culturelles dans la ville*. Paris: Documentation française, 1997.
- Noël, Françoise. *La ville rapiécée: les stratégies de la réhabilitation à Bruxelles*. Histoire, économie, société. Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles, 1998.

Articles et publications :

- Comhaire, Gaël. « Activisme urbain et politiques architecturales à Bruxelles : le tournant générationnel ». *L'Information géographique* 76, n° 3 (2012): 9-23.
- Corbillé, Sophie. « Ethnologie en ville et gentrification. Du terrain à l'objet ». *Ethnologie française* 37, n° 2 (2007): 353-60.
- Douay, Nicolas. « L'activisme urbain à Montréal : des luttes urbaines à la revendication d'une ville artistique, durable et collaborative ». *L'Information géographique* 76, n° 3 (2012): 83-96.
- Gadeyne, Jolien, et Wille Brecht. « Les politiques culturelles à Bruxelles: vision Kaléidoscopique ». *RAB et BKO, Cahiers Interact*, n° 5 (février 2014): 40.

Genard, Jean-Louis, et Irène Lund. « De nouveaux enjeux pour la participation. L'aménagement de la place Flagey à Ixelles ». *Ministère de la Région Wallonne, Les cahiers de l'Urbanisme*, n° 61 (septembre 2006): 51-59.

Jamar, David. « Art-Activisme : enjeux de créativité urbaine à Bruxelles ». *L'Information géographique* 76, n° 3 (2012): 24-35.

Lenel, Emmanuelle. « La mixité sociale dans l'action publique urbaine à Bruxelles : projet ou langage politique ? » *Brussels Studies*, 25 février 2013.

Mercier, Christophe, et Benoît Moritz. « Logements publics : du « nimbysme » au « wimbysme » ». *La revue nouvelle*, n° 2 (février 2008): 77-88.

Meyer-Bisch, Patrice. « Comment évaluer la prise en compte des libertés/droits culturels ? » *L'Observatoire* 49, n° 1 (2017): 34-38.

Montero, Sarah. « Dissonance et conflictualité entre projet urbain et projets d'habitants pour l'aménagement culturel de Bordeaux ». *Sud-Ouest Européen Revue géographique des Pyrénées et du Sud-Ouest*, n° 38 (1 décembre 2014): 121-35.

Noël, Françoise. « La politique de revitalisation des quartiers: à la croisée de l'action urbanistique et sociale ». *Bruxelles (dans) 20 ans, Agence Développement Territorial Région Bruxelles Capitale, Cahier de l'ADT*, n° 7 (janvier 2009): 213-33.

Romainville, Alice. « Une « flamandisation » de Bruxelles ? » *Belgeo*, n° 3 (30 septembre 2005): 349-72.

Romainville, Céline. « Les dissonances entre démocratisation et démocratie culturelle dans le droit des Centres culturels ». *Droit et société* 92, n° 1 (2016): 53-73.

Romainville, Céline. *Neuf essentiels pour comprendre les « droits culturels » et le droit de participer à la vie culturelle*. Culture & Démographie. Bruxelles, 2013.

Sacco, Muriel. « Cureghem : de la démolition à la revitalisation ». *Brussels Studies*, 25 octobre 2010.

Van Crielingen, Mathieu. « La gentrification mise en politiques. De la revitalisation urbaine à Bruxelles ». *Métropoles*, n° 13 (décembre 2013): 24.

Van Hee. « Analyse partagée du territoire : cette fois, le législateur a fait fort ! » *Le Journal de Culture & Démocratie*, n° 40 (décembre 2015): 10-11.

Van Hee, Olivier. « La culture, la cerise et le gâteau. Les droits culturels et le Décret sur les centres culturels en Fédération Wallonie-Bruxelles ». *L'Observatoire* 49, n° 1 (2017): 53-56.

Vincent, Stéphane, et La 27e Région, éd. *Design des politiques publiques*. Paris: la documentation française, 2010.

Warin, Philippe. « Le non-recours: définition et typologies ». Odenore, Laboratoire Pacte, 2010.

Winter, Elke. « Les logiques du multiculturalisme dans les sociétés multinationales : une analyse des discours canadiens ». *Revue européenne des migrations internationales* 24, n° 3 (1 décembre 2008): 7-29.

