

CULTURAL & CREATIVE INDUSTRIES IN BRUSSELS

CREATIVITY IN A DIVIDED CITY
LA CRÉATIVITÉ DANS UNE VILLE DIVISÉE

François Rinschbergh,
Eva Swyngedouw
Jef Vlegels (eds.)

Urban notebooks
Stadsschriften
Cahiers urbains

VUBPRESS



GPRC
Guaranteed
Peer Reviewed
Content
boekenvak.be/gprc

The GPRC label (Guaranteed Peer Review Content) was developed by the Flemish organization Boek.be and is assigned to publications which are in compliance with the academic standards required by the VABB (Vlaams Academisch Bibliografisch Bestand).

La dénomination GPRC (Guaranteed Peer Reviewed Content) est développée par l'institution flamande Boek.be. Elle est attribuée aux publications conformes aux standards académiques de la VABB (Vlaams Academisch Bibliografisch Bestand).

innoviris.brussels 
empowering research

This book came into being under the impulse of the Innoviris Project entitled "the diversity of work in the creative and cultural industries" under the direction of Jean-Louis Genard, Judith le Maire, Christine Schaut, Karel Vanhaesebrouck, Bas van Heur and Walter Ysebaert.

Ce livre a pris forme dans le cadre du projet Innoviris intitulé "The diversity of work in the creative and cultural industries" dirigé par Jean-Louis Genard, Judith le Maire, Christine Schaut, Karel Vanhaesebrouck, Bas van Heur et Walter Ysebaert.

© 2018 VUBPRESS Brussels University Press
VUBPRESS is an imprint of/est un fonds d'ASP nv/sa
(Academic and Scientific Publishers nv/sa)
Keizerslaan 34 / Boulevard de l'Empereur
1000 Brussel/Bruxelles
Tel. +32 (0)2 289 26 50
Fax +32 (0)2 289 26 59
E-mail: info@aspeditions.be
www.aspeditions.be

ISBN 978 90 5718 802 2
NUR 611/694/758
Legal depot/Dépôt légal D/2018/11.161/089

All rights reserved. No parts of this book may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without the prior written permission of the publisher.

Tous droits réservés. Aucun extrait de cet ouvrage ne peut être reproduit, ni saisi dans une banque de données, ni communiqué au public, sous quelque forme que ce soit, électronique, mécanique, par photocopie, film ou autre, sans le consentement écrit et préalable de l'éditeur.

0.	INTRODUCTION	
	REPENSER LA « CRÉATIVITÉ » DANS UNE VILLE COSMOPOLITE ET INÉGALE	7
	RETHINKING 'CREATIVITY' IN A COSMOPOLITAN AND UNEQUAL CITY	29
	<i>Jean-Louis Genard, François Rinschbergh, Eva Swyngedouw, Karel Vanhaesebrouck, Bas van Heur & Jef Vlegels</i>	
1.	CREATIVE BRUSSELS. MAPPING CULTURAL AND CREATIVE EMPLOYMENT AND SELF-EMPLOYMENT IN THE BRUSSELS-CAPITAL REGION	47
	<i>Jef Vlegels & Walter Ysebaert</i>	
2.	BRUSSELS' MEDIA INDUSTRY. A FIRST LOOK INTO ITS SIZE AND COMPOSITION	73
	<i>Marlen Komorowski & Victor Wiard</i>	
3.	TRAVAIL CULTUREL, ENTRE REDISTRIBUTION ET RECONNAISSANCE. ENQUÊTE DANS LE MILIEU (SOCIO)ARTISTIQUE D'UN QUARTIER POPULAIRE BRUXELLOIS	91
	<i>François Rinschbergh</i>	
4.	POUR UNE ETHNOGRAPHIE DES ESTHÉTIQUES DÉCOLONIALES. TENSION ET ENRÔLEMENT INSTITUTIONNEL DES ARTISTES NOIR.E.S AU SERVICE DE LA DIVERSITÉ CULTURELLE	107
	<i>Véronique Clette-Gakuba</i>	
5.	VILLE, CULTURE ET DIVERSITÉ. QUELLE CONTRIBUTION DES EXPRESSIONS ARTISTIQUES DES MINORITÉS ETHNIQUES DANS LE MILIEU CULTUREL URBAIN BRUXELLOIS ?	125
	<i>Fatima Zibouh</i>	
6.	THE SOCIOECONOMIC DIMENSIONS OF ARTISTIC LABOUR. LESSONS FROM THE CONTEMPORARY DANCE SCENE IN BRUSSELS	141
	<i>Annelies Van Assche</i>	
7.	BACKSTAGE TROUBLE. SURVIVING THE PERFORMING ARTS SECTOR OF BRUSSELS	163
	<i>Eva Swyngedouw</i>	

8.	DIT (DO-IT-TOGETHER). TRACING COLLECTIVE ANSWERS TO THE PRECARIOUS POSITION OF ARTISTS IN BRUSSELS	181
	<i>Delphine Hesters & Joris Janssens</i>	
9.	ÉQUIPEMENTS CULTURELS ET DEVELOPPEMENT URBAIN : ANALYSE DES LOGIQUES D'IMPLANTATION DU CENTRE D'ART CONTEMPORAIN WIELS DANS LE BAS DE FOREST	199
	<i>Simon Debersaques</i>	
10.	L'URBANISME LUDIQUE. SUSCITER LA CRÉATIVITÉ PAR LE JEU	221
	<i>Sophie Hubaut</i>	
11.	LE DIALOGUE ENTRE LES OPÉRATEURS DU SECTEUR DES ARTS PLASTIQUES CONTEMPORAINS À BRUXELLES. PERCEPTIONS ET PERSPECTIVES D'UN TERRITOIRE CRÉATIF	237
	<i>Anne-Sophie Radermecker & Emilie Garcia Guillen</i>	
	BIOGRAPHIES OF THE AUTHORS/BIOGRAPHIES DES AUTEURS	259

REPENSER LA « CRÉATIVITÉ » DANS UNE VILLE COSMOPOLITE ET INÉGALE¹

Jean-Louis Genard, François Rinschbergh, Eva Swyngedouw, Karel Vanhaesebrouck, Bas van Heur & Jef Vlegels

Ces dix dernières années, le secteur culturel et créatif² est devenu l'objet d'une attention particulière du côté tant des chercheurs que des décideurs politiques. La nouvelle conjoncture économique, la mondialisation et les (r)évolutions technologiques ont incontestablement contribué à faire évoluer ce secteur et à transformer ses travailleurs pour les rendre plus hybrides et malléables face aux nouvelles réalités économiques. Cependant, l'évaluation des résultats de ces changements fait l'objet de nombreux débats. Certains soutiennent que le secteur réagit exceptionnellement bien face aux nouvelles opportunités et aux défis que posent ces transformations sociales et économiques, comme en témoignent le développement d'une main-d'œuvre flexible et créative, la création de start-up innovantes et d'espaces dédiés aux arts et à la culture. Chacun à sa manière, ces changements contribueraient à la revitalisation des villes, à accroître leur attractivité et à améliorer la mobilité sociale de leurs habitants. D'autres, en revanche, adoptent un point de vue plus critique et insistent sur les conditions de travail précaires et la croissance des inégalités ethniques, de genre et de classe au sein de ce secteur, mettant en avant les phénomènes de gentrification des quartiers populaires qu'un tel modèle de développement est susceptible d'engendrer et, de manière générale, se penchant sur les conséquences sociales, politiques et économiques d'un discours néolibéral ambiant.

Bruxelles est un cas d'étude particulièrement intéressant dans le sens où la ville semble être devenue un pôle d'attraction pour artistes internationaux et « créatifs ». Tout récemment, le *New York Times* publiait un article affirmant « qu'il existe une vraie volonté ("*a huge drive*") de faire de Bruxelles le nouveau Berlin » (2015), et de nombreux

¹ Traduction par François Rinschbergh.

² Ce domaine couvre principalement les activités du secteur culturel (arts visuels, arts de la scène et patrimoine), les industries culturelles (médias, audiovisuel, jeux vidéo, musique, édition) et les industries et activités créatives (design, architecture et publicité).

projets culturels et créatifs émergent quotidiennement dans les différents quartiers de la ville. D'un autre côté, la fragmentation de la structure institutionnelle de la Région de Bruxelles-Capitale a pour conséquence que les autorités communales, communautaires, régionales et fédérales détiennent toutes l'une ou l'autre compétence relative au secteur culturel et créatif. Le résultat en est un paysage culturel et politique extrêmement complexe et difficile à cerner (Genard, 2009). Cette opacité institutionnelle n'empêche toutefois pas les autorités politiques locales de proclamer l'importance d'un secteur culturel et créatif florissant à Bruxelles, et ce, malgré le fait que relativement peu de choses sont connues à propos de ce secteur et des bouleversements que son émergence provoque au sein du champ culturel et ailleurs.

