

ART-ACTIVISME : ENJEUX DE CRÉATIVITÉ URBAINE À BRUXELLES

David Jamar

Armand Colin | « L'Information géographique »

2012/3 Vol. 76 | pages 24 à 35

ISSN 0020-0093

ISBN 9782200927851

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-l-information-geographique-2012-3-page-24.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Armand Colin.

© Armand Colin. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Art-Activisme : enjeux de créativité urbaine à Bruxelles

Par David Jamar

David Jamar, chercheur post-doctorant, Centre METICES – Institut de sociologie – Université libre de Bruxelles. dajamar@ulb.ac.be

► Introduction

Il s'agira ici de saisir les raisons, à Bruxelles, de l'émergence d'un nouveau milieu militant urbain au milieu des années 1990. Ce milieu naît dans un champ d'actions culturelles et artistiques, en prise avec la ville, avec certaines de ses institutions et certains de ses espaces. Il se caractérise par une multitude d'organisations événementielles ou éphémères. Si la notion de *milieu* semble adéquate pour décrire ces actions, c'est qu'aucun discours unitaire organisé ne semble le représenter, qu'aucune structure fédérative ne semble l'organiser. Dès sa naissance, celui-ci s'articule autour d'une notion (la créativité), d'énoncés urbains (Bruxelles ambivalente), d'espaces particuliers (les espaces de friches) et de pratiques valorisant les mises en scènes *in situ* d'espaces urbains. Une nouvelle ligne de conflits urbains apparaît, par contraste avec la ligne de conflit héritée des décennies antérieures qui opposait la figure de l'Habitant à la « non ville », thématisée par la *bruxellisation*.

► Les luttes des comités de quartier : figures de l'Habitant et du Quartier

A Bruxelles, comme ailleurs en Europe et aux Etats-Unis, une série de luttes urbaines apparaissent à la fin des années 1960 (Castells, 1972 et Noël, 1998). La « bataille des Marolles¹ » (1969), et le « Plan Manhattan² » (à partir de 1967) font office de déclencheur.

A la fin des années 1950, l'échevin 'social-chrétien' de la ville de Bruxelles, Paul Vanden Boeynants³ s'allie à un groupe de promoteurs. Ils élaborent un plan d'urbanisme (1962) qui prévoit la « réorganisation de Bruxelles-Ville en

1. La bataille des Marolles résulte de l'opposition d'habitants à une extension du Palais de Justice. Cette extension prévoyait la destruction de cinq îlots d'habitation (1500 habitants).

2. Cf. *supra*.

3. Paul Vanden Boeynants était à ce titre promoteur de l'Exposition universelle de 1958. Il exercera, plus tard, la fonction de Premier ministre (1966).

fonction de la circulation [et d'] une série de nœuds importants, reliés au centre-ville par plusieurs voies de pénétration » (Apers *et al.*, 1982, p. 90). Le modèle à réaliser suppose une logique de destruction-reconstruction : détruire et reconstruire la ville selon des plans rectilignes attribuant à chaque espace une fonction (y compris celle de *services communs*) et organiser la fluidité parfaite entre elles jusqu'à celle de l'air, de la lumière, etc.

Le Plan Manhattan (17 février 1967)⁴ provoque l'expulsion de 11 000 habitants, en vue de construire immeubles de bureaux et routes. La ville est alors, et pour longtemps, émaillée d'espaces vides, de bâtiments en voie de désaffectation ou de chantiers plus ou moins permanents, au gré des faillites d'entreprises de construction. Ces grands projets cristallisent les oppositions et la formation d'un mouvement urbain dont les principaux cadres sont issus d'une classe moyenne bruxelloise tant francophone que néerlandophone. Ce mouvement s'organise et s'appuie sur des oppositions et revendications « populaires », fabriquant par là, la figure de l'Habitant⁵. Le mouvement des comités prend de l'ampleur. Ceux-ci se fédèrent au sein d'Inter-Environnement Bruxelles (1971). L'ARAU (Atelier de recherche et d'action urbaines) qui se définit « comme un comité urbain d'habitants rassemblés autour d'une charte définissant les principes qu'il défend » (Noel, 1998, p. 75) est créé par des intellectuels, d'origine chrétienne pour certains d'entre eux, engagés dans ces luttes. Ces mouvements promeuvent une image de ville organisée autour du *quartier* : « 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 » (Barey, 1980, p. 17)⁶. S'opposent au quartier des processus de « perte de ville », nommés « bruxellisation⁷ ». La ville défendue dispose d'une forme d'architecture précise : « Dans les exposés des différents intervenants, le rapporteur, André Barey, a relevé [...] la volonté de renouer avec une expression figurative de l'architecture [...] qui [...] s'efforcerait, avec toute l'application technique de la peinture la plus traditionnelle, de reconstituer autour de moi

4. Le quartier Nord comprend une série de rues aux noms américanisés. La galerie commerçante attenante s'appelle City 2, un immeuble est une copie de l'Empire State Building, deux autres des tours WTC, etc. L'idée, d'ailleurs avouée par les promoteurs du projet, était de faire de Bruxelles la force montante capable de rivaliser, jusqu'au mimétisme, avec les villes américaines.