Rapports :

« Contrat programme 2017-2021 ». Dossier de demande de reconnaissance. Centre culturel du Brabant wallon, 30 juin 2015.

Genard, Jean-Louis, Eric Corijn, Bernard Francq, et Christine Schaut. « Bruxelles et la culture ». *Brussels Studies, Etats Généraux de Bruxelles*, n° n°8 (février 2009): 12.

Décret et texte relatif au décret :

DECRET RELATIF AUX CENTRES CULTURELS. Portail de la fédération Wallonie-Bruxelles : centres culturels agréés de la Communauté Wallonie-Bruxelles [en ligne]. 2013. Disponible sur : <<http://www.centresculturels.cfwb.be/index.php?id=6743>>. [consulté le 11.12.17].

EXPOSE DES MOTIFS. Portail de la fédération Wallonie-Bruxelles : centres culturels agréés de la Communauté Wallonie-Bruxelles [en ligne]. 2013. Disponible sur : <<http://www.centresculturels.cfwb.be/index.php?id=6743>>. [consulté le 12.12.17].

Articles et revue archivés :

B., N. « La conquête du béton » *Cassandra*, (juin 2000).

Ba., M. « Le café de la gare » *La Libre Belgique*, (15 mars 2000).

Brabant, François. « Attention au départ » *Le Vif/l'express*, (20 décembre 2002).

Duplat, Guy. « Quand la culture va à la gare » *La Libre Belgique*, (20 septembre 2000).

Duprez, Martine. « Une plage bleutée au pied des rails » *Le Soir* [en ligne], (8 mai 2002).

L.,V. « Un beau tunnel » *La Dernière Heure*, (16 septembre 1999).

Leduc, Louis. « Une maison de l'urbanisme en Brabant wallon : pour qui et pourquoi ? » *Espace-Vie*, n° 37 (mars 1993): 8-11.

Legrais, Benjamin. « L'art de recycler une gare » *La Tribune de Bruxelles*, (9 décembre 2002).

Nr. « L'art dans l'espace public et le conflit Urbain Arabesk » *Zone*, (20 avril 2005).

Sites internet :

BOUWMEESTER DE BRUXELLES. Accueil [en ligne]. Disponible sur : <<http://bma.brussels/fr/accueil/>>. [Consulté le 22.05.18]

CENTRE CULTUREL DU BRABANT WALLON. Index [en ligne]. Disponible sur : <<https://www.mubw.be>>. [Consulté le 22.04.18]

PORTAIL DE LA FEDERATION WALLONIE-BRUXELLES : CENTRES CULTURELS AGREES DE LA COMMUNAUTE WALLONIE-BRUXELLES. Législation [en ligne]. Disponible sur : <<http://www.centresculturels.cfwb.be/index.php?id=6743>>. [Consulté le 10.06.18]

RECYCLART. A propos de Recyclart [en ligne]. Disponible sur : <<http://www.recyclart.be/fr/a-propos-de-recyclart/>>. [Consulté le 10.02.18]

WALLONIE. Aménagement du territoire et urbanisme [en ligne]. Disponible sur : <http://lampsqw.wallonie.be/dgo4/site_amenagement/amenagement/infopart>. [Consulté le 14.05.18]

Table des annexes

Annexe 1 Revue d'entretien.....	9898
Annexe 2 Grille d'entretien.....	100

Annexe 1

Revue d'entretien

Professionnels de Recyclart :

Ingrid Pecquet :

Fonction de l'interrogé : Direction générale de Recyclart

Date : 25.01.18

Lieu : Recyclart, Bruxelles

Durée de l'enregistrement : 40min

Dirk Seghers :

Fonction de l'interrogé : Coordinateur du centre artistique de Recyclart

Date : 31.01.18

Lieu : Recyclart, Bruxelles

Durée de l'enregistrement : 44min

Stéphane Damsin :

Fonction de l'interrogé : Programmateur ville-architecture de Recyclart

Date : 08.02.18

Lieu : Recyclart, Bruxelles

Durée de l'enregistrement : 40min

Vincen Beeckman :

Fonction de l'interrogé : Programmateur projet quartier et photographie de Recyclart

Date : 19.03.18

Lieu : Bureau de Recyclart rue du petit rempart, Bruxelles

Durée de l'enregistrement : 43min

Charlotte Burgaud :