Depuis une vingtaine d'années, l'on voit en effet une rupture s'opérer progressivement vis-à-vis des conceptions jusque-là dominantes de la culture. Cette rupture se marque surtout sur le plan des institutions des Communautés linguistiques qui détiennent officiellement les compétences culturelles. Il faut cependant noter que, de manière particulièrement intéressante, cette rupture est principalement induite par les évolutions internes à la Région bruxelloise qui n'a en principe quasiment aucune compétence culturelle. Entraînée par un mouvement qui affecte les villes, et particulièrement les grandes villes de la globalisation, la culture tend à occuper une place de plus en plus importante au cœur des enjeux auxquels fait face la Région : des enjeux d'emploi et de développement économique, de cohésion sociale et territoriale, mais aussi d'attractivité, un défi auquel les villes postfordistes doivent désormais faire face. Ce déplacement est important à relever parce qu'il rompt – en partie du moins – avec l'imaginaire culturel qui fut dominant jusqu'alors et avec les rôles traditionnels d'instrument d'éducation, d'émancipation et de réflexivité qui étaient associés à la culture (Genard, 2001). Bruxelles travaille désormais à se positionner sur la carte des « villes créatives » en se montrant « attractive », en mettant en avant le dynamisme de ses emplois culturels et en donnant une image pacifiée de ses quartiers populaires centraux, dont le « bouillonnement culturel » et l'atmosphère « authentique » feraient la richesse et la spécificité. Le nouveau Plan régional de développement durable (PRDD) souligne ainsi que « la Région est reconnue internationalement comme une ville créative, pépinière de talents » et que désormais, « il importe que Bruxelles joue et tire davantage bénéfice de sa carte "Culture" sur la scène internationale, comme levier de développement urbain » (GPDO/PRDD, 2018 : 69-70).

Ces changements affectent bien sûr profondément les politiques culturelles menées jusqu'ici. Mais on aurait tort de n'y voir qu'une nouvelle forme d'« économisation de la culture » qui prolongerait et dépasserait largement ce que visaient les critiques des industries culturelles par l'École de Francfort dès le milieu du siècle dernier. Ce ne sont plus seulement des secteurs d'activités culturelles (comme le cinéma hollywoodien, cible privilégiée d'Adorno et Horkheimer) qui s'industrialisent, ou s'« économicisent », ce sont désormais de multiples politiques publiques et le capitalisme lui-même qui se « culturalisent » (Boltanski & Chiapello, 1999). Non seulement des valeurs qui furent,

un temps, portées par le secteur culturel – créativité, originalité, authenticité... – font désormais partie intégrante du néomanagement, mais c'est aussi à un progressif processus de « culturalisation » de la société et des politiques publiques que nous assistons. De nouveaux emplois créatifs et de nouveaux types d'acteurs culturels, situés à la jonction entre business et création par exemple, émergent et travaillent en dehors du secteur culturel et créatif « classique ». Que l'on pense à la création du métier de designer en politiques publiques par exemple, à des artistes ou des travailleurs culturels engagés dans le cadre de politiques de revitalisation urbaine, au recours de plus en plus courant aux formes d'expressivité artistique dans les politiques d'insertion, ou encore aux nouvelles formes d'esthétisation des ambiances urbaines et des politiques de la ville. Ces nouveaux acteurs constituent une part importante, parfois « informelle », de plus en plus formelle, d'une créativité qui tend à se transversaliser en s'étendant à différents secteurs de l'économie et, de plus en plus, de la société et des politiques publiques.

Néanmoins, cette nouvelle économie culturelle – bien qu'elle se voie mise en avant pour son dynamisme supposé au travers de divers documents d'orientation stratégique bruxellois (le Plan de développement international et le Plan régional de développement durable par exemple) – n'a pas encore de définition claire sur laquelle le gouvernement régional pourrait s'appuyer. La difficulté à faire transparaître un véritable « secteur culturel et créatif » à travers le formatage des statistiques des différentes catégories d'emploi (Martens et al., 2014) témoigne ainsi de la nouveauté de ce secteur, en même temps que de son artificialité et de son instabilité dans le champ économique lui-même.

Les constats émis ci-dessus soulignent l'importance de repenser de manière critique le concept de « créativité » à l'ère de la superdiversité, de la gentrification des villes et de la croissance des inégalités urbaines, en même temps que de réfléchir sur le futur des politiques culturelles pour Bruxelles. Nous espérons que cet ouvrage – dont l'ambition a été de rassembler des recherches menées au sein de différentes universités bruxelloises sur divers aspects du secteur culturel et créatif à Bruxelles – aidera à aller dans le sens de cette réflexion.

Dans ce texte introductif, nous présenterons d'abord le contexte dans lequel les concepts de créativité et d'« industries culturelles et créatives » (ICC) ont émergé, et résumerons les débats scientifiques à propos de « l'économie culturelle et créative ». Nous passerons ensuite au cas plus spécifique de Bruxelles et de ses politiques culturelles et mettrons en évidence les décalages actuels entre l'organisation institutionnelle de la culture, les différents imaginaires culturels qui coexistent sur le territoire de la ville et la réalité urbaine de Bruxelles. Enfin, nous terminerons en présentant l'objectif et l'économie générale de l'ouvrage.

LES INDUSTRIES CULTURELLES ET CRÉATIVES (ICC) ET LA VILLE : L'ÉMERGENCE D'UNE RECETTE DE DÉVELOPPEMENT URBAIN NÉOLIBÉRALE

Nous commencerons par situer les concepts de créativité et d'ICC au sein du contexte postfordiste qui les a fait naître, et insisterons sur les critiques qui ont été formulées dans la littérature à propos de la vision particulière de développement urbain sous-tendue par ces notions.

À Bruxelles, l'intérêt vis-à-vis des ICC est relativement récent et, donc, tardif dans la mesure où d'autres villes à travers le monde ont « découvert » et développé des politiques et des outils pour soutenir et développer ce secteur au cours des deux dernières décennies. Construite sur les débats antérieurs à propos de la croissance des industries de services et de l'économie informationnelle (Bryson & Daniels, 2007) et prenant place au cœur de la transition macroéconomique du fordisme au postfordisme qui se caractérise par une spécialisation flexible et une production de niches (Amin, 1994), les ICC tendent à être considérées comme des secteurs clés contribuant au développement économique et à l'épanouissement des villes postindustrielles. Ce contexte a conduit à la production d'un large éventail de documents politiques et académiques sur les ICC au sein desquels cet ouvrage peut d'ailleurs être situé.

Dans ce scénario de développement, les espaces urbains sont considérés comme les sites privilégiés de la restructuration capitaliste et les ICC sont reconnues comme le fer de lance de la transformation économique, préfigurant ainsi – de manière avant-gardiste – ce qui est susceptible de se produire dans d'autres secteurs économiques dans un avenir proche. Dans un tel contexte, les politiques urbaines et économiques s'orientent vers une exploitation économique de la créativité. Parallèlement à ce mouvement d'économisation, la persistance de l'importance des secteurs culturels subventionnés par l'État (théâtre, arts plastiques, musique, etc.) au cœur de l'univers des ICC crée des tensions entre manières d'envisager les valeurs culturelles et esthétiques, l'identité et la citoyenneté. Reconnaître et étudier ces ambivalences et contradictions est la clé d'une compréhension plus fine de l'organisation et de la dynamique réelle des ICC, un souci de complexification qui se trouve au centre de cet ouvrage.

Malheureusement, ces ambivalences et contradictions sont généralement ignorées ou minimisées dans la littérature grise et politique, et cela est particulièrement vrai concernant la notion même de créativité qui se présente comme une notion forte, mais bien souvent creuse et autour de laquelle peuvent facilement se coaliser des acteurs radicalement différents : après tout, qui peut bien être contre la créativité ? (pour une brève critique du consensus autour de cette notion, voir BAVO, 2007). Souvent présentée comme la réconciliation ultime de la culture et de l'économie, l'émergence de la notion va pourtant également de pair avec une reconfiguration des politiques publiques aux

intérêts disparates et aux visées souvent contradictoires (Garnham, 2005), et nous invite à évaluer de façon critique les idéologies qui la sous-tendent. En effet, de plus en plus d'acteurs des politiques urbaines adoptent ce vocabulaire ou suivent ce que l'on pourrait appeler des « scénarios créatifs » (« *creative scripts* »), ce qui a des implications normatives non négligeables (Rich, 2013 ; Van Crieelingen & Decroly, 2009). En suivant Markusen, l'on peut affirmer que le terme est problématique pour trois raisons : 1° le flou d'une telle notion ; 2° la fragilité des données prouvant son existence ; 3° le mutisme politique le concernant (Markusen, 2006 : 1924). Concrètement, cela signifie que, dans l'utilisation qui en est faite, la créativité se confond avec le fait d'avoir un haut niveau d'éducation et que la distinction entre le travail qui serait créatif et celui qui ne le serait pas est impossible à opérer. Par ailleurs, le lien de causalité établi entre la créativité et le développement urbain reste largement contesté. En conséquence, les décideurs politiques se trouvent incapables de rendre ce concept opérationnel et tergiversent largement quant au domaine d'activités à cibler et aux mesures à adopter.

Ces critiques s'adressent tout particulièrement au travail de Richard Florida, devenu riche et célèbre grâce à ses conférences promotionnelles sur la classe créative et le modèle de « pleine liberté et de mobilité sociale sans entraves » qu'il véhicule (Florida, 2004 : 321), réduisant la créativité à une caractéristique individuelle décontextualisée : la réussite ou l'échec dans les ICC dépendraient du talent de chacun et de l'ambition individuelle. Une tendance économique et libérale semblable figure dans la plupart des politiques sur les pôles d'activités (*clusters*) culturels et créatifs, des politiques qui sont devenues un moyen répandu de spatialiser les relations entre les ICC et l'espace urbain. Le problème dans cette littérature n'est pas tant l'affirmation selon laquelle les acteurs culturels et créatifs ont tendance à s'installer et à se regrouper dans des villes et des quartiers urbains spécifiques (ce qui – dans une certaine mesure, bien que dépendant des spécificités sectorielles – est vrai), mais que cette stratégie de localisation serait principalement le résultat de motivation économique. Dans cette perspective, les regroupements géographiques des entreprises culturelles et créatives sont compris comme la résultante de leur volonté de faire partie d'un système de production et d'une communauté d'acteurs économiques. Non seulement cette hypothèse ne tient pas compte du fait que les ICC ont tendance à créer des liens avec d'autres entreprises à travers le monde par le biais de canaux d'échange et de communication mondiaux, ou « *global pipelines* » (Bathelt et al., 2004), mais elle ignore surtout le fait que les décisions de localisation des acteurs culturels et créatifs ne sont pas prioritairement motivées par des préoccupations entrepreneuriales, mais plutôt par l'attrait pour un certain style de vie ou par la proximité d'infrastructures culturelles subventionnées (van Heur, 2009). C'est un des points sur lesquels Florida n'a pas eu tort : dans son étude de la classe créative, il a clairement compris que les travailleurs créatifs sont attirés par certaines villes en raison de leur « ambiance bohème » et d'un style de vie urbain qu'ils jugent attractif. En revanche, ce qu'il ignore – lui et une grande partie de la littérature à propos des *clusters* –, c'est que la décision de déménager dans une certaine ville n'entraîne pas

forcément le lancement d'une entreprise et/ou la conversion en entrepreneur culturel et créatif.

Au cœur de nombreux de ces débats, mais rarement formulée comme telle, se trouve la question de l'emploi et de ce quoi est fait le travail culturel et créatif. Des travaux critiques récents se sont attaqués à la perspective méritocratique adoptée par les décideurs et les consultants à propos des ICC et ont mis en évidence les inégalités sociales systémiques qui caractérisent ces dernières. D'après Doris Ruth Eikhof et Chris Warhurst (2013), ces inégalités sont inhérentes au système de production caractéristique des ICC qui implique de fonctionner par projet et sur la base d'équipes flexibles. Cela a une incidence sur les conditions de travail, notamment parce que le travail dans les ICC a tendance à reposer sur des contrats temporaires entraînant une forte instabilité de l'emploi et des revenus entre chaque projet. En raison de cette structure particulière et du fait qu'il est fort probable que les travailleurs restent peu de temps au sein d'une entreprise, les employeurs montrent peu d'intérêt pour la formation de leur personnel par le biais de stages rémunérés ou d'autres programmes de formation. De plus, en raison de la nature de la production culturelle et créative basée sur une logique de projets et en évolution constante, peu de temps est consacré aux procédures formelles de recrutement. Par conséquent, les employeurs ont tendance à se fier aux travailleurs et à leurs réseaux sociaux existants, ou à ceux recommandés par des collègues de confiance, pour recruter. Enfin, de nombreux secteurs des ICC sont caractérisés par ce qu'Andy Pratt (2000) a appelé des modèles de travail boulimique, impliquant des temps serrés, de longues heures de travail, un travail fréquemment effectué le soir et durant le week-end, et l'obligation d'être régulièrement en déplacement.

Ce système de production génère donc des inégalités structurelles qui, à leur tour, soulèvent d'importantes questions en termes de diversité. La précarité du travail dans les ICC souvent évoquée pourrait être quelque peu exagérée : les données disponibles montrent en effet que les travailleurs des ICC gagnent un revenu nettement supérieur à celui de l'ensemble de la population active. Cela masque néanmoins de fortes disparités intersectorielles : les professions associées à la musique, aux arts visuels et aux arts de la scène – en d'autres termes, le « cœur » des ICC – ont « des taux de rémunération moyens nettement plus bas et plus proches de ceux des professions intermédiaires et courantes » (O'Brien et al., 2016 : 122). Mais le revenu n'est qu'une dimension de la précarité et ne nous dit pas grand-chose à propos de la diversité : en d'autres termes, à propos de ceux qui gagnent réellement leur vie dans les ICC. Compte tenu de l'ensemble du système de production des ICC caractérisé par une offre excédentaire de travailleurs culturels du fait du nombre limité de postes (rémunérés) disponibles, la question demeure de savoir qui parvient à accéder à ces postes et à faire carrière au sein des ICC.

Des recherches récentes relèvent *a minima* les quatre dimensions suivantes de l'inégalité sociale. Premièrement, le caractère sélectif de l'accès aux emplois dans les ICC, une sélectivité qui commence dès le moment de la scolarité : en raison du fait

que certains parcours scolaires sont fortement associés à des appartenances sociales particulières, les étudiants issus d'une minorité ethnique ou de la classe ouvrière sont non seulement moins susceptibles de poursuivre des études supérieures, mais sont également moins susceptibles de s'engager dans des filières qui débouchent sur des emplois dans les ICC (O'Brien et al., 2016). Deuxièmement, parmi ceux qui se sont fixé comme ambition de travailler dans les ICC, l'accès à ce domaine d'activités nécessite d'avoir le bon capital social et économique : pour obtenir un emploi, des conseils, de l'inspiration ou des contacts, les nouveaux diplômés dépendent en effet fortement des réseaux sociaux qu'ils ont à portée de main (O'Brien & Oakley, 2015). Et pour parvenir à survivre avec des emplois et des périodes de stages souvent sous-payés – voire non rémunérés –, les diplômés doivent pouvoir compter sur des sources de revenu alternatives, provenant souvent des parents ou d'un partenaire ayant une source de revenu plus stable, ou en combinant leur travail dans les ICC avec l'un ou l'autre job en dehors de ce secteur (Eikhof & Warhurst, 2013 ; Siebert & Wilson, 2013). Étant donné que les diplômés de la classe ouvrière ne peuvent généralement pas s'appuyer sur ces réseaux de relations ni sur les ressources financières nécessaires à leur survie dans les ICC, ces exigences favorisent de façon disproportionnée les diplômés issus des classes moyenne et moyenne supérieure. Ces deux éléments mettent en lumière la problématique plus large des « transitions fragiles entre l'enseignement et le marché du travail » caractéristique de l'ère de l'économie du savoir que nous connaissons et dans laquelle la massification de l'enseignement supérieur et l'expansion du nombre d'étudiants qui en résulte ont créé une « offre excédentaire de diplômés en concurrence pour des emplois dans le secteur créatif » (Allen et al., 2013 : 432). Troisièmement, il est prouvé que la vie professionnelle dans les ICC est fortement genrée. Conor et al. (2015 : 7) soulignent ainsi une « ségrégation horizontale et verticale des sexes », les femmes occupant souvent certains types d'emplois au sein des ICC et étant plus ou moins représentées au sein de sous-secteurs culturels et créatifs particuliers. Bien que cela dépende du secteur, Hesmondhalgh et Baker (2015) avancent que les hommes ont souvent tendance à occuper les emplois créatifs du « cœur » des ICC ainsi que les postes de technicien spécialisé, tandis que les femmes sont davantage présentes dans le domaine des relations publiques et du marketing ou occupent des postes de facilitation de la production (rôle d'appui et de gestion logistique et administratif). Ces constats font écho aux chercheurs qui soutiennent qu'une approche sectorielle ne permet pas de saisir les écarts importants entre les diverses professions qui existent au sein des ICC et, surtout, ne tient pas compte des emplois créatifs qui existent en dehors de ces secteurs (voir, p. ex., Higgs & Cunningham, 2008). Par ailleurs, dans la mesure où le sexe a tendance à interférer avec l'âge et le statut parental – de nombreuses femmes de plus de 35 ans quittant les ICC –, il est fondamental de développer une approche intersectionnelle pour saisir cette complexité. Enfin, quatrièmement, au sein d'une industrie où la réputation individuelle est essentielle aux carrières, la manière dont la vie professionnelle au sein des ICC est représentée – à la fois dans les médias et par les travailleurs eux-mêmes – est liée à la production d'inégalités sociales. L'on peut en effet noter que la tendance à s'investir dans les ICC repose sur un ensemble de goûts