5. F.-G. Comhaire dans ce volume.

6. Il s'agit d'un extrait de la publication des actes d'un colloque international (« la reconstruction de la ville européenne ») organisé à Bruxelles en 1978. De cette rencontre émerge la *Déclaration de Bruxelles* dont est tirée la citation.

7. Voir G.-F. Comhaire (2012) pour une définition précise de ce néologisme qualifiant l'anti-ville des comités de quartier.

un univers plus vivable. » (Culot, in Barey, 1980, p. 8)⁸. Les formes physiques de la ville doivent donc refléter une image de la ville posée comme donnée, à figurer selon une forme canonique préalable, une forme remplissant ce que les participants nommeront par exemple besoins d'histoire, besoins de « rallier le monde objectif quotidien » (idem). Puisque ce monde est donné, l'architecte doit moins s'attacher à la figure de l'artiste créateur qu'à celle de l'artisan au service de ces besoins. Le mot de création architecturale, entendue comme production individuelle *ex nihilo*, est banni. En 1989 une série d'instances de concertation ou de consultation en matière d'aménagement du territoire sont mises en place en même temps que naît un nouvel acteur institutionnel – la Région de Bruxelles-Capitale – qui appuie une part de sa légitimité sur les luttes habitantes (Schoonbrodt, 2007). Le premier Plan Régional de Développement est publié en 1995 bien après l'obtention de commissions de concertation⁹. L'action des comités de quartier se transforme et s'appuie alors sur les commissions de concertation et les prescrits du Plan Régional de Développement¹⁰. Il s'agit de faire appliquer les règlements d'urbanisme, de négocier les compensations prévues en cas de dérogation ou d'influer sur la confection même des plans¹¹. Bref, le mouvement s'institutionnalise.

A partir du milieu des années 1990, de nouveaux acteurs, groupes et actions mettent en jeu la ville et « Bruxelles ». Ces actions mêlent artistes, architectes, associations socio-culturelles, férus d'urbanisme, etc. En 1995, l'occupation d'un ancien hôtel (L'Hôtel Central) fait événement. Il contribue à rendre ce milieu visible et servira de référence reconnue à un nouveau milieu militant. L'univers qui sous-tend cette occupation se distingue plus qu'il ne s'oppose à l'univers centré sur l'Habitant opposé à la « bruxellisation » : une créativité, mais collective, y devient opérateur d'actions autant qu'énoncé revendiqué.

► Hôtel Central : rencontre de l'art et d'une ville « métropolitaine »

Hôtel Central est un moment d'invention de nouvelles pratiques et discours prenant la ville pour objet. *Hôtel Central* fait office de basculement entre les

8. Ces mots sont de Maurice Culot, architecte de l'École d'architecture de La Cambre et figure des comités de l'époque

9. Il s'agit d'un organe d'avis obligatoire pour l'obtention de permis de certains projets urbains. Peut y participer en droit tous les habitants de Bruxelles. Elles sont, en 1979 sous la pression des comités et organisations habitantes, effectivement garanties en 1991, soit deux ans après l'émergence de la Région de Bruxelles-Capitale.

10. Le Plan définit les orientations de politique urbaine de la région alors que le plan régional d'affectation du sol en est la traduction réglementaire cartographiée.

11. Je ne peux malheureusement pas entrer dans le détail de l'arsenal des procédures de concertation existant à Bruxelles. Voir ici même Gaël Comhaire.

premiers mouvements urbains et de nouvelles formes d'intervention urbaine. Plus de 5000 personnes s'y rassemblent en dix jours.