Fonction de l'interrogée : Coordinatrice de Fabrik, Recyclart

Date : 30.03.18

Lieu : Bar le Chaff, Bruxelles

Durée de l'enregistrement : 1h21min

Inspecteurs de la culture Fédération Wallonie-Bruxelles :

Luc Carton :

Fonction de l'interrogé : Inspecteur de la Culture, directeur de l'antenne du Hainaut

Date : 24.01.18

Lieu : Domicile de Luc Carton, Etterbeck

Durée de l'enregistrement : 1h20

Olivier Van Hee :

Fonction de l'interrogé : Inspecteur de la culture / ex directeur du centre culturel du Brabant wallon / Professeur à l'Université Libre de Bruxelles

Date : 20.04.18

Lieu : ULB, Ixelles

Durée de l'enregistrement : 57min

Centres culturels :

Myriam Masson et Karima Haoudi (centre culturel du Brabant wallon) :

Fonction de Myriam Masson : Directrice adjointe du centre culturel du Brabant Wallon, en charge du développement du projet en lien avec le décret 2013

Fonction de Karima Haoudi : Coordinatrice de la Maison de l'Urbanisme du Centre Culturel du Brabant Wallon

Date : 14.02.18

Lieu : Centre Culturel du Brabant Wallon (CCBW), Court-Saint-Etienne

Durée de l'enregistrement : 1h05

Bernadette Vrancken (centre culturel Le Fourquet) :

Fonction de l'interrogé : Directrice du centre culturel Le Fourquet

Date : 29.03.18

Lieu : Centre Culturel Le Fourquet, Berchem Saint Agathe

Durée de l'enregistrement : 43min

Contrat de Quartier Jonction :

Caroline Ledent :

Fonction de l'interrogé : Coordinatrice des actions socio-économiques et de l'Antenne de Quartier / CQD Jonction

Date : 05.02.18

Lieu : Antenne de Quartier CQD Jonction, Bruxelles

Durée de l'enregistrement : 43min

Autre :

Eric Corijn :

Fonction de l'interrogé : Professeur en géographie culturelle et sociale à la Vrije Universiteit Brussel

Date : 28.03.18

Lieu : Vrije Universiteit Brussel, département géographie, Ixelles

Durée de l'enregistrement : 1h08

Annexe 2

Grille d'entretien

	Cinq professionnels de Recyclart	Luc Carton / Inspecteur de la culture	Olivier Van Hee / Inspecteur de la culture / ex directeur du CCBW
Présentation	1 Pouvez-vous me parler de vos missions professionnelles ?	1 En quelques mots, pouvez-vous nous parler de vos missions de votre service ?	1 En quelques mots, pouvez-vous nous parler de vos missions en tant qu'inspecteur de la Culture?
Evolutions du quartier autour de Recyclart	5 En quoi Recyclart a participé au développement urbain du quartier ?	10 J'ai vu que vous aviez travaillé sur un projet de développement urbain dans les Marolles dans les années 70, avez-vous également suivi le projet pilote urbain de Recyclart ? Qu'en pensez-vous ?	
	6 En quoi y participe-t-il encore ?	11 Qu'est-ce que Recyclart a apporté au quartier ?	
Adaptation des projets/de la programmation pour la participation	2 En quoi la programmation répond-elle aux demandes des personnes ?		
	3 Comment répondez-vous à l'interculturalité des personnes ?		
	4 Qui participe aux activités programmées pour le quartier ?		
Liens politique culturelle/politique urbaine et projet culturel/projet urbain	7 Etes-vous amené à travailler en lien avec des services de politiques urbaines ? Si oui pouvez-vous donner des exemples ?	8 Est-ce que le service culture est parfois amené à travailler en lien avec le service urbanisme ? Si oui pour quels types de projet ?	5 En tant qu'ex directeur du centre culturel du CCBW, que pensez-vous du lien entre projet culturel et projet urbain ?
	8 Selon vous, la politique urbaine et la politique culturelle devrait-elle être commune ?	9 Croyez-vous qu'il est intéressant d'interroger ensemble les politiques culturelles et les politiques urbaines ? Pourquoi ?	6 Quel sens cela peut prendre concrètement ?
Droits culturels	9 Avez-vous déjà entendu parler des droits culturels ?	6 Avez-vous connaissance d'autres champs des politiques publiques qui mobilisent les droits culturels ?	7 Est-ce que le nouveau référentiel des droits culturels pourrait avoir un impact sur la maison de l'urbanisme? pourquoi/comment ?
	10 Si oui qu'en pensez-vous ?		
	11 Si oui, pensez-vous que Recyclart considère les droits culturels de son public ?		9 Un centre culturel doit-il être un centre de proximité pour rendre effectif les droits culturels ? Comment se positionne le CCBW, qui est un centre régional, par rapport à cela ?
	12 Est-ce que l'évolution des politiques culturelles à la Communauté Française, qui se traduit notamment par le décret de 2013 relatif aux centres culturels, a des impacts sur les choix stratégiques de votre programmation ?	7 Si oui, quelles en sont les usages ?	10 Avez-vous connaissance d'autres champs des politiques publiques qui mobilisent les droits culturels ? Si oui, quelles en sont les usages ?
Décret 2013 relatif aux centres culturels		2 Pourquoi ce tournant dans les politiques culturelles de la Fédération Wallonie-Bruxelles ?	2 En tant que directeur du CCBW, pourquoi vous êtes-vous impliqué dans la rédaction du décret ?
		3 Quelles difficultés les centres culturels rencontrent-ils par rapport à ce nouveau décret ?	3 Quelles difficultés les centres culturels rencontrent-ils par rapport à ce nouveau décret ?
		4 Quelle stratégie d'évaluation est mise en place ?	
		5 Pensez-vous que ce décret va voir une influence sur les autres structures culturelles ? Si oui lesquelles ?	4 Le décret préconise une évaluation continue, comment la mener sous le prisme des droits culturels ?
Bilan CQD Jonction N-M			