culturels partagés par la classe moyenne, ce qui a une large incidence sur les pratiques d'embauche (O'Brien et al., 2016 : 119) et a amené Dave O'Brien et ses collègues à observer que les ICC sont « un secteur où prédominent les enfants des cadres et managers » (2016 : 123). Par ailleurs, sachant que les travailleurs issus de l'immigration sont nettement sous-représentés dans les ICC, il est frappant de constater que très peu de recherches sont consacrées au rôle de la « race » et de l'ethnicité dans les ICC (voir Saha, 2017) et à la façon dont les goûts culturels mentionnés ci-dessus reproduisent des traits culturels spécifiques à la blancheur.

Dans ce qui suit, nous montrerons comment et dans quelle mesure cette conception économique de la culture coexiste avec les politiques culturelles développées par les deux Communautés linguistiques au fil du temps et de quelle manière elles ont envisagé de répondre à la réalité urbaine bruxelloise et à la diversité de sa population.

LA FRAGMENTATION DES INSTITUTIONS, DES PRATIQUES ET DES IMAGINAIRES CULTURELS À BRUXELLES

Une impressionnante complexité institutionnelle

Les deux caractéristiques principales du paysage des politiques culturelles en Région de Bruxelles-Capitale sont la fragmentation et la décentralisation. La Région bruxelloise est en effet détentrice d'un certain record en termes de nombre de gouvernements responsables pour une même zone géographique. Comme nous le montrerons plus en détail ci-dessous, presque tous possèdent des compétences pertinentes pour agir sur les secteurs culturels et/ou créatifs, et cela d'autant que, comme nous y avons déjà insisté, les compétences culturelles ne cessent d'interférer avec d'autres compétences, économiques, urbanistiques, sociales, touristiques... La coexistence de ces différents niveaux de pouvoir dotés chacun de compétences particulières liées, d'une manière ou d'une autre, à des activités culturelles ou créatives conduit à une multiplication d'imaginaires culturels qui s'entrecroisent parfois et créent des tensions. Ces dernières peuvent se produire entre les différents niveaux de pouvoir institutionnels, mais aussi entre les initiatives culturelles émergentes qui apparaissent sur le terrain et les pouvoirs publics qui ne parviennent pas à leur faire écho.

Face à ce paysage culturel complexe, les autorités régionales bruxelloises ont développé une véritable expertise dans l'art de ruser avec les limites de leurs propres compétences et ont ainsi inventé une forme originale de politique culturelle non officielle (Genard, 2009). D'un côté, nous retrouvons à Bruxelles les politiques des Communautés qui, elles, détiennent officiellement les compétences en matière de culture, mais, de l'autre, l'on voit de nombreux dispositifs et mesures régionales qui, eux, parviennent à toucher au secteur culturel et créatif par des voies plus ou moins détournées. Dans le texte qui suit, notre objectif sera de présenter un aperçu concis de l'ensemble des différents

niveaux politiques ayant une compétence culturelle et/ou créative, illustrant ainsi la fragmentation et la décentralisation caractéristiques de la gestion institutionnelle de Bruxelles.

Étant donné que, depuis la première réforme de l'État de 1970, la culture est devenue officiellement une compétence des **Communautés**, le niveau de pouvoir communautaire paraît être un point de départ logique pour démarrer cette vue d'ensemble. Les deux Communautés, française et flamande, étant présentes sur le territoire de la Région bruxelloise, celles-ci sont toutes deux actives en tant qu'entités productrices de politique culturelle et sont chargées de subventionner la plupart des organisations culturelles à Bruxelles. Du côté de la Communauté néerlandophone, les *kunsten- en erfgoeddecreet* du Gouvernement flamand sont les principales sources de subventions. Du côté de la Fédération Wallonie-Bruxelles, les acteurs culturels sont soutenus par différentes sources et administrations gouvernementales chargées, entre autres, de la création artistique, de la littérature, de la jeunesse, de l'éducation permanente, etc.

Les deux gouvernements communautaires ont également créé un poste de ministre pour Bruxelles. La Communauté flamande a un tel ministre depuis la première réforme de l'État de 1970 tandis que la Fédération Wallonie-Bruxelles n'a créé un poste analogue qu'en 2014, après la sixième réforme de l'État. Bien qu'ils n'aient pas de compétence culturelle officielle, ces deux ministres pour Bruxelles sont connus pour régulièrement soutenir divers projets culturels à Bruxelles.

À côté de ces deux postes, il existe également trois commissions communautaires : la *Vlaamse Gemeenschapscommissie* (VGC), la *Commission communautaire française* (COCOF) et la *Commission communautaire commune* (GGC/COCOM). Les commissions communautaires sont officiellement responsables des compétences de niveau communautaire sur le territoire de la Région bruxelloise. Seules les deux premières, la VGC et la COCOF, ont des compétences appropriées pour toucher au domaine du secteur culturel et créatif. Plus spécifiquement, les organisations néerlandophones actives à Bruxelles qui sont subventionnées par le *kunstendecreet* sont également soutenues par la VGC *kunsten*, avec un budget relativement limité cependant. En ce qui concerne la COCOF, celle-ci travaille en partie sous la supervision de la Fédération Wallonie-Bruxelles, mais bénéficie aussi d'une dotation spécifique qui lui permet, dans le cadre de ses compétences (culture, éducation permanente, mais aussi, p. ex., cohésion sociale), de développer des politiques ciblées insistant sur les spécificités de Bruxelles dans le cadre de ses appels à projets et subventions.

Bien que la première réforme de l'État ait assigné la majorité des compétences culturelles aux Communautés, certaines institutions spécifiques localisées sur le territoire de la Région bruxelloise sont restées sous la responsabilité du **Gouvernement fédéral**. Ces institutions sont en effet considérées comme relevant d'un patrimoine commun et supposées servir les intérêts de l'ensemble de la population du pays. Parmi celles-ci,

on distingue trois « institutions culturelles fédérales » : De Munt/La Monnaie, Bozar et l'Orchestre National, mais aussi plusieurs « établissements scientifiques fédéraux » situés à Bruxelles et dépendant de divers ministères du Gouvernement fédéral. S'agissant d'institutions à vocation culturelle, on peut citer différents musées, les musées royaux d'Art et d'Histoire, les musées royaux des Beaux-Arts de Belgique et l'Institut royal du patrimoine artistique, ou la Bibliothèque royale, qui dépendent du Service public de programmation de la Politique scientifique fédérale (BELSPO), ou encore un autre musée, le Musée royal de l'Armée et d'Histoire militaire qui dépend, lui, du ministère de la Défense nationale.

Par ailleurs, le Gouvernement fédéral a également les capacités de mettre en œuvre diverses mesures fiscales et d'emploi qui influencent le secteur culturel et créatif, notamment en ce qui concerne le statut d'artiste et le *tax shelter*, une mesure de réduction d'impôt destinée à encourager l'investissement dans l'audiovisuel et les arts de la scène en Belgique et qui a très largement favorisé le développement de l'industrie et de la production cinématographique sur le territoire national.

Vient maintenant la **Région de Bruxelles-Capitale**. Depuis 2014 et la sixième réforme de l'État, la Région bruxelloise a reçu la compétence pour pouvoir soutenir les « organisations biculturelles d'intérêt régional ». À l'heure actuelle, si la Région n'a pas encore élaboré de règle de subvention pour cette compétence, elle a néanmoins soutenu quelques nouvelles organisations culturelles, notamment la fondation CIVA ainsi que la fondation Kanal. En outre, la Région influence également l'emploi culturel et créatif à travers la mesure d'aide à l'emploi « article 60 ». Cette mesure permet aux centres publics d'action sociale (CPAS) d'engager pour des durées déterminées des personnes dans des situations de précarité de manière à les remettre, à l'issue de leur période d'engagement, dans les conditions de pouvoir bénéficier des protections sociales, les CPAS pouvant mettre ces personnes à disposition d'autres institutions, parmi lesquelles celles du secteur culturel et créatif qui en ont largement bénéficié et continuent de le faire. Sans compétence officielle (excepté pour les affaires biculturelles), la Région bruxelloise peut ainsi développer une forme de politique culturelle en inscrivant son action culturelle dans ses autres domaines de compétence : via sa politique de revitalisation urbaine par exemple, de tourisme, de développement économique, d'image de la ville ou encore d'emploi. Ces voies d'intervention sur la culture au travers d'autres compétences permettent à la Région notamment de développer des conceptions plus économiques de la culture, motivées, par exemple, par un intérêt pour l'attractivité de la ville, par la création d'emplois, par le développement du tourisme... La campagne d'image de la ville baptisée « Mixcity » lancée en 2016 qui visait à valoriser la diversité culturelle de Bruxelles est un bon exemple de cette politique culturelle régionale située à cheval entre culture et marketing urbain.