Hôtel Central est un îlot situé en plein centre de Bruxelles, c'est-à-dire, le long du boulevard à quatre bandes traversant le centre et joignant les gares du Nord et du Midi. En 1987, l'ancien hôtel ferme, l'entreprise anglaise *Landmaster Invest* l'achète et introduit en 1994 un projet de démolition-reconstruction. L'objectif annoncé est d'y installer un hôtel, des commerces, un centre de conférences et deux restaurants. Il faut donc raser l'îlot et reconstruire un bâtiment d'un seul tenant. C'est ce lieu qui est choisi, en janvier 1995, notamment par Patrick Moyersoën – l'une des principales figures de cette intervention – pour une opération d'occupation.

L'occupation débute¹² : « Opération Pieds de biche » en est le nom. Près d'une cinquantaine de personnes investissent les lieux¹³. Il s'agit principalement d'artistes et d'architectes, alliés aux fédérations habitantes. Comme le rappelle Patrick Moyersoën¹⁴ : « Les premières vingt-quatre heures ont été très conflictuelles avec la police et les pompiers : De Donnea¹⁵ avait des soucis, d'ailleurs légitimes, de sécurité par rapport au bâtiment. Mais le fait était là et s'est imposé. » L'un des moyens les plus sûrs de contrôle – d'ailleurs explicitement recherché par les initiateurs – devient la publicité d'une part et le développement d'actions aptes à la nourrir, de l'autre¹⁶.

Mais si l'occupation réussit, c'est en raison de la saisie d'une série d'occasions politiques, physiques et institutionnelles. D'un point de vue physique, le centre de la ville de Bruxelles est alors parsemé de lieux qualifiés de « vides », qu'il s'agisse de bâtiments ou d'espaces physiques en friches. Ces lieux héritent des politiques urbanistiques passées. Des cartographies représentant friches et taux estimés d'inoccupation de bâtiments par quartier, notamment le jour, manifestant un intérêt renouvelé de la jeune Région pour son « tissu » urbain¹⁷.

12. La première occupation, réalisée fanfare en tête, a été l'objet d'un intérêt inattendu de la presse, ce qui en a constitué aussi la « réussite »

13. Un groupe de programmation se chargeait de l'organisation du planning d'actions. Ainsi, en janvier 1995 le lieu vivait vingt-quatre heures sur vingt-quatre. Des centaines de groupes, organisations, associations ont signé un texte de sympathie.

14. Patrick Moyersoën travaille alors au théâtre flamand Beursschouwburg.

15. Bourgmestre libéral conservateur de la commune de Bruxelles de 1994 à 2000.

16. Cf. Contribution de Juliette Boutillon sur le collectif Jeudi noir, *L'Information géographique*, 1, 2012.

17. Ainsi l'Administration de l'aménagement du territoire et du logement (AATL) note « Les secteurs statistiques comptant systématiquement le plus de chances (entre 100 m² et 5000 m²) se trouvent dans le Pentagone, la surface la plus importante étant dans les secteurs à l'ouest du boulevard Anspach, et dans la première couronne. Une surface importante [...] concerne les anciennes casernes. Dans la commune de Bruxelles, le secteur, très large, [...] qui longe la gare de formation abrite une surface de 9554 m² de chances. Le secteur voisin, le long du canal [...] est celui où la surface de chances est la plus importante puisqu'elle atteint 13 718 m² » (AATL : 31, cité par Françoise Noël, op.cit.).

Une première occasion politique se crée au niveau municipal : « C'était l'installation de De Donnea et de Simons (alors échevin écologiste de l'Urbanisme, Ville de Bruxelles) qui voulaient faire autre chose ; on sortait de l'aire Demaret. Une autre gestion, même si on peut dire des choses là-dessus, était en train de se mettre en place » (*idem*). La « sortie de l'ère Demaret¹⁸ » signifie également la sortie de l'ère de son allié¹⁹ et ancien premier ministre Paul Van den Boeynants (VDB), c'est-à-dire précisément l'une des figures de proue de la « bruxellisation ». Il s'agit donc d'un moment opportun, saisi par l'occupation, où les pratiques communales cherchent, avec l'appui des nouvelles procédures régionales, à modifier leur approche de la ville.