	Myriam Masson et Karima Haoudi / centre culturel du Brabant wallon	Bernadette Vrancken / centre culturel Le Fourquet	Caroline Ledent, Coordinatrice des actions socio-économiques et de l'Antenne de Quartier / CQD Jonction	Eric Corijn / VUB
Présentation	1 Pouvez-vous me parler, si vous en avez la connaissance, de la création du centre culturel du Brabant Wallon et de sa maison de l'urbanisme ?	1 Pouvez-vous me parler du Fourquet ?	1 En quelques mots, pouvez-vous nous parler de votre mission dans le CQD Jonction ?	
Evolutions du quartier autour de Recyclart			6 Quelles sont les évolutions des alentours de la Jonction Nord-Midi que vous avez connu ? 7 Qu'est-ce que Recyclart a apporté et apporte à la zone Jonction Nord-Midi ?	5 En lien avec ces différentes questions, que pensez-vous du projet de Recyclart ?
Adaptation des projets/de la programmation pour la participation		7 En quoi avez-vous adapté votre programmation aux habitants du territoire ?	2 En quoi les CQD répondent aux besoins des habitants ? 3 Qui sont les personnes qui participent aux instances de participation des CQD ? 4 Comment apportez-vous une réponse socio-urbaine cohérente au vu de la diversité des besoins, liée à l'interculturalité des habitants ?	
Liens politique culturelle/politique urbaine et projet culturel/projet urbain	2 Quels sont les liens entre le centre culturel et sa maison de l'urbanisme ?	6 Quel lien vous entretenez concrètement avec le territoire, les espaces publics etc ?	5 Quels rôles ont la culture et les acteurs culturels dans les CQD ?	2 Selon vous, quel est l'intérêt de lier une maison de l'urbanisme avec un centre culturel ? 4 Croyez-vous qu'il est intéressant d'interroger ensemble les politiques culturelles et les politiques urbaines ? Pourquoi ?
	2 Quels sont les liens entre le centre culturel et sa maison de l'urbanisme ?			
	3 En quoi est-ce pour vous pertinent de lier projets culturels et projets urbains ?	3 En quoi est-ce pour vous pertinent de lier projets culturels et projets urbains ?		
Droits culturels	9 Comment et pourquoi envisager les droits culturels des habitants dans un projet urbain ?		8 Avez-vous déjà entendu parler des droits culturels ? 9 Si oui qu'en pensez-vous ? 10 Si oui, pensez-vous que le CQD Jonction considère les droits culturels des habitants ?	
Décret 2013 relatif aux centres culturels	5 Comment accueillez-vous le nouveau décret ? Où en êtes-vous dans la démarche de reconnaissance ?	2 Comment accueillez-vous le nouveau décret ? Où en êtes-vous dans la démarche de reconnaissance ?		1 Pouvez-vous me parler du diagnostic de territoire que vous avez mis en place avec le CCBW ? 3 Selon vous, quel est l'intérêt du décret 2013 relatif aux centres culturels ?
	6 Comment faites-vous l'analyse partagée du territoire ?	3 Comment faites-vous l'analyse partagée du territoire ?		
	7 Quelle place la maison de l'urbanisme a-t-elle dans cette démarche ?	4 Comment avez-vous récolter la parole des gens pour l'aspect plus sensible de l'analyse ?		
	8 Est-ce que de décret va changer vos manières de faire / le contenu de votre projet ?	5 Est-ce que de décret va changer vos manières de faire / le contenu de votre projet ?		
Bilan CQD Jonction N-M			11 Quel bilan tirez-vous des 4 premières années du CQD ?	