Ensuite, il y a **les dix-neuf communes**. Les gouvernements locaux des différentes communes de Bruxelles ont chacun leur propre politique culturelle avec des priorités

différentes. Toutes les communes ont un échevin pour les compétences culturelles, mais, d'une commune à l'autre, les budgets diffèrent considérablement. La plupart des communes possèdent et gèrent des infrastructures culturelles (par exemple, des bibliothèques, des centres culturels) et se concentrent sur le soutien aux initiatives locales, des initiatives locales qui peuvent toutefois avoir des ambitions bien plus larges, comme les festivals par exemple. De plus, les Communautés linguistiques soutiennent également les communes dans leurs activités culturelles. Le Gouvernement flamand subventionne ainsi les communes qui développent une politique culturelle locale (à la condition, pour les communes bruxelloises, d'avoir un conseiller pour les questions flamandes). La Communauté française, de son côté, cofinance des centres culturels.

Enfin, l'Union européenne dispose également de compétences particulières pour intervenir sur le secteur culturel et créatif de Bruxelles. D'abord, il y a le programme Creative Europe qui soutient toutes sortes de projets culturels et créatifs en Europe dans l'objectif de stimuler son développement économique, montrant par là un intérêt plus prononcé pour la dimension entrepreneuriale de la créativité que pour la notion plus classique de participation culturelle par exemple. Ensuite, plusieurs fonds spécialisés proposent de soutenir les organisations culturelles et créatives à travers différents programmes tels que, par exemple, le Fonds social européen et le Fonds européen de développement régional.

Nous avons montré que les compétences culturelles à Bruxelles sont réparties entre différentes institutions, elles-mêmes linguistiquement organisées, et imprégnées de conceptions très différentes de la culture. La Région bruxelloise et l'Europe en particulier développent ainsi une vision de la culture dans laquelle les aspects économiques occupent souvent une place importante, une vision parfois fort éloignée de la vision qu'en ont les Communautés. Sans que l'on puisse totalement généraliser, les communes, par contre, suivent globalement des visions de la culture assez proches de celles de la communauté linguistique à laquelle se rattache chaque échevin de la Culture. Pour saisir cette distance entre les imaginaires culturels, une rapide explicitation de l'héritage porté par les politiques culturelles des Communautés peut néanmoins être utile.

Un système institutionnel historiquement divisé : deux Communautés, deux imaginaires culturels

Les imaginaires culturels des Communautés linguistiques ont commencé à différer les uns des autres à partir des années 1960. Avant cette période, il n'y avait qu'un seul ministre national de la Culture (De Pauw, 2005) et c'est avec les réformes de l'État successives et le dédoublement communautaire de l'organisation institutionnelle de la culture que l'idée de culture a progressivement évolué dans deux directions différentes.

Du côté francophone, les référentiels à partir desquels les politiques culturelles ont été pensées ont fait la part belle à deux approches de la culture : la première, héritière d'une vision de la culture réduite à celle des Beaux-Arts et inspirée de la politique de « démocratisation de la culture » imaginée dans les années 1960 par le ministre français André Malraux, a permis aux autorités publiques de mener un véritable travail de quadrillage culturel du territoire en y implantant une série d'infrastructures (musées, théâtres, etc.) pensées pour permettre à chacun d'accéder à une certaine éducation à l'art et d'être sensibilisé aux grandes œuvres. L'on est face ici à un modèle de politique culturelle « *top down* ».

La seconde approche a pris le contre-pied de la précédente, tout en adressant à cette dernière une critique forte à l'égard de ses prétentions hégémoniques et de la politique de domination culturelle qui se cachaient derrière son paradigme éducationnel. Portée en Belgique par Marcel Hicter et pensée dans une perspective critique, la politique de « démocratie culturelle » défend ainsi une conception politisée de la culture orientée vers l'émancipation des travailleurs et des classes populaires auxquels sont prêtées des qualités créatives qui se distinguent des valeurs (esthétiques et morales) de la « grande culture » légitime et, surtout, dominante. C'est à travers cet imaginaire culturel qu'ont été promus des genres culturels (p. ex., le théâtre-action, les arts de la rue...) et des institutions culturelles très spécifiques (le financement culturel du tissu associatif, les centres d'expression et de créativité...), mais aussi qu'ont été assignés aux institutions culturelles plus classiques des objectifs d'éducation permanente et qu'est née la figure de l'animateur socioculturel. Plutôt que de travailler à éduquer à l'art un public qui serait *a priori* « non cultivé », ce dernier acteur culturel qu'est l'animateur était censé travailler de manière ascendante (ou « *bottom-up* ») dans le but de faire émerger l'expressivité et les ressources culturelles inhérentes à chaque individu, à chaque groupe social aussi, les manifestations culturelles des groupes socialement défavorisés ayant toutefois été l'objet de dépréciation et de refoulement sociaux. Le résultat en est une politique culturelle francophone hybride alliant de manière novatrice un soutien à une culture savante et populaire à la fois et qui a su créer un réseau d'acteurs artistiques, culturels et socioculturels diversifié, dense et fort actif à Bruxelles.

Du côté néerlandophone, les années 1960 virent le mouvement émancipateur flamand battre son plein et la culture devenir l'outil par excellence pour parvenir à cette émancipation du « peuple flamand » (De Pauw, 2005). Si l'idée de démocratiser la culture – en investissant dans le travail socioculturel ainsi qu'en créant des centres culturels afin de rendre la culture plus accessible – ressemblait à l'imaginaire des politiques culturelles francophones, le vocabulaire utilisé par les autorités était différent. À Bruxelles en particulier, à partir des années 1980, la Culture avec un grand C devient de plus en plus un médium utilisé pour promouvoir la présence flamande dans cette ville à prédominance francophone (Witte, 2008). Le Gouvernement flamand investit massivement dans des lieux tels que le KVS, l'Ancienne Belgique, le Beursschouwburg et de nouvelles compagnies de danse dirigées par des chorégraphes flamands reconnus

tels qu'Anne Teresa De Keersmaecker ou Jan Lauwers. Dans les années 1990, tandis que Bruxelles devient de plus en plus diversifiée et que le nombre de néerlandophones se met à décroître, plusieurs institutions ainsi que les autorités publiques se sont intéressées aux néerlandophones non originaires de Belgique en tant que public potentiel pour leurs politiques culturelles. Toujours largement focalisée sur l'ambition d'affirmer la présence flamande à Bruxelles, voire, pour certains, l'identité flamande de Bruxelles, la culture à Bruxelles en vient petit à petit à être perçue et mobilisée par le pouvoir néerlandophone comme un outil orienté vers les minorités ethniques et culturelles de la ville ; et ceci à la fois dans l'objectif d'émanciper ces minorités, mais aussi pour des raisons politiques stratégiques et électoralistes. Supposé avoir une influence positive sur la citoyenneté, le développement des capacités culturelles individuelles est devenu une priorité politique. Moins axé sur la notion de classe sociale et sur des indicateurs de type socioéconomique que du côté francophone, l'imaginaire culturel flamand, en phase avec les revendications identitaires de cette Communauté, était d'une certaine façon mieux préparé à faire place aux questions importantes d'identité et de reconnaissance des minorités. À travers leurs politiques culturelles, les autorités néerlandophones ont ainsi accordé une place plus importante aux questions identitaires centrées sur le cas particulier des minorités ethniques, comme en témoignent des lieux culturels tels que le Beursschouwburg ou le KVS qui furent particulièrement attentifs aux attentes émergentes de ces acteurs créatifs bruxellois.