Une deuxième occasion politique est créée par la progression galopante de l'extrême droite flamande, au début des années quatre-vingt-dix allant, jusqu'à mettre en péril l'image de l'ouverture flamande en-dehors de ses frontières. Des institutions et associations culturelles sont notamment appelées à intervenir sur deux plans concomitants : l'un, social ; l'autre, de marketing. Sur le plan social, il s'agit de la reprise d'une ancienne idée selon laquelle la culture fabriquée au plus proche du quotidien permettrait de favoriser une cohésion sociale apte à rompre le supposé sentiment d'isolement des électeurs d'extrême-droite. Et, en même temps, il s'agit de donner à la communauté flamande une image d'ouverture dans un monde social pensé « en réseaux ». A Bruxelles, les néerlandophones sont cependant minoritaires. L'appel aux actions culturelles rencontre dès lors un autre objectif, celui d'un certain désenclavement des néerlandophones à Bruxelles. Le monde culturel néerlandophone qui dispose de ses propres modes de financement²⁰ pose, dans les années quatre-vingt-dix, la ville métropolitaine comme ressort d'identité. La question de l'ouverture langagière, l'usage systématique du français dans ces institutions en est le signe. Plutôt que d'entrer en concurrence avec la langue française, ces milieux ont ouvert la notion d'identité au caractère « métropolitain ». La commission communautaire flamande (VGC), organe de la Communauté flamande à Bruxelles, a suivi plus tardivement cette idée : « La commission veut réellement dynamiser la scène artistique à Bruxelles, afin que cette ville réaffirme pleinement sa vocation de ville d'art où des éléments internationaux et interculturels puissent se rencontrer » (*Le Soir*, 1^{er} février 1996). De là naîtront des structures de financement pour les actions en milieux urbains : Sociaal-Impulsfonds (SIF), finançant notamment la création de réseaux où prennent place des artistes, et

18. Echevin des Travaux Publics puis Bourgmestre de Bruxelles – ville jusqu'en 1994 (Parti social chrétien).

19. Tous deux appartiennent au Parti social chrétien. VDB (1919-2001) fut administrateur de l'Expo 58, échevin des travaux publics et Premier ministre. Bruxelles lui doit notamment le WTC dans le quartier Nord et la Tour ITT. Son image est celle d'un « démolisseur-bâtitisseur ».

20. Communauté française et Communauté flamande qui gèrent les matières personnalisables, disposent d'antennes bruxelloises, la Vlaamse Gemeenschap Commissië (VGC flamande) et la Cocof, francophone

les Stedenfonds en 2002. Au passage, c'est bien ce qui est entendu par « ville » – ici « multiculturelle » ou « cosmopolite » – qui se redéfinit.

Encore faut-il que ces opportunités de politique culturelle puissent être saisies par des acteurs et institutions culturelles. Parallèlement, en effet, le Beurschouwburg, théâtre flamand dirigé par Dirk Seghers²¹, opère des transformations qui permettent à un milieu d'actions de s'en saisir. Ainsi, Moses, plus tard à l'initiative d'un autre projet socio-artistique – City Mined – né dans *Hôtel Central*²² rapporte : « Par rapport à la politique artistique des années 80 où l'autonomie de l'art était très mise en avant, par rapport aussi au rôle du Beurs, son public, une autre équipe a pris en charge le Beurs avec une volonté d'ouverture vers son contexte immédiat, Bruxelles, en travaillant sur le contexte sans a priori. Et il fallait couper un peu l'îlot culturel néerlandophone. [...] Il s'agissait aussi d'une ouverture par rapport aux différentes communautés et on a voulu élargir les activités en rapport avec le discours urbanistique. A ce moment-là, il existait un cercle de réflexion entre les écoles, l'université, dans le milieu de l'architecture [...]. Du travail avait déjà été fait sur Anvers et le Beurs a décidé de faire ça sur Bruxelles. C'est dans ce cadre que j'ai travaillé au Beurs ». Le Beurs abandonne aussi la segmentation des domaines artistiques (plastique, musique, théâtre, vidéo) pour devenir une seule équipe où « toutes les disciplines artistiques sont confondues » (Le Soir, 19 janvier 1995). L'art se tourne vers son contexte et ce contexte devient la ville vue comme « ouverte », c'est-à-dire bicommunautaire mais surtout multicommunautaire. Prenons l'exemple d'une compagnie théâtrale – Dito'Dito – impliquée au Beurs, puis dans *Hôtel Central*. Elle se caractérise par l'utilisation de plusieurs langues dans ses spectacles ou par l'absence de langage parlé : « Dito'Dito ne s'enferme pas dans un ghetto mais se sert d'un handicap comme d'un avantage. De là surgit un théâtre riche qui ne pouvait naître qu'à Bruxelles où se côtoient le français, le néerlandais et l'arabe. Les nouvelles formes ne peuvent naître que de ce métissage » (Dirk Seghers, directeur du Beurs, 2002). En retour, c'est ici le contexte qui nourrit la possibilité de nouvelles formes artistiques : les handicaps urbains deviennent « occasions ». « Bruxelles » vue comme un ensemble et non comme une addition de quartiers d'habitants devient figure permettant d'articuler porosité de l'art et mélange culturel. Le Beurs lance alors *StudioOpenStad/Ville ouverte* où se réunissent universitaires, intellectuels flamands et francophones, architectes. La figure tant urbaine que culturelle qui compte devient celle du *porteur de frontières*.

21. Dirk Seghers dirigera ensuite l'association Recyclart, autour de la Gare de la Chapelle, sur la Jonction Nord-Midi.

22. www.citymined.org.

Du point de vue artistique, cette opportunité institutionnelle est relayée par des étudiants en art²³, valorisant le travail contextuel. Pour ces étudiants, l'espace devient directement un objet d'expérimentation artistique portant, avant tout, sur le *médium* et la création comme processus. Jim (City Mined) expose ses préoccupations par rapport à l'art dans les suites d'*Hôtel Central*²⁴ : « J'ai une formation de metteur en scène mais je m'intéresse beaucoup au médium. Je ne voulais pas travailler avec des acteurs. Je voulais être théâtral sans utiliser des acteurs. Donc, pour mon travail de fin d'études, j'ai fait un parcours dans un bâtiment avec des morceaux de Macbeth [...]. Il y avait là une projection de film de trois minutes avec des petits bons hommes en lego jouant Macbeth pendant que tout le monde visitait. [...] » (Jim). Jim produit un théâtre sans acteurs mais en utilisant le soutien physique des bâtiments à mettre en valeur. Ces bâtiments, dans ses interventions, deviennent des personnages à part entière, que l'on parcourt. Le parcours, l'installation sont centraux par rapport au jeu d'acteur réduit à l'état de lego. Le public est littéralement dans l'œuvre. Ce n'est pas tant que l'œuvre s'insère dans un contexte ; elle en a littéralement besoin pour être créée. Partant, c'est la relation comme fonction créatrice qui constitue une forme d'art valorisée. Que devient dès lors la création, pour la compagnie Dito Dito, pour Jim et finalement pour le Beurs ? Elle devient interne aux mises en relation et internes aux rapports scénographiques. Mais d'une scénographie sans auteur clairement identifiable : ce qui devient identifiable, c'est l'événement, le nom de l'action, l'effet. Il s'agit bien d'une créativité ici perçue comme relationnelle²⁵ qui a besoin d'un extérieur, d'une ville et de ses inattendus pour fonctionner.

Par ailleurs, des débats sur l'architecture sont organisés. Isabelle Doucet (2010, p. 106-125) a bien montré le rôle d'opportunité d'*Hôtel Central* dans la production d'une architecture bruxelloise. Un corpus théorique se fait jour en 1995, soutenu notamment par la publication *Bruxelles, Ville Nouvelle : Architectures 1989-1995*. Le parti pris de cette publication (idem : 106 et sq), s'inspirant de réalisations d'architectes néerlandophones, est alors de montrer l'existence, à Bruxelles, d'une architecture de qualité, non pas à grande échelle, mais à petite échelle, à partir des réalisations d'entrepreneurs néerlandophones restructurant

23. Il s'agit d'étudiants à Sint Lukas, principalement, une école d'art néerlandophone qui avait ouvert une section « socio-artistique ».

24. « Pendant ce temps-là, on discutait de City Mine(d), puisque il y avait une volonté de travailler l'urbain autrement et ça me permettait de continuer au niveau artistique. On avait aussi rencontré des gens à Hôtel Central et ses questionnements [...] » (Jim, entretien).

25. Il s'agirait d'une rencontre entre l'esthétique relationnelle (Bourriaud, 1998) ou d'un art contextuel (Ardenne, 2002) et de la ville comme thématique de travail culturel. Cette forme de créativité s'oppose à la figure du créateur démiurge, celle-là même qui avait fini par servir de repoussoir aux mouvements des comités de quartier.

une part du centre ville²⁶. L'idée d'un « bruxello-positivisme » (Doucet, *op.cit.* et Moyersoen, entretien) devient un énoncé acceptable et opposable au « négativisme » de la « bruxellisation ». *Hôtel Central* devient une occasion, pour ces architectes, d'expérimentation d'un travail collectif, un lieu où leur présence est requise.

Nous avons donc, en matière d'occasions saisies : un changement de majorité municipale, un certain épuisement des procédures héritées telle la « commission de concertation », un débat architectural nouveau à Bruxelles, une redéfinition des acteurs publics néerlandophones prenant appui sur la culture, une redéfinition interne d'une grande institution culturelle et artistique néerlandophone redéfinissant les rapports entre art et ville. D'emblée, l'événement naît en transaction avec ces logiques, plus qu'en opposition, avec tant la ville physique donnée que la ville des politiques publiques. C'est donc bien « en prise » avec des institutions, elles-mêmes « prises » dans des moments d'invention qu'émerge l'action. Ce faisant, là où la créativité suscitait la méfiance des mouvements sociaux urbains institués, elle devient matière de travail et ingrédient de production d'une figure de ville nouvelle. Cette transformation s'accompagne d'une transformation des modes d'action, des modes organisationnels.

► Le travail spatial comme mode d'articulation de « créativités »

L'occupation devient première par rapport aux énoncés programmatiques : « On travaillait très visuellement. Chaque matin, on balançait un communiqué de presse. L'occupation devait durer dix jours et ça a formé un arc de tension avec aussi des débats à midi avec des politiciens. Ça faisait une sorte de truc avec des épisodes et une sorte de suspense. Le fait aussi de faire des choses pas strictement permises excite aussi notamment la presse » (Moyersoen). Le travail de l'événement s'apparente donc à une sorte de programmation, mais aussi de récit avec ses suspenses, son travail sur la temporalité au premier rang desquels son caractère éphémère et tendu. Un prix des plus belles opérations de spéculation immobilière est décerné, des concerts et pièces de théâtres s'organisent, des affichages sauvages « A louer/A vendre » fleurissent sur les boutiques abandonnées entourant la zone.

Les étudiants et artistes occupent le centre de l'événement alors que les acteurs urbains des années soixante et soixante-dix (IEB, BRAL et ARAU) avaient géré le volet juridico-urbanistique. En même temps que s'éloignent les figures

26. Il s'agit de la rue Dansaert. Ces architectes recherchent des formes de travail éloignées des formes « figuratives » issues des premiers mouvements urbains, sans pour autant produire une architecture de « bruxellisation ».

« Habitant » et « Quartier » soutenus par une ville *continuiste*²⁷, héritière des premiers mouvements urbains, les fédérations habitantes voient leur rôle se décentrer. Une autre échelle de référence, métropolitaine, se déploie, en même temps que les nouvelles figures de créativité réfutent l'idée d'un style canonique à appliquer : « Aussi, à *Hôtel Central*, on a dépassé le débat sur le style, sur l'architecture. On a évité cela. [...] On parlait de la grande ville, de la ville métropolitaine. Ce n'était pas que des habitants contre un gros promoteur mais il fallait poser la question de quel avenir pour la ville. On a tout de suite dit qu'on prenait l'*Hôtel Central* en exemple mais que ce n'était pas une fin en soi » (Moyersoen).

Le mode organisationnel doit être inventé *in situ* selon des formes non directement appliquées des modes de fonctionnement du Beurs, d'IEB ou des écoles socio-artistiques : « A l'intérieur, il y avait une sorte de système politique pour prendre les décisions, basé sur le principe de démocratie de base avec tout un système de comités de gestion quotidienne, de comités de programmation. Il s'agissait aussi d'éviter les retombées juridiques par rapport à certaines personnes qui auraient représenté le lieu. Le principe de démocratie de base veut dire que tout le monde et à la fois, personne n'est responsable. »

La question juridique de la responsabilité politique est traitée par le mode organisationnel même, qui confère au nom impersonnel de l'action – *Hôtel Central* – la responsabilité de ce qui s'y passe. L'action elle-même est bel et bien personnalisée²⁸. Mais il permet surtout, sous réserve des négociations rythmant l'occupation, de laisser une grande autonomie aux projets qui s'y imbriquent et une relative mobilité des participants d'un projet à un autre. En d'autres termes, les comités de programmation et de gestion fonctionnent comme des récepteurs d'initiatives et non comme organisateurs directs de ces actions. C'est l'espace occupé, le bâtiment et ses alentours, en tant que lieu scénarisé, qui permet alors aux actions de s'articuler entre elles. Il permet des modes d'alliances entre projets qui peuvent, et à la limite doivent, rester hétérogènes dans leurs formes, voire dans les discours qui les portent.

27. Nous entendons ici par ville *continuiste*, la figure de ville qui, défendue par les premiers mouvements urbains, allie la promotion d'une continuité physique entre espaces urbains organisés autour de centres à la promotion de formes de mixités sociales et fonctionnelles pour chacun de ces espaces.

28. Les noms des actions sont le plus souvent bilingues, ou n'appartenant pas à une langue particulière (néologismes) et décrivent un trait de l'action plutôt que sa structure interne (il ne s'agit pas d'acronymes). Dans les suites d'*Hôtel Central*, aux abords des mêmes lieux, on retrouvera la « Fondation Legumen », un potager collectif au centre ville, PleinOPENair, des projections cinématographiques itinérantes lors de chaque été Bruxellois, etc.

Le rôle de la plateforme se borne à agencer des actions nommées sans identifications précises des groupes porteurs, secondaires par rapport à ces actions²⁹. Ces plateformes allient un monde culturel occupé à redéfinir son rôle, par rapport à la ville et un monde directement intéressé par l'action urbaine, cherchant des manières neuves d'agir mais à tout le moins incertain quant aux formes urbaines à produire (s'opposant ainsi à la ville « continuiste »). C'est notamment cette incertitude quant aux formes urbaines en train de se déployer qui intéresse au premier plan artistes et acteurs culturels : ville métropolitaine, usagers plutôt qu'habitants, créativité sont les énoncés qui renvoient à un mode pratique d'action qui exige très pragmatiquement, pour que le milieu tienne, pour que ces formes d'art relationnel se déploient, l'articulation d'actions divergentes et conçues comme surprenantes. Ainsi, la notion de « ville métropolitaine » est utilisée, non seulement dans le cadre de repositionnements institutionnels valorisant une ville interculturelle, mais encore parce que cette figure ne décide pas de la forme urbaine à appliquer. Sur ce point, les architectes engagés dans l'action y trouvent leur compte, alors que les espaces de friches, en tant qu'ils contiennent une multiplicité de sous-espaces non évidents, permettent aux actions culturelles de s'y embrancher sans avoir à se déduire d'une quelconque ligne programmatique ou stylistique préalable³⁰.

► Épilogue : constitution d'une Bruxelles ambivalente

L'événement *Hôtel Central* a eu de nombreux effets. Les premiers effets concernent le lieu lui-même. La ville de Bruxelles et son échevin Simons entament une procédure de classement de l'îlot. La fondation « Pied de Biche » se saborde et laisse les fédérations habitantes négocier la suite, obtenant notamment des promesses de maintien de la fonction logement et d'une rénovation de l'hôtel (plutôt qu'une destruction) sur la zone concernée. Henri Simons soulignera finalement, en octobre 1996, l'avènement d'un projet acceptable « grâce à l'action constructive des associations qui ont contribué à cette évolution positive... » (Henri Simons, *Le Soir*, 17 octobre 1996). Cette évolution fait

29. Une série de « groupes » vont naître de ces actions, directement ou indirectement. L'association City Mined naît comme une reprise d'Hôtel Central. Un projet comme PleinOPENair, qui naît dans les flancs de la Fondation Legumen, précède la naissance des groupes qui seront ses organisateurs (City Mined, notamment).

30. Les PleinOPENair constituent des projets qui miseront plus explicitement encore sur cette dimension de l'espace. Voir Jamar (2006).

suite à une seconde occupation, en 1996³¹. Mais *Hôtel Central* devient à la fois symbole et moteurs d'autres reprises, plus indirectes.

Par cet épisode, Bruxelles deviendrait une ville qui, par ses espaces hérités des catastrophes urbaines, serait propice aux formes de créativité. En résulte une attitude ambivalente envers ces espaces de friches urbaines : entre la catastrophe thématifiée dans les suites des premiers mouvements sociaux et l'opportunité. Ce faisant, ce n'est plus tant une ville *continuiste* qui s'affirme dans ces mouvements qu'une ville rugueuse, dont les discontinuités internes pourraient faire richesse. Cette alliance de la contestation urbaine et de la créativité trouvera suite auprès de groupes d'urbanistes et d'architectes cherchant à modifier la manière de concevoir les plans urbains à Bruxelles, et notamment à réviser les principes hérités du premier plan régional de développement³². *Hôtel Central* a, en tout état de causes, contribué à faire glisser les pratiques urbaines, les notions de ville et de Bruxelles hors des cadres pratiques et langagiers issus des conflits urbains classiques. Au plus proche des effets de l'événement, c'est principalement de l'émergence d'un milieu d'actions qu'il s'agit, engageant pratiques culturelles et pensée de la ville³³. Cette ville comme lieu d'exploration, allie créativité et moments politiques. Les actions s'insèrent prioritairement dans des lieux de friches, qui plus tard, à l'occasion du second plan régional de développement, deviendront des zones prioritaires d'intervention urbanistique pour les pouvoirs publics cette fois³⁴. Les nouvelles formes de luttes urbaines, soutenues par les transformations internes aux champs artistiques et culturels

31. En 1996, un an après la première occupation, une soixantaine de personnes se retrouvent et décident de nettoyer l'îlot. Le journaliste du journal *Le Soir* qui assistait à l'action, la décrit comme suit : « Le rideau de fer d'une devanture est tiré vers le haut. Il se relève dans un bruit de tôle froissée. Aussitôt, les membres de l'association, armés de sacs et de brosses, s'engouffrent dans le bâtiment. Le sol est jonché de gravats. [...] Les membres d'Hôtel Central ne se sont pas contentés de nettoyer des appartements de l'îlot. Ils en ont "retapé" un en quelques heures et rouvert le snack, au rez-de-chaussée. [...] Quelques volées de marches mènent au troisième étage, là où se trouve l'appartement témoin. Il a été meublé avec soin. La table a été couverte par une nappe. Deux chaises et un fauteuil confortable accueillent le visiteur. Les murs sont blancs. Sur un meuble, une TV et une radio. Dans la chambre, un immense lit recouvert d'une taie assortie. Plusieurs ampoules éclairent violemment les deux pièces. Un couloir mène à la salle de bains. Un rideau de plastique sépare la douche des toilettes. Il ne manque qu'une affiche "à louer" pour faire totalement illusion... » (*Le Soir*, 15 janvier 1996). Selon Moyersoen, cette deuxième occupation qui durera finalement dix jours était légèrement différente de la première : « La première fois c'était peut-être plus une action d'occupation et la deuxième plus un atelier d'artistes. »

32. Voir à ce sujet, la contribution de F.-G. Comhaire (2012).

33. Les groupes organisant ces actions se conçoivent comme des plateformes. Ainsi, City Mined que nous avons déjà mentionnée, se positionne comme relais entre pouvoirs subsidants et actions ou projets qui n'émanent pas nécessairement de l'association elle-même. Chacun des projets – Bocas Locas, des salons sur des terre-pleins de la ville ; Limit Limiet, un projet d'architecture éphémère dans un quartier populaire ; Precare, un projet tentant d'instaurer des baux précaires entre propriétaires et projets culturels le temps du vide d'occupation de bâtiments ; des répertoires de contacts et d'actions culturelles ; etc. – dispose d'une autonomie relative allant parfois jusqu'à la constitution de nouvelles associations.

34. Il s'agit des zones – leviers, à savoir de zones pour lesquelles un aménagement d'exception peut être pensé au sein du Plan urbain. La plupart des séances de cinéma du PleinOPENair, de 1997 à 2010 ont trouvé lieux de ce que seront ou sont les zones – leviers. Voir pour plus de détails, Gaël Comhaire (op.cit.)

peuvent alors être amenées à conjurer le spectre conjugué de l'animation urbaine et de leur transformation en ingrédients de production d'une ville attractive. Celle-ci s'adresserait à de nouveaux arrivants plus fortunés, par le stock de culture qu'elle parviendrait à produire en images.

■ Bibliographie

- Ardenne, Paul (2002), *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation d'invention, de participation*, Paris, Flammarion.
- Barey, André (1980), *Déclaration de Bruxelles*, Bruxelles, Archives d'architecture moderne.
- Bourriaud, Nicolas (1998), *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel.
- Castells, Manuel (1972), *La Question urbaine*, Paris, Maspero.
- Doucet, Isabelle (2010), *From Penser la Ville to Faire la Ville. Architecture's and Brussels' Engagement with the Real*, Proefschrift, The Netherlands, Technische Universiteit Delft.
- Jamar, David (2007), « L'espace public de PleinOPENair » in *Vivre ensemble au XXI^e siècle*. Actes du colloque international de l'Institut de Sociologie, p. 405-424.
- Martens, Albert (2009), « Dix ans d'expropriations et d'expulsions au Quartier Nord à Bruxelles (1965-1975) : quels héritages ? », *Brussels Studies* (29), p.1-13.
- Moullier-Boutang, Yann (2007), *Le Capitalisme cognitif. La nouvelle grande transformation*, Éd. Amsterdam
- Noël, Françoise (1998), *La Ville rapiécée. Les stratégies de la réhabilitation*, Bruxelles, PUB.
- Schoonbrodt, René (2007), *Vouloir et dire la ville*, Bruxelles, Archives d'architecture moderne.
- Van Criekingen, Mathieu (2006), « Que deviennent les quartiers centraux à Bruxelles ? Des migrations sélectives au départ des quartiers bruxellois en voie de gentrification », *Brussels Studies*, (1), p. 1-21.