RÉSUMÉ

Cette étude interroge le rôle et les contributions des acteurs culturels dans les matières urbanistiques. En s'appuyant sur la grille de lecture des droits culturels, des droits qui constituent le nouveau paradigme des politiques culturelles, notamment en Fédération Wallonie-Bruxelles, l'étude questionne l'apport des opérateurs dans les projets urbains et dans les façons de penser les usages de la ville. Le travail repose sur différents constats et hypothèses observés par l'auteure et par la littérature scientifique. La relation de proximité territoriale des acteurs culturels, les invite à avoir une connaissance et une sensibilité fines du territoire, ce qui constitue un élément fondamental pour l'exercice des droits culturels. Les interactions avec l'espace urbain sont parfois intrinsèques et directes, pour le cas notamment des opérateurs installés dans des friches urbaines. Ces acteurs changent de fait l'usage des lieux et contribuent à la gentrification du territoire ; l'analyse consistant à observer cela sous le prisme des droits culturels. Ils proposent des pratiques qui semblent être alternatives aux pratiques « traditionnelles » du champ urbain, qui pourraient être amenées à se normaliser si l'acteur culturel acquiert une reconnaissance formelle de ses compétences urbaines. La recherche repose sur le traitement théorique de l'étude empirique de deux acteurs culturels : Recyclart (Bruxelles) et le centre culturel du Brabant wallon (province du Brabant wallon, Wallonie). Les outils de la sociologie tels que l'observation *in situ*, les entretiens semi-directifs et l'analyse de documents professionnels constituent la matière récoltée. L'étude montre que le rapport au terrain et au sujet est central dans l'approche processuelle du champ urbanistique par les droits culturels.

MOTS CLÉS : développement urbain, droits culturels, Bruxelles, Wallonie, politiques culturelles, intervention artistique, subjectivité

SUMMARY

The present study questions the role and the cultural actors' contributions in urban matters. Based on the cultural rights grid, the rights that constitute the new paradigm of cultural policies, especially in the Wallonia-Brussels federation, it questions the operators' share in the urban project and in the ways of thinking the city users. This study relies on different findings and hypotheses observed by the author and the scientific literature. The relationship of the territory proximity of the cultural actors invites them to have the knowledge and the high awareness of the territory that constitute the fundamental element for applying the cultural rights. The interactions with the urban space are sometimes intrinsic and direct, for the case of operators installed in the urban fallow lands. Those actors change the use of the places and contribute to the gentrification of the territory. The analysis consists of observing that under the prism of cultural rights. They offer practices that seem to be alternative to the traditional practices of the urban scope that can be set to normalize if the cultural actor acquires a formal acknowledgement of her or his urban skills. The research is based on the theoretical treatment of the empirical study of the two cultural actors: Recyclart (Brussels) and the cultural center of Brabant Wallon (Brabant wallon province, Wallonia). The sociological tools such as observation in situ, the study shows that the report at the field and at the subject is the center in the process-based approach of the urban scope by the cultural rights.

KEYWORDS : urban development, cultural rights, Brussels, Wallonia, cultural policy, artistic intervention, subjectivity