Néanmoins, comme *Les États généraux de Bruxelles/Staten-Generaal van Brussel* l'avaient déjà mis en évidence en 2009, les politiques tant francophones que néerlandophones n'ont, malgré leur originalité, jamais véritablement su remplir certaines des missions qu'elles s'étaient données : les institutions culturelles flamandes sont aujourd'hui encore fort « blanches », à quelques exceptions près³, tandis que la politique socioculturelle francophone – qui peine à atteindre les populations d'origine immigrée qu'elle ambitionnait d'intégrer et d'émanciper – est encore aujourd'hui prise dans une perspective universaliste rétive à reconnaître les différences culturelles au sein de la population et, du coup, à développer des politiques ciblées à leur égard.

En outre, l'actuel formatage bicommunautaire de ces politiques paraît montrer ses limites, et ce, non seulement sur le plan institutionnel, mais aussi sur celui des pratiques culturelles et créatives des Bruxellois dégagant de nouveaux horizons émancipatoires et s'ouvrant sur de nouvelles conceptions du rôle social de la culture. Plusieurs institutions culturelles, parmi les plus actives et les plus novatrices – telles que Recyclart, la Zinneke Parade ou le Réseau des arts à Bruxelles (RAB/BKO) – se sont d'ailleurs constituées d'emblée comme bilingues et bicommunautaires, affrontant les difficultés administratives que cela suppose, mais cherchant à imposer aux pouvoirs politiques, notamment aux Communautés, une vision autorisant la mise en place d'une

3 On ne peut, p. ex., nier l'influence que le KVS et son ancien directeur, Jan Goossens, ont eue sur la réorientation des débats sur la culture à Bruxelles.

politique culturelle bruxelloise dépassant les clivages linguistiques, soucieuse de penser et d'agir à Bruxelles en fonction de ses spécificités (Genard et al., 2009).

Creative Brussels et le tournant économique de la créativité

Si nous changeons maintenant de focale et que nous nous tournons vers le pouvoir régional, les choses changent quelque peu. Même si la sémantique est partagée, le sens des mots est loin de toujours être le même. Prenons, par exemple, le mot « créativité ». Dans les politiques culturelles que nous venons d'évoquer, la créativité est plutôt envisagée comme une qualité individuelle, un pouvoir de la pensée et de l'action qui permettrait d'imaginer d'autres possibles, de sortir de soi, d'exprimer nos richesses intérieures, aussi comme un vecteur d'émancipation individuelle (Taylor, 1998). Dès lors, au contraire que l'on parle de la ville créative et de ses industries, ce qui est en vue, c'est prioritairement la promotion d'un nouveau secteur de l'économie. Les deux conceptions peuvent évidemment parfois se rencontrer, mais elles peuvent aussi être lourdement en tension, à la fois sur le plan théorique, mais aussi dans leurs effets concrets, dans les marquages urbains qu'elles engendrent.

Considérée à travers une perspective marchande, s'appuyant sur un imaginaire entrepreneurial, la référence à un secteur culturel et créatif émerge et prend une place de plus en plus significative dans le discours des politiques régionales. Ces dernières présentent ainsi le domaine des ICC comme créateur d'emplois et porteur de croissance, et, surtout, voient en son développement une manière de surmonter la crise de relance à laquelle font face les villes postfordistes ainsi que d'attirer des travailleurs créatifs dont la seule présence permettrait d'en attirer davantage, créant de la sorte une forme de cercle vertueux pour le développement urbain (Florida, 2004). Là où les politiques de la démocratie culturelle et de l'éducation permanente se pensaient à la petite échelle, celle du quartier par exemple, l'échelle des politiques de l'économie culturelle est celle de l'international et la ville est pensée en termes d'avantages comparatifs par rapport aux autres espaces urbains vis-à-vis desquels elle est en compétition sur le plan de l'attractivité. Les « villes créatives » deviennent ainsi les « villes gagnantes », et la question qui obsède les tenants d'une telle vision urbaine est de savoir comment faire en sorte de rendre Bruxelles attrayante tant pour ces nouveaux travailleurs que pour d'autres, permanents ou de passage, congressistes, touristes ou investisseurs. Il est par exemple évident que le devenir touristique de l'îlot sacré a voué celui-ci au public des touristes, des visiteurs, des congressistes... et de moins en moins aux habitants. Il est tout aussi évident que le public visé par une politique d'éducation permanente ou de *sociaal-cultureel werk* est loin d'être le même que celui visé par une politique d'attractivité des industries culturelles, de tournage de films et de séries, des studios d'enregistrement... Ou encore, ce n'est évidemment pas la même chose de promouvoir un maillage culturel dense avec la présence d'institutions culturelles de proximité – notamment voire prioritairement dans les quartiers populaires – ou de souhaiter

la création de salles ou de stades de grande contenance pour pouvoir accueillir des spectacles ou des manifestations sportives de grande ampleur, faisant de Bruxelles un passage obligé dans les tournées des vedettes du show-business et des grands meetings sportifs.

Par ailleurs, depuis une vingtaine d'années, un nouveau genre d'acteurs culturels apparaît à Bruxelles. En particulier, une nouvelle classe d'« entrepreneurs culturels » (Menger, 2002), incarnant une forme nouvelle d'hybridation entre le privé et le public. Ces acteurs intermédiaires font ainsi la jonction entre le marché et le monde artistique, brouillant les frontières symboliques entre la culture, l'art, la créativité et l'économie, tout en dépassant les divisions communautaires et linguistiques qui structurent l'organisation institutionnelle de la ville (Chiapello, 1998). Ce sont des gestionnaires de la culture – opérateurs et programmeurs culturels privés, galeristes, *businessmen* gérant des espaces de travail créatifs, organisateurs d'événements culturels, consultants, entrepreneurs culturels autodidactes et informels... –, parfois fort éloignés de la figure du travailleur socioculturel que nous évoquions plus haut. Néanmoins, il est important de garder à l'esprit que le concept confus de « classe créative » que propose Richard Florida masque les divisions internes à la catégorie des « entrepreneurs culturels » et, surtout, minimise l'importance des inégalités qui la traverse. L'utilisation de la notion de classe créative est, en effet, souvent une façon de parler d'une nouvelle élite urbaine sans la nommer (Keil & Boudreau, 2010), tandis que la « vraie classe créative » – comme le disent Wilson et Keil de manière plutôt provocatrice (2008) –, celle des artisans de la débrouille entrepreneuriale qui tentent de s'en sortir avec les faibles ressources financières qui sont les leurs, est peut-être la part la plus dynamique et inventive de ces entrepreneurs culturels à Bruxelles.

Défis urbains

La Région de Bruxelles-Capitale se caractérise par une structure de revenus duale et un marché du logement similaire. Cette dualité se reflète largement dans la manière dont se structure la population d'origine immigrée à Bruxelles et, *a fortiori*, dans la structure territoriale de la ville. S'agissant donc de ses populations d'origine étrangère, dans sa partie est et sud, Bruxelles est ainsi principalement peuplée par une population originaire d'Amérique du Nord et du nord de l'Europe, de classes moyenne et supérieure. La partie nord et ouest de la ville, dite « zone du Canal », accueille, quant à elle, principalement des familles originaires des pays méditerranéens et, plus récemment, de l'Europe de l'Est, de classes ouvrière et populaire. En outre, de manière générale, de plus en plus d'habitants de Bruxelles ont leurs racines ailleurs. La population bruxelloise est composée de seulement 44 % de Belges sans origine étrangère. Deux tiers de la population, 66 % précisément, n'est pas belgo-belge et plus d'un tiers de la population a des origines non européennes. Et cette réalité démographique « superdiverse » (Vertovec, 2007) entre en totale contradiction avec l'organisation bicommunautaire

actuelle des politiques culturelles qui présupposent que chacun appartient à l'une ou l'autre des deux Communautés linguistiques officielles de Bruxelles. La conséquence en est que cette réalité urbaine hyperdiversifiée fait naître de nouvelles formes d'expressions culturelles qui se développent en dehors du réseau institutionnel bicommunautaire et de son système éducatif.

Parallèlement à l'émergence de la « classe créative » apparaît également une multitude d'autres artistes qui, sans être passés par de grandes écoles d'art, font néanmoins aussi le dynamisme culturel de Bruxelles. Malgré le fait qu'ils soient fort nombreux, ils se retrouvent souvent sous le radar des politiques et des institutions culturelles classiques. Certaines d'entre elles – comme les maisons de jeunes et les centres culturels – essaient d'y être attentives, les accueillent et promeuvent certains genres artistiques comme le hip-hop (rap, graffiti...), le stand-up ou d'autres, plus « classiques », comme la musique ou le théâtre, qui donnent à ces artistes émergents de nouvelles formes et de nouveaux espaces d'expression. Parce qu'elles vivent les difficultés de la reconnaissance (symbolique et matérielle) qui les obligent à inventer leurs propres stratégies de survie et de développement pour leurs projets, les populations d'origines immigrées se montrent à ce niveau très actives et très présentes.

Ces nouvelles formes d'art enracinées dans les arts de la rue et la culture urbaine remettent aujourd'hui en question les conceptions plus anciennes de la culture et de la créativité, tout en offrant de nouvelles possibilités de représentation et de reconnaissance (Genard, 2014). Bruxelles est un laboratoire privilégié pour ces initiatives. Les décideurs politiques ont d'ailleurs également découvert ce potentiel et cherchent maintenant à intégrer ces dynamiques dans leurs stratégies de marketing urbain (cf. la campagne Mixcity que nous avons mentionnée plus haut). Cependant, la réalité sociodémographique de Bruxelles est plus complexe, plus résistante et aussi plus contradictoire que ce que ce genre de campagne renvoie généralement comme image de la ville.

Sur le plan de l'enseignement supérieur artistique, Bruxelles n'est guère préparée à ces nouveaux défis démographiques. Le multilinguisme, par exemple, est une donnée fondamentale qui n'a aucune réalité institutionnelle à Bruxelles. Comme on l'a vu, politiquement et administrativement, il n'y a pas de secteur artistique bruxellois, même si de plus en plus d'acteurs culturels s'efforcent de lui donner corps ; et il n'y a pas d'enseignement artistique supérieur *sui generis* bruxellois, puisque l'enseignement demeure une compétence communautaire, chaque Communauté développant et finançant ses propres institutions. À l'heure actuelle, l'architecture même du secteur culturel et créatif à Bruxelles, sur les plans tant mental que physique, de même que l'enseignement artistique supérieur institutionnalisé, sont fort mal adaptés à la réalité sociodémographique de Bruxelles : ni le potentiel ni les défis que la démographie bruxelloise appelle à relever ne peuvent être sérieusement considérés aujourd'hui, même s'il existe bien sûr un certain enthousiasme de la part d'enseignants et

autres professionnels qui expérimentent de nouvelles stratégies pédagogiques et réimaginent les présupposés qui sous-tendent leur pratique quotidienne. Cependant, le multilinguisme qui accompagne la diversité culturelle semble être une préoccupation marginale au sein de notre système éducatif. Les obstacles administratifs sont multiples (la législation linguistique en est l'exemple le plus frappant), mais il existe également de nombreux défis culturels à relever : comment créer des espaces pour (le développement) de nouveaux langages et de nouvelles pratiques artistiques ? Les ICC ont besoin de nouveaux laboratoires, des espaces hybrides et interstitiels qui rendent possibles la recherche et le tâtonnement et où les artistes peuvent expérimenter sans être jugés sur un quelconque résultat.

À côté de la tension entre une conception de la culture et de la créativité comme instruments de critique sociale et une vision de celles-ci en tant que nouvelles planches de salut des villes postfordistes, les projets émergents mentionnés ici font apparaître une nouvelle tension entre la réalité sociodémographique de Bruxelles et la manière dont la culture est organisée sur le plan institutionnel. Cette dernière tension se traduit dans l'ambivalence entre les besoins d'intégration et de reconnaissance. De nombreux projets culturels et artistiques sont, en effet, *déjà* conduits à Bruxelles – et ce, en grande partie dans les quartiers populaires de la ville qui sont bien loin d'être les déserts culturels qui nous sont parfois présentés –, et ces initiatives demandent à être représentées dans l'imaginaire culturel de Bruxelles et de ses institutions, de même qu'à être reconnues en tant que composantes à part entière du paysage cosmopolite de la ville.

OBJECTIFS ET ÉCONOMIE DE L'OUVRAGE

Cet ouvrage est le résultat d'une journée de recherche organisée en décembre 2016 à la Bibliothèque royale de Belgique et que nous avons intitulée « Comprendre le milieu culturel et créatif de Bruxelles : Bruxelles, "le nouveau Berlin" ? »⁴. Au cours de cette journée, nous avons réuni des chercheurs de différentes universités qui travaillent à éclairer la créativité et les arts à Bruxelles sous différents angles. L'objectif était de parvenir à amorcer un dialogue entre les différents académiques et les chercheurs présents afin de faire avancer collectivement notre connaissance du milieu culturel et créatif de Bruxelles. Nous pensons être parvenus à remplir cet objectif et sommes fiers de partager avec vous les résultats des différents efforts de recherche réunis dans ce livre. Bien que nous ayons acquis une connaissance plus précise des différents sous-secteurs culturels et créatifs de Bruxelles, ce livre n'a pas la prétention d'offrir une vue d'ensemble

4 Cette journée de recherche fut organisée dans le cadre de notre recherche intitulée « The diversity of work in the creative and cultural industries ». Cette recherche fut supervisée par une équipe interdisciplinaire de six professeurs (Jean-Louis Genard [ULB], Judith Le Maire [ULB], Christine Schaut [USL-B], Karel Vanhaesebrouck [ULB], Bas van Heur [VUB] et Walter Ysebaert [VUB]) et parrainée par le Réseau des arts à Bruxelles/Brussels Kunstenoverleg (RAB/BKO) et Perspective.Brussels. Notre projet a été rendu possible grâce au soutien financier de l'organisme bruxellois pour la recherche et l'innovation Innoviris. La part empirique de cette recherche a été menée par François Rinschbergh (ULB/USL-B), Eva Swyngedouw (VUB) et Jef Vlegels (VUB).

exhaustive de toutes les initiatives créatives qui sont menées dans la ville. L'ouvrage présente essentiellement différentes études de cas centrées sur les ICC de Bruxelles qui mettent en lumière différents modèles, tendances et formes des développements culturels actuels. Les différentes recherches combinent des méthodes tant quantitatives que qualitatives, recourant à l'analyse statistique, l'enquête par observations et entretiens ou l'analyse de discours. L'objectif principal de l'ouvrage est ainsi d'offrir à son lecteur une plongée dans l'univers éclectique des industries culturelles et créatives de Bruxelles.

Les différentes contributions – rédigées tantôt en français, tantôt en anglais – proposent chacune un éclairage particulier du milieu de la création bruxelloise. Les deux premières donnent un aperçu d'ensemble des ICC de Bruxelles. Le chapitre de *Jef Vlegels* et *Walter Ysebaert* présente la taille, l'évolution et la composition de la main-d'œuvre culturelle et créative active sur le territoire de la Région de Bruxelles-Capitale. Les auteurs démontrent qu'en dépit du fétichisme dogmatique dont la créativité fait l'objet, certaines tendances inquiétantes peuvent être observées, notamment en ce qui concerne les conditions de travail et la diversité de la main-d'œuvre. Le chapitre de *Marlen Komorowski* et *Victor Wiard* qui suit nous présente quelques chiffres à propos de la taille et la composition de l'industrie des médias à Bruxelles. Les deux auteurs nous montrent que, bien que Bruxelles dispose d'une industrie des médias forte, le secteur rencontre aussi de nombreuses difficultés. Ces deux chapitres ont pour ambition d'éclairer le débat sur les politiques culturelles à l'aide de leurs statistiques.

Les trois chapitres suivants explorent les questions d'inclusion ou d'exclusion à travers le milieu culturel et créatif en concentrant leur attention sur les minorités ethniques, les habitants des quartiers populaires et/ou les artistes émergents de la capitale. *François Rinschbergh* expose les tensions qui structurent le milieu socio-artistique d'un quartier populaire de Bruxelles. Il présente les différentes conceptions que les acteurs étudiés se font de leur travail, de leur environnement et de leur public, et montre comment ces conceptions reflètent ou contredisent le discours des politiques culturelles francophones. Il souligne ainsi que le travail culturel peut à la fois valoriser l'égalitarisme et respecter un certain droit à la différence. *Véronique Clette-Gakuba* aborde la question de la participation institutionnelle et les tensions rencontrées par le milieu artistique afro-descendant au sein des organisations publiques qui promeuvent la diversité culturelle. Elle analyse les stratégies que trois acteurs institutionnels – qui ont chacun une compréhension différente de la diversité culturelle – déploient pour « enrôler » les artistes noirs de Bruxelles. *Fatima Zibouh* étudie la manière dont les expressions artistiques des minorités ethniques sont intégrées dans le secteur culturel et créatif bruxellois. Elle analyse quatre formes différentes d'expression artistique qui mobilisent les minorités culturelles. Plus particulièrement, elle observe les contributions artistiques des minorités à la cohésion sociale, la redéfinition des identités urbaines, le marketing urbain et la redéfinition des goûts culturels. Elle montre ainsi comment les activités artistiques urbaines ont révélé, remis en question et transformé les relations que les citoyens entretiennent avec leur ville.

Viennent ensuite trois contributions qui présentent une analyse critique des conditions de travail au sein du secteur des arts de la scène. Les différents auteurs montrent que la précarité est une condition omniprésente dans ce secteur. Dans son chapitre, *Annelies Van Assche* présente une description de la situation socio-économique des artistes de danse contemporaine travaillant à Bruxelles. Bien que Bruxelles soit décrite comme La Mecque de la danse contemporaine, les conditions de travail y sont précaires. Elle avance que la précarité des artistes est le résultat d'une autoprécariatisation par laquelle l'artiste choisit volontairement de travailler pour un salaire inférieur à un juste niveau de rémunération. Les auteurs des deux chapitres suivants détaillent les différentes stratégies utilisées par les artistes pour faire face à ces conditions de travail précaires. *Eva Swyngedouw* souligne dans son chapitre que la précarité est le résultat de l'actuel contexte néolibéral et du style de management qui lui correspond. Elle analyse dans cette perspective les stratégies de survie économique individuelles déployées par ceux qu'elle appelle les « artistes Do-It-Yourself ». L'article de *Delphine Hesters* et *Joris Janssens* complète la réflexion en se concentrant sur les stratégies collectives et les réponses que les artistes donnent – « Do-It-Together » – à la situation de précarité qu'ils vivent.

Les trois derniers chapitres creusent la question de la relation entre culture et développement urbain. *Simon Debersaques* montre de quelle manière le centre d'art contemporain WIELS contribue au développement urbain du Bas-Forest et à la transformation en cours de l'espace urbain local. *Sophie Hubaut* développe une réflexion autour de « l'urbanisme ludique » et montre comment le jeu peut être utilisé comme outil de participation ou de mobilisation par les acteurs de la société civile pour inclure les habitants des quartiers dans les processus de planification et de rénovation urbaines. Elle montre ainsi comment les travailleurs créatifs commencent à travailler en dehors de leur sphère d'exposition classique et formelle en s'investissant dans des politiques de rénovation urbaine. *Anne-Sophie Radermecker* et *Émilie Garcia Guillen* analysent le dialogue et le mode de coopération entre les différents acteurs – intermédiaires publics et privés – de la scène des arts plastiques contemporains. Plus particulièrement, elles examinent comment le cas du nouveau musée Kanal bouleverse les modalités du dialogue actuel.

De manière générale, l'ensemble des chapitres a pour caractéristique d'éclairer le secteur culturel et créatif bruxellois à la lumière d'analyses empiriques originales. Le présent ouvrage a ainsi pour ambition de rendre compte des différentes contributions que nous avons pu entendre lors de la journée d'études organisée ainsi que de témoigner de leurs hétérogénéités, signe de la diversité des manières d'envisager la culture à Bruxelles dans le champ de la recherche aujourd'hui.

Bibliographie

- Allen, K., Quinn, J., Hollingworth, S., & Rose, A. (2013). Becoming employable students and « ideal » creative workers: exclusion and inequality in higher education work placements. *British Journal of Sociology of Education*, 34(3), 431-452.
- Amin, A. (1994). *Post-Fordism: A Reader*. Oxford/Cambridge, Mass.: Blackwell.
- Bathelt, H., Malmberg, A., & Maskell, P. (2004). Clusters and knowledge: local buzz, global pipelines and the process of knowledge creation. *Progress in Human Geography*, 28(1), 31-56.
- Boltanski, L., & Chiapello, È. (1999), *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris : Gallimard.
- Bryson, J. R., & Daniels, P. W. (2007). *The Handbook of Service Industries*. Cheltenham: Edward Elgar.
- Chiapello, È. (1998), *Artiste versus manager. Le management culturel face à la critique artiste*. Paris : Métailié.
- Conor, Br., Gill, R., & Taylor, St. (2015). Gender and creative labour. *The Sociological Review*, 36(1), suppl., 1-22.
- De Pauw, W. (2005). *Minister Dixit. Een geschiedenis van het Vlaamse cultuurbeleid*. Antwerp-Apeldoorn: Garant.
- Eikhof, R., & Warhurst, C. (2013). The promised land? Why social inequalities are systemic in the creative industries. *Employee Relations*, 35(5), 495-508.
- Florida, R. L. (2004). *The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*. New York, NY: Basic Books.
- Garnham, N. (2005). From cultural to creative industries: an analysis of the implications of the « creative industries » approach to arts and media policy making in the United Kingdom. *International Journal of Cultural Policy*, 11(1), 15-29.
- Brussels Hoofdstedelijk Gewest / Région de Bruxelles-Capitale. (2018). *Ontwerp van gewestelijk plan voor duurzame ontwikkeling (GDPO) / Plan régional de développement durable (PRDD)*. Brussels: Brussels-Capital Region.
- Genard, J.-L. (2001). *Les pouvoirs de la culture*. Bruxelles : Éditions Labor.
- Genard, J.-L. (2009). Réflexions sur la gouvernance de la Région de Bruxelles-Capitale. In collectif, *Bruxelles (dans) 20 ans*, Bruxelles, Région de Bruxelles-Capitale, Agence de développement territorial (p. 163-183).
- Genard, J.-L., Corijn, E., Franck, B., & Schaut, Chr. (2009). Bruxelles et la culture. In *États généraux de Bruxelles*, accessible sur <http://www.brusselsstudies.be/archives.aspx>.
- Genard, J.-L. (2014). Cultures urbaines et politiques culturelles, *SociologieS* [en ligne], Dossiers, Diversification artistique et politiques culturelles, mis en ligne le 7 mars 2014, consulté le 17 juillet 2018.
- Hesmondhalgh, D., & Baker, S. (2015). Sex, gender and work segregation in the cultural industries. *The Sociological Review*, 63(1), 23-36.
- Keil, R., & Boudreau, J.-A. (2010). Le concept de la ville créative : la création d'une réelle ou imaginaire forme d'action politique dominante. *Pôle sud*, 32(1), 165-178.
- Markusen, A. (2006). Urban development and the politics of a creative class: evidence from a study of artists. *Environment and Planning A*, 38(10), 1921-1940.
- Martens, B., Dobbels, J., Amez, L., & Ysebaert, W. (2014). Culture et créativité : ébauche d'un instrument de mesure pour la métropole bruxelloise. *Brussels Studies* [en ligne], Collection

- générale, n° 79, mis en ligne le 8 septembre 2014, consulté le 29 juin 2018 sur <http://journals.openedition.org/brussels/1233>.
- Menger, P.-M. (2002). *Portrait de l'artiste en travailleur : métamorphoses du capitalisme*. Paris : Éditions du Seuil.
- Lynch, E. (2015). Why Brussels is the new Berlin. *New York Times*, 11 décembre 2015.
- O'Brien, D., Laurison, D., Miles, A., & Friedman, S. (2016). Are the creative industries meritocratic? An analysis of the 2014 British Labour Force Survey. *Cultural Trends*, 25(2), 116-131.
- O'Brien, D., & Oakley, K. (2015). *Cultural Value and Inequality: A Critical Literature Review*. Swindon: Arts and Humanities Research Council.
- Pratt, A. (2000). New media, the new economy and new spaces. *Geoforum*, 31(4), 425-436.
- Rich, M. A. (2013). « From coal to cool »: the creative class, social capital, and the revitalization of Scranton. *Journal of Urban Affairs*, 35(3), 365-384.
- Saha, A. (2017). *Race and the Cultural Industries*. Cambridge: Polity Press.
- Siebert, S., & Wilson, F. (2013). All work and no pay: consequences of unpaid work in the creative industries. *Work, Employment and Society*, 27(4), 711-721.
- Taylor, Ch. (1998). *Les Sources du moi. La formation de l'identité moderne*. Paris : Éditions du Seuil.
- Van Crieelingen, M., & Decroly, J.-M. (2009). « Le Plan de développement international de Bruxelles » (PDI) – Promesses de développements immobiliers et d'inégalités croissantes ? *Brussels Studies* [en ligne], Collection générale, n° 25, mis en ligne le 11 mai 2009, consulté le 14 mai 2018. URL: <http://journals.openedition.org/brussels/646> ; DOI : 10.4000/brussels.646.
- van Heur, B. (2009). The clustering of creative networks: between myth and reality. *Urban Studies*, 46(8), 1531-1552.
- Vertovec, St. (2007). Super-diversity and its implications. *Ethnic and Racial Studies*, 30(6), 1024-1054.
- Wilson, D., & Keil, R. (2008). The real creative class. *Social and Cultural Geography*, 9(8), 841-847.
- Witte, E. (2008). Een terugblik op vijftien jaar VGC-beleid (1989-2004), *Brussels Studies* [en ligne], Collection générale, n° 17, mis en ligne le 7 avril 2008, consulté le 28 juin 2018 sur <http://journals.openedition.org/brussels/557> DOI: 10.4000/brussels.557