

Les « industries culturelles et créatives » : Perspective multi-scalaire et état des lieux à Bruxelles

WORKING PAPER – Ne pas citer

Ce texte a été rédigé par David Eubelen (ULB/USL-B) et François Rinschbergh (ULB/USL-B) dans le cadre de la première phase du projet de recherche Innoviris « The diversity of work in the cultural and creative industries » (programme Anticipate 2015-2019). Il a pour vocation de présenter un premier défrichage de la littérature portant sur l'économie créative, ses secteurs, ses travailleurs et ses territoires à Bruxelles.

En tant que working paper, ce texte sera amené à être modifié, complété, corrigé au fur et à mesure de l'avancement de notre recherche. Toutes remarques de lecteurs extérieurs sont bien entendu les bienvenues.

Supervisée par une équipe interdisciplinaire de 6 professeurs (Jean-Louis Genard (ULB), Judith Le Maire (ULB), Christine Schaut (USL-B), Karel Vanhaesebrouck (ULB), Bas Van Heur (VUB) et Walter Ysebaert (VUB)), notre recherche est désormais entrée dans sa phase d'enquête et est conduite par 3 chercheurs en sociologie (François Rinschbergh (ULB/USL-B), Eva Swyngedouw (VUB/ULB) et Jef Vlegels (VUB)).

Pour plus d'informations sur notre recherche et son équipe :
<https://workccsbrussel.wordpress.com>

Introduction

Au tournant des années 1970 et 1980, le capitalisme aurait opéré un changement de paradigme et serait entré dans une phase « post-industrielle ». Pour nommer cette transformation, certains parlent d'économie « postfordiste » ou « postmoderne », ou encore d'économie « de la connaissance » ou « immatérielle ». Si nous ne statuerons pas sur la terminologie à adopter pour qualifier cette nouvelle ère, nous pouvons néanmoins pointer deux changements majeurs qui ont affecté l'organisation socio-économique de la société industrielle : d'une part, l'estompement de la figure de l'État-nation comme cadre unique de référence des politiques économiques et le déplacement de la concurrence internationale, qui s'opérait alors entre les États, vers les régions et les villes (Brenner 2004; Genard 2009) et d'autre part, la réorganisation des territoires de production et l'orientation de l'économie urbaine vers des secteurs présentés comme mieux adaptés à la ville et à son nouveau régime d'accumulation (Swyngedouw and Kesteloot 1989). Dans ce contexte de diminution drastique de l'emploi industriel et de montée de la mise en concurrence des villes entre elles, la culture tend à jouer un rôle de plus en plus déterminant en tant que secteur pourvoyeur d'emplois, mais aussi en tant que facteur identitaire et distinctif à même de rayonner sur le plan de l'attractivité internationale ainsi que de favoriser du lien social (Genard 2010). Ainsi, cela fait maintenant plus d'une décennie qu'un discours clamant

L'importance économique des « Industries Culturelles et Créatives » se fait entendre. Les « ICC », domaine recouvrant un large spectre d'activités telles que les arts vivants, la musique, le cinéma, l'édition, le design, la mode, l'architecture ou encore la publicité, pèsent pour 4,2% du PIB européen, elles seraient le « troisième employeur européen, derrière le bâtiment et l'horeca »¹ et contribueraient activement au développement local, régional et continental². Divers acteurs, qu'ils appartiennent au monde des autorités publiques ou au secteur privé, mettent ainsi en avant l'importance de ces nouveaux secteurs de l'économie et, plus largement, tablent sur les effets positifs escomptés de cette économie dite « créative ».

Ces effets positifs, supposés ou espérés, couvrent un très large spectre de situations, allant de l'épanouissement personnel et professionnel à l'échelle de l'individu, à la prospérité économique et sociale à l'échelle d'une entreprise ou d'un territoire. Si de nombreuses recherches ont interrogé les vertus que l'on prête à cette nouvelle économie, et plus largement à la « créativité » dont elle est à la fois le vecteur et l'effet (Andonova, Kogan, and Wilhelm 2014), la multitude d'échelles auxquelles s'adresse une certaine injonction à la créativité n'est que rarement adressée en tant que telle par la littérature sur les ICC, la majorité des recherches préférant se focaliser sur une échelle spécifique au détriment des autres. Notre ambition est ici de déplier consécutivement ces trois échelles différentes : celle du travailleur créatif, celle des secteurs créatifs et celle de la ville créative.

Après avoir brièvement exposé le caractère multi-scalaire de l'injonction à la créativité, la première partie de ce texte explorera successivement les enjeux principaux identifiés par la littérature en ce qui concerne l'échelle *individuelle* des travailleurs créatifs, l'échelle *organisationnelle* des secteurs créatifs et finalement l'échelle *territoriale* liée à l'intégration de l'injonction à la créativité par les villes elles-mêmes. La deuxième partie, quant à elle, consistera en une exploration de ces différentes dimensions selon l'angle de la réalité bruxelloise. Bien que Bruxelles n'ait pas attendu la montée en puissance du discours sur les vertus de la créativité pour voir fleurir en son sein de multiples initiatives en matière de production culturelle, il s'agira de voir comment les trois niveaux susmentionnés (travailleur, secteurs et territoires) se trouvent redéfinis ou remodelés par l'adoption croissante d'un nouveau type de référentiel, celui de la « créativité », tant de la part des pouvoirs publics que des acteurs privés ou associatifs.

Partie 1

L'injonction multi-scalaire à la créativité

Si les ICC renvoient à un ensemble relativement flou en matière de politiques publiques et de gouvernance (Galloway and Dunlop 2007), il n'en demeure pas moins que la créativité apparaît à l'heure actuelle comme un attribut de premier plan dans la gestion d'un nombre impressionnant de problèmes situés à des échelles extrêmement variées. À l'échelle *individuelle*, la créativité est pensée comme contribuant à l'épanouissement individuel et professionnel (Wilf 2014). Dans la droite lignée des critiques des formes de travail fordiste, elle est présentée comme offrant une porte de sortie du travail aliéné, promettant épanouissement et accomplissement personnel dans et par le travail. De plus, par la valorisation du risque qui lui est associée, la

créativité s'impose de plus en plus comme condition d'un engagement fluide dans la réalité économique moderne (Wilf 2015; Beck 2008). Dans ce contexte, les aptitudes des travailleurs créatifs sont érigées en exemple à suivre, fournissant le patron d'un travailleur idéal (Menger 2002).

Mais les individus ne sont pas les seuls à profiter des avantages d'un éthos créatif. À l'échelle du *marché*, les firmes ont également un grand intérêt à se montrer inventives. Une injonction d'autant plus généralisée que les lectures schumpétériennes de l'économie ont progressivement réussi à conférer à l'innovation un rôle pivot dans le développement économique. Si cette situation est particulièrement prégnante pour les firmes engagées dans des économies dites « de niches », comme le sont les secteurs les plus « culturalisés » de l'économie (Lash and Urry 1994), l'injonction à la créativité ne se limite nullement à ces secteurs, mais apparaît de plus en plus comme la norme pour l'ensemble de ceux-ci (Allen 2002). Ainsi, tant au niveau individuel qu'au niveau du marché, la créativité est conçue comme un moteur essentiel du dynamisme économique.

Toutefois l'injonction créative ne se limite pas à ces niveaux. Une logique similaire peut être identifiée tant à l'échelle des *villes* qu'à celle des *régions*. La créativité y est alors présentée comme une opportunité pour celles-ci de se transformer sous de nombreux aspects (Scott 2010; Scott 2001). À ce titre, les secteurs créatifs apparaissent comme des vecteurs essentiels de développement, permettant de conjuguer progrès économique et progrès social, par exemple à travers la réduction de l'exclusion, par la mise à l'emploi, ou en favorisant la diversité et les échanges multiculturels (Oakley 2006). Toujours au niveau des villes et des régions, la créativité est également mise en avant en tant que facteur de transformation du paysage urbain, que ce soit via les réappropriations d'espaces en friche par des collectifs d'artistes ou des mouvements contre-culturels (Carmo et al. 2014), ou à travers l'émergence —qu'elle soit spontanée ou contrôlée— de quartiers culturels dans des zones ou des quartiers défavorisés (Vivant 2007a). Finalement, la créativité apparaît être un atout de premier choix dans la guerre à l'attractivité que se mènent les villes entre elles, que ce soit pour y attirer des touristes, des populations fortunées, des investissements, voir d'autres travailleurs créatifs si le climat est suffisamment « cool » (Peck 2005).

Finalement, un dernier niveau peut être identifié à l'échelle *nationale*, voire *globale*. En effet, la prolifération de cette rhétorique de la créativité a donné lieu à un réel travail d'exportation, entre autres, du Nord au Sud, et des pays développés vers les pays en développement (Wang 2004). Les pays en développement sont ainsi particulièrement visés, invités par les organismes internationaux et les agences de consultance à reconsidérer leurs ressources culturelles, ethniques et créatives dans le but d'en tirer avantage sur la scène régionale voir internationale (Comaroff and Comaroff 2009).

Ainsi, l'injonction à la créativité semble offrir de la sorte un antidote générique à une multitude de problèmes différents. Individus, firmes, villes ou régions, états, tous sont censés devenir créatifs. Néanmoins, appliqué avec une telle extension, et en référence à de si nombreux types d'activités, l'on peut se demander si le terme « créativité » possède encore un sens assez stable pour garantir son usage (Negus and Pickering 2000, 259–260) ou, à l'inverse, s'il n'empêche pas de saisir la diversité des phénomènes qu'il recouvre, que cela soit en termes de conditions de travail, de logiques d'organisations sectorielles ou de formes territoriales.

Après avoir décrit la façon dont les trois échelles des secteurs créatifs, des individus créatifs, et des villes créatives, sont généralement appréhendées dans la littérature, nous chercherons à éclairer la façon dont ces trois niveaux se donnent à voir dans la réalité économique, sociale et culturelle bruxelloise.

1. Les secteurs des industries culturelles et créatives

Alors que la terminologie « d'industrie culturelle » fut initialement introduite pour caractériser une tendance générale affectant potentiellement l'ensemble de la production culturelle — à savoir sa progressive intrication dans des rapports économiques et industriels de production (Adorno 1964; Horkheimer and Adorno 1972) — son caractère holistique fut très tôt l'objet d'un ensemble de critiques visant tant à complexifier qu'à pluraliser ce que Adorno et Horkheimer avaient décrit comme un processus univoque et homogène. Bien que la marchandisation croissante de la culture fut unanimement considérée comme un fait méritant attention, un certain nombre de chercheurs se sont très tôt attelés à démontrer aussi bien l'*ambivalence* des transformations affectant le monde de la production culturelle, que l'*hétérogénéité* des logiques à l'œuvre dans différents segments de celle-ci (Garnham 1990; Miège 1987; Miège 1989). Prenant leurs distances avec le pessimisme inhérent à la critique de l'École de Frankfort, tout en prolongeant son insistance vis-à-vis des conditions matérielles de production et de circulation des marchandises culturelles, ces études ont énormément contribué à la mise en évidence de la multiplicité des logiques à l'œuvre dans le processus de chevauchement croissant entre registres culturels et registres marchands. De l'*industrie culturelle*, au singulier, comme tendance générale de l'économie des biens symboliques, ces recherches sont passées aux *industries culturelles*, au pluriel, recouvrant un ensemble hétéroclite de logiques partiellement autonomes.

La reconnaissance de cette diversité au sein de la production culturelle a ouvert la voie à la possibilité de nombreuses taxinomies et à la description de multiples modalités de fonctionnements au sein des industries culturelles. Les recherches empiriques menées, à partir des années 80, tant aux États-Unis qu'en Angleterre, ont éclaté l'homogénéité postulée de la production culturelle en redonnant aux dynamiques multiples leur caractère ambivalent et contradictoire (Ryan 1992), permettant ainsi de rendre compte de l'hétérogénéité des biens produits, de leur mode de production et de distribution, ainsi que de l'hétérogénéité des structures organisationnelles, des types de travailleurs et des marchés auxquels les industries culturelles accèdent. De plus, de par leur insistance sur la complexité des situations, elles ont permis une compréhension plus fine des arrangements institutionnels et économiques soutenant les différentes logiques à l'œuvre au sein des différents champs de production culturelle (Crane 1992; Peterson and Anand 2004).

Néanmoins, l'émergence depuis une vingtaine d'années d'un discours portant sur l'importance des industries culturelles et créatives pour l'économie dans son ensemble a fait ressurgir l'idée d'un groupement relativement cohérent et homogène d'activités. Portés par la rhétorique d'une nouvelle économie, fondée sur la connaissance et le potentiel créatif de la force de travail, les ICC ont été projetés sur le devant de la scène politique et économique (Healy 2002). Toutefois, là où les recherches sociologiques avaient permis une désubstantialisation de la catégorie d'industrie culturelle, en pointant vers les tensions internes et les logiques concurrentes,

la vaste majorité des débats qui ont suivi sa reconceptualisation politique et académique ont eu en commun la quête d'une définition la plus univoque possible de la catégorie ICC. Cette ambition de fixation du concept a partie liée avec la volonté d'en faire un objet politique stable, supportant la mesure, la comparaison, et permettant le soutien à la prise de décision (Christophers 2007). En conséquence, les définitions adoptées et les taxinomies mises en place, tant par les pouvoirs publics que par certains analystes, portent souvent la marque de projets politiques sous-jacents. Ainsi ce que Pratt (Pratt 2005) a identifié comme les problèmes d'amplitude (quels secteurs inclure parmi les ICC ?) et d'implication (jusqu'où faut-il aller dans l'association des branches nécessaires au circuit de production et de distribution ?) a fait l'objet de profonds désaccords, lesquels se sont traduits par une extrême variabilité des données produites au sujet des ICC, de leur poids dans l'économie, et des disparités entre secteurs (G. Tremblay 2008). De nombreuses définitions ont été proposées afin de pallier ce qui est encore souvent présenté comme des faiblesses conceptuelles et méthodologiques (Cunningham 2009; Galloway and Dunlop 2007). Dans tous les cas, l'emphase porte sur ce qui différencie en propre ces secteurs vis-à-vis du reste de l'économie, et ce, souvent au détriment des spécificités internes.

Plusieurs types de subdivisions ont ainsi été proposées afin d'obtenir une vue plus nuancée de l'implication des ICC dans l'économie régionale ou nationale. Le modèle concentrique construit par Throsby (2001; 2008), largement popularisé par le bureau d'étude KEA European Affairs (KEA 2006) et adopté par la Commission européenne semble être actuellement globalement partagé. Cette définition des ICC se structure en cercles concentriques hiérarchisés. Son cœur reprend trois secteurs dont les produits ne sont pas reproductibles en masse et qui ont en commun d'être protégés par les droits d'auteurs : l'on parle ici des arts visuels, des arts de la scène et du patrimoine. Le premier cercle est composé de ce qui est appelé les « industries culturelles », domaine dont les produits sont également protégés par le droit d'auteur, mais qui peuvent être reproduits en masse : il comprend les films et vidéo, la radio et télévision, les jeux informatiques, la musique et l'édition. Le second cercle reprend les industries et activités dites « créatives » entendant par là le design et la mode, l'architecture et la publicité. Enfin, le dernier cercle est celui des « industries connexes » qui reprend la production d'outils d'information et de communication (ordinateurs, téléphones, etc.). Ce dernier cercle relativement vaste et éloigné des industries « culturelles » (cœur et cercle 1) ou « créatives » (cercle 2) fut néanmoins inclus dans la définition générale sous prétexte que les produits qu'il regroupe sont largement mobilisés dans le cadre des activités productives des secteurs appartenant aux cercles précédents. En bref, les ICC regroupent donc un ensemble de secteurs et d'entreprises extrêmement diversifiées à la fois au niveau du type de produits qu'elles proposent, et à la fois au niveau du poids économique qu'elles représentent, en termes de production de plus-value et de nombre d'emplois (Martens et al. 2014; G. Tremblay 2008).

En faisant des domaines classiquement liés à la culture (littérature, arts visuels, musique, etc.) le cœur de son schéma concentrique, et des domaines comme la publicité, le design ou la mode, la périphérie de celui-ci, le modèle établit une hiérarchie de la production des biens culturels selon une échelle allant du plus purement « créatif » au plus « fonctionnel », tendant par là à reproduire les divisions classiques entre haute culture et culture de masse (Oakley 2009, 57). De plus, en se basant sur l'idée d'une diffusion des contenus du « cœur créatif » en direction des secteurs apparentés ou « connexes », le modèle concentrique pose *a priori* un phénomène, non seulement non démontré, mais allant à l'encontre de ce que l'on connaît de la production

culturelle telle qu'elle a pu être décrite, par exemple, par les analyses en termes de champs (Bourdieu 1983). En effet, le modèle proposé par Throsby rend mal compte des logiques réelles à l'œuvre entre, et au sein, des différents domaines classés. Finalement, en se focalisant sur le type de biens produits, et sur leur plus ou moins grande teneur en créativité, le modèle concentrique néglige totalement la diversité des formes de travail impliquées par l'hétérogénéité des structures de production propres aux différents domaines.

2. Les travailleurs créatifs

Érigée en modèle à suivre, la figure idéale du travailleur créatif (Banks and Hesmondhalgh 2009; Ross 2008; McRobbie 2002) ou du « cultural entrepreneur » incarnant l'investissement et la passion dans le travail, ainsi que le goût du risque et du changement, a eu deux répercussions majeures. Premièrement, l'image utopique du travailleur créatif, trouvant son épanouissement hors de toute forme de rémunération financière, a eu pour effet de faire de la problématique des *conditions de travail et d'existence* une question subsidiaire par rapport au développement des ICC tel qu'avancé par les politiques publiques. Et ce, alors même que bon nombre d'études ont mis en évidence le caractère proprement structurel des déséquilibres en matière de conditions de travail, de rémunération, et d'inégalité d'accès pour ces mêmes secteurs (Menger 2006; Miège 1989; Towse 1996). Deuxièmement, en rabattant la multiplicité des rapports et des pratiques relatifs à la production culturelle sous une figure unique aux attributs limités, la rhétorique du « creative worker » a parfois favorisé, y compris dans sa critique, l'idée d'un *type de travail* spécifique dont un certain nombre de traits distinctifs pouvaient être abstraits, que ceux-ci soient positivement associés (comme c'est le cas pour le « cultural entrepreneur ») ou révélés de manière critique (comme cela peut être le cas pour le concept néo-marxiste « d'immaterial labour » (Lazzarato 2010) ou « d'auto-exploitation » (Ross 2003)). Dans les deux cas, la diversité des formes de travail et la pluralité des pratiques impliquées dans les ICC sont peu abordées.

Avant de présenter brièvement ces traits qui permettraient de distinguer le travailleur créatif des autres travailleurs, il convient de rappeler que « les créatifs » ne composent pas l'ensemble de la main-d'œuvre mobilisée dans les ICC. Il apparaît plutôt qu'ils représentent seulement une part relativement limitée de l'ensemble des emplois pourvus, même si les données à ce sujet restent difficiles à obtenir. En effet, comme l'ont souligné les recherches dédiées aux populations artistiques, il y a une véritable difficulté à distinguer ce qui relève de l'activité proprement artistique ou créative des activités non créatives qui lui sont affiliées, sans parler des difficultés à isoler les pratiques professionnelles des pratiques amateurs ou bénévoles (Karttunen 1998; Mitchell and Karttunen 1992).

Si l'on peut compter un grand nombre d'études relatives aux marchés et aux carrières artistiques dans les mondes de l'art (Moulin 1992; Liot 2004; Towse 1996; Menger 1999), les recherches empiriques concernant les conditions de travail dans les ICC au sens large sont encore rares et raisonnent encore souvent par extension des connaissances accumulées concernant les travailleurs des secteurs subsidiés (Hesmondhalgh 2007, 61). Malgré certaines différences notables, un ensemble de traits caractéristiques du travail créatif sont néanmoins présentés comme potentiellement transposables à l'ensemble des ICC. Cette montée en généralité

favorisant la compréhension de réalités transversales fait ainsi peu de cas de l'hétérogénéité tant des situations de travail que des expériences liées à celles-ci. Ainsi, les chercheurs prenant pour objets les conditions et les formes de travail dans les ICC s'accordent habituellement pour identifier une série de tendances générales affectant les secteurs créatifs dans leur ensemble. À ce titre, il est généralement admis que les artistes, et par contiguïté les travailleurs créatifs, sont en moyenne plus jeunes que la population active dans son ensemble, ont un niveau d'éducation plus élevé, bien qu'ils gagnent proportionnellement moins à niveau d'éducation équivalent, ils ont une propension plus grande à être indépendant, ainsi qu'à subir diverses formes de sous-emplois (travail à temps partiel, travail intermittent, etc.). Pour toutes ces raisons, ils font généralement face à une profonde insécurité dans l'exercice de leur métier, et ce, à un tel point que des sociologues comme Menger n'hésitent pas à faire de l'*incertitude* le ressort majeur de la vie dans les mondes artistiques et créatifs, faisant ainsi de la gestion du risque un facteur crucial de la réussite et de l'échec (Menger 2009).

Sachant que cette situation tend à se généraliser au-delà des activités artistiques pour devenir la norme dans bon nombre de segments du secteur des services, certains auteurs n'hésitent pas à reprendre le terme de « précarité » pour définir la condition des travailleurs créatifs, constituant en quelque sorte par là l'envers de la vision positive des *creative class* de Florida (Gill and Pratt 2008). Une situation redoublée par la progressive perte de vitesse des syndicats et autre organismes de défense du travail, et ce, y compris dans les domaines auparavant les mieux protégés comme la télévision (Ursell 2000). Afin de pallier cette insécurité ambiante, ces travailleurs ont à développer différentes stratégies allant de la diversification des aptitudes, au cumul de multiples jobs, en passant par l'investissement dans de larges réseaux de sociabilité à même de garantir aussi bien la circulation de l'information que l'émergence de nouvelles opportunités d'emploi (Blair 2001). Toutefois, tant l'accès aux réseaux que la possibilité d'y investir temps et énergie, par exemple à travers la réalisation de travaux non rémunérés dans l'espoir d'un hypothétique retour sur investissement, sont inégalement répartis dans la population des candidats, si bien que l'entrée dans la carrière semble marquée par de profonds biais ethniques et genrés (Creative Industries Federation 2015). Le rôle du travail non rémunéré est à ce titre couramment mentionné comme un facteur structurel clé dans l'organisation actuelle du travail, agissant à la fois sur les difficultés à se fixer dans le métier, et sur ceux qui s'y trouvent déjà en exerçant une pression à la baisse sur les salaires et les modalités du travail (Siebert and Wilson 2013).

Toutefois, comme l'ont récemment mentionné certains auteurs, le statut du travail non rémunéré pose de nombreux problèmes à l'analyse du travail créatif. Faut-il qualifier de « free-labour » une pratique qui n'est pas consciemment envisagée et formalisée par son auteur pour entrer dans un circuit de valorisation ? En réponse à ce problème certains auteurs, comme Terranova (Terranova 2000), insistent sur la distinction nécessaire entre *free labour* et *exploited labour*, insistant par là sur la non-équivalence entre l'activité non rémunérée entrant dans un circuit de valorisation et celle qui n'y est pas destinée. Les frontières sont toutefois ténues et une activité non conscientisée comme relevant d'une dynamique de valorisation économique, peut s'y retrouver après coup, rendant de la sorte compliquée l'application de ce type de critère. À cet égard, il semble plus judicieux d'insister sur le caractère profondément ambivalent des conditions et des expériences de travail telles qu'elles sont vécues par les travailleurs, lesquelles mêlent plaisir, obligation, divertissement, anxiété, self-management et liberté, brouillant ainsi les

frontières classiques entre vie professionnelle et vie privée, entre travail et loisir (Hesmondhalgh and Baker 2006).

3. Les rapports à l'espace de « l'économie créative »

Pour nous aider à comprendre ce que cela signifie pour une ville d'être « créative », Roy-Valex (2010) distingue trois grands corps d'hypothèses qui structurent la littérature sur le sujet et offrent chacun un éclairage particulier sur les relations supposées entre « dynamisme artistique et culturel » et « dynamisme économique des territoires ». Les deux premières hypothèses que Roy-Valex nomme « effet de milieu » et « effet de lieu » correspondent à une approche de la ville en tant qu'ensemble de « territoires fonctionnels de la créativité » (Debroux 2013, 42–43), c'est-à-dire intégrés au processus de production des ICC. La troisième approche, « l'effet de culture », s'éloigne du processus productif interne aux ICC pour s'intéresser aux politiques de régénération urbaine, à la transformation des ambiances urbaines et aux dynamiques d'attractivité résidentielle orientées vers les travailleurs des domaines « culturels et créatifs ».

Ce découpage de la littérature proposé nous semble permettre de refléter ces différentes conceptions du territoire et les tensions d'échelles de la gouvernance (Genard 2009) qui les accompagnent. En effet, comme nous le verrons, penser l'économie créative comme ancrée dans un « milieu », un « lieu » ou comme participant à la construction d'une « ambiance urbaine » supposera des politiques d'aménagement du territoire différentes et, pour certains, potentiellement contradictoires (Noël 2009; Genard 2009) qu'il s'agit de pouvoir distinguer. Néanmoins, si ce découpage opère des distinctions abstraites qui permettent de mettre l'accent sur tel ou tel type de phénomène, il ne peut être confondu avec la réalité elle-même, celle-ci répondant à un principe de totalité qui voit souvent les trois corps d'hypothèses s'entremêler. L'hypothèse d'un « effet de milieu » peut ainsi s'appuyer sur celle d'un « effet de lieu » tout en ayant un « effet de culture ».

3.1. Le territoire comme « milieu créatif »

Dans la perspective de l'effet de milieu, le territoire est envisagé comme structure sociospatiale permettant des échanges locaux ainsi que la mise en réseau d'acteurs différents. Deux orientations divisent cette appréhension du territoire productif : la première se centre sur les « économies de localisation » et s'attache à la compréhension de ce que Alfred Marshall appelle, dès la fin du XIXe siècle, « l'atmosphère industrielle » du « cluster » ou « district »³ (Pilati and Tremblay 2010, 138). La seconde approche, quant à elle, déborde le cadre du district pour considérer l'agglomération urbaine (Roy-Vallex 2010; Scott and Leriche 2005).

Le géographe de l'économie culturelle américain Allen J. Scott, dont les travaux sont largement mobilisés dans la recherche francophone, sera un des pionniers de cette conception élargie du territoire productif. C'est ici l'hypothèse de « la ville créative » qui est avancée. Parce qu'elle est l'espace de multiples lieux de rencontre, qu'elle permet à « la force des liens faibles »

(Granovetter 1973) de se déployer au travers des relations de « face-à-face » (Ambrosino 2013), la ville aurait cette capacité de stimuler les contacts et collaborations au-delà du strict échange de savoir-faire ou procédés techniques mis en évidence dans la perspective des « économies de localisation ». Plus que le facteur de « spécialisation sectorielle » nécessaire à la synergie au sein du « district industriel », la densité de la ville et la diversité de ses milieux (socio)culturels et de ses lieux de sociabilité deviennent alors primordiales en tant que « ressources » considérées comme avantage compétitif à l'échelle interurbaine car favorisant l'attraction et la productivité des travailleurs « créatifs », une hypothèse largement défendue par les très médiatisés Florida et Landry (R. Tremblay and Tremblay 2010). L'hypothèse de l'effet de milieu défend ainsi l'idée selon laquelle la densité de la population et l'atmosphère urbaine favoriseraient les rencontres fortuites, le « choc des idées » et la constitution de réseaux de producteurs locaux.

La synergie entre acteurs locaux à l'échelle de la ville ne va cependant pas de soi, les pouvoirs publics peuvent alors être des agents susceptibles d'entraîner « l'effet de milieu » en intervenant sur l'offre de formation, en offrant des avantages immobiliers et fonciers, en faisant du marketing territorial, en développant des activités communes et en proposant des services de mutualisation ou des moments privilégiés d'échanges d'informations comme les salons professionnels (Vivant and Tremblay 2010).

Penser au territoire de l'économie créative comme « milieu », c'est-à-dire comme un espace propice à l'activité créative suppose donc une organisation de la ville en ensembles relativement denses de producteurs concentrés dans des portions restreintes du territoire. L'on pense ici à la reconversion d'infrastructures héritées (industrielles ou autres) ou de friches (Ambrosino and Andres 2008) en espaces de production ou d'activités culturelles, à la construction d'espaces de coworking ou de « fablab » qui permettent une certaine interaction entre travailleurs, mais aussi l'utilisation d'un matériel mis à disposition (Merkel 2015). En charriant des termes tels que « cluster », « mise à l'emploi », « réseau » ou encore, « espace de travail », l'effet de milieu amène à penser la créativité comme *activité*. Ainsi, cet effet de milieu semble concevoir « l'économie créative » comme ayant une capacité à développer de la cohésion sociale via la mise à l'emploi.

Néanmoins, si dans cette perspective la ville est valorisée pour sa densité et les possibilités de collaborations et d'emplois qu'elle pourrait offrir à une population locale, certains ont montré que l'effet de milieu serait largement dépassé par les dynamiques de collaboration qui ne se jouent pas tant à l'échelle du « milieu » local qu'au niveau international (Van Heur 2009). Par ailleurs, l'importance accordée à la rencontre et à la possibilité de pénétrer des réseaux locaux souligne également une organisation particulière du travail (et des carrières) qui rend compte d'une organisation sociale du travail basée sur une certaine précarité des conditions d'emploi soumises aux aléas des rencontres fortuites et aux opportunités de collaborations qui se présentent (Menger 2002). Associée à l'image positive du créatif et des métiers de l'art et de la culture, l'hypothèse de l'effet de milieu présentée comme un avantage des grandes villes, masquerait également les inégalités de capacité à faire face à des conditions de travail flexibles et à l'incertitude des revenus (Vivant 2011).

3.2. Le territoire comme « lieu »

Si l'effet de milieu envisage l'espace urbain comme *le support* des échanges sociaux stimulant l'innovation, la créativité et les synergies, l'effet de lieu considère *les propriétés intrinsèques* de l'espace du territoire en tant que ressources attractives pour les entreprises, travailleurs et investisseurs de « l'économie créative ».

Du point de vue de ses représentations sociales, le territoire comme « lieu » est l'enjeu d'un important travail de persuasion de son caractère « unique » (Harvey 2014, 169–205). Le rapport entre activité productive et territoire est ici pensé de manière dialectique : le territoire, doté d'une histoire, d'un savoir-faire ou de traditions, « marque par ses attributs les biens et services produits localement autant qu'il se voit "marqué", en retour, par les attributs de ses produits » (Roy-Valex, 2010, 69). Dans cette perspective, l'identité culturelle de la ville est elle-même un produit qu'il s'agit de développer et de faire connaître. À terme, son image de « ville créative », fondée ou non (Roy-Valex, op.cit.), devrait se voir renforcée par la présence d'artistes, infrastructures culturelles, entreprises et travailleurs « créatifs » attirés par la réputation du lieu au sein duquel ils viendraient chercher une certaine « légitimité » (Vivant and Tremblay 2010, 57). Si l'hypothèse de *l'effet de milieu* permet d'expliquer l'attrait pour un territoire parce qu'il permettrait d'y faire des rencontres et de constituer des réseaux de contacts diversifiés, celle de *l'effet de lieu* propose une explication de l'attrait pour un territoire par le mimétisme. Ce que l'entreprise ou le travailleur recherche serait de bénéficier d'une localisation *déjà* labellisée comme territoire productif spécialisé dans tel ou tel secteur (haute couture parisienne, cinéma hollywoodien, la mode et le design du quartier bruxellois Antoine-Dansaert, etc.) (Vivant and Tremblay 2010, 58).

À côté de l'importance des qualités relatives du lieu (sa réputation de territoire de traditions), l'hypothèse de l'effet de lieu amène également à s'intéresser aux qualités matérielles de l'espace en tant que facteur de rayonnement international. Ici, la créativité n'est plus pensée comme *activité*, mais plutôt comme *spectacle* (et si possible, « spectaculaire »). Les termes et les objets associés à « l'effet de lieu » sont ceux de la « réputation », du « rayonnement » et des « grandes infrastructures » et monuments « iconiques » (*flagships*) qui contrastent avec la petite échelle du « milieu » et de ses outils. Dans cette perspective de la « ville-spectacle » (Vivant 2013), l'espace urbain est envisagé comme disposant d'un « stock de ressources culturelles et intellectuelles, accessibles et mobilisables » (Roy-Valex, op.cit.) telles que des bibliothèques et musées importants, grandes salles de concert, galeries et écoles d'art prestigieuses ou centres de recherche et de congrès. Ainsi, grâce à son environnement riche en ressources artistiques, esthétiques ou technologiques, le territoire attirerait à lui des capitaux ainsi que des « gens à l'esprit créateur » qui y puiseraient leur inspiration et se tiendraient « à la page » (Drake 2003).

Cet hypothétique effet de lieu mis en avant dans la littérature amène à s'interroger sur les modes de gouvernance urbaine qu'il sous-tend. L'espace urbain pensé comme labellisable et recouvrant un ensemble de ressources territorialisées (en termes d'offre culturelle, d'infrastructures de loisirs, éducatives ou de recherches, etc.) conduit les autorités publiques à penser la gestion de la ville comme un stock de ressources à mettre en valeur à l'échelle interrégionale, voire internationale. Dans la perspective de la « ville créative », l'émergence d'une rationalité de valorisation compétitive du territoire qui s'aligne sur un schéma de gestion entrepreneuriale (Van Hamme and Van Criekingen 2012; Harvey 1989) pousse les villes à se

montrer aussi compétitives qu'une entreprise dont « la créativité » serait la condition de son succès, et l'on accorde peu d'importance aux phénomènes de gentrification et d'accroissement des inégalités qui sont susceptibles d'accompagner une telle dynamique. Dans la perspective de Florida, les perdants, qu'ils soient des villes ou des habitants, sont alors ceux « that "just don't get it" » (Peck 2005, 754).

3.3. « L'effet de culture », ou la construction d'une « ambiance urbaine »

Avec cette dernière voie explicative de la dynamique qui lie culture et territoire, nous sortons de la perspective centrée sur l'attractivité de capitaux et d'entreprises pour nous pencher sur les effets de l'offre culturelle des territoires sur l'environnement local et sur les stratégies de régénérations urbaines basées sur la valorisation des « ambiances » culturelles locales. Par rapport à l'hypothèse de « l'effet de lieu », « l'effet de culture » prend ses distances avec la matérialité de l'espace urbain et la gestion de son « stock » de ressources territorialisées. L'aspect plus diffus de la culture est ici pris en compte : on s'intéresse moins aux équipements qu'aux aspects intangibles de la culture et aux dimensions ressenties d'un cadre de vie composé de « scènes culturelles » locales participant d'une « ambiance urbaine » qui serait attractive sur le plan professionnel et résidentiel (Roy-Valex 2010, 71). D'autres chercheurs parlent de facteurs urbains « soft » pour désigner cette « atmosphère » qu'ils opposent aux facteurs « hard » tels que l'emploi, les rémunérations ou les infrastructures susceptibles d'être des facteurs d'attraits (Eckert, Grossetti, Martin Brelot 2012).

Cette hypothèse basée sur l'importance des facteurs « soft » a néanmoins été relativisée à travers diverses études empiriques. Les « créatifs » qui manifesteraient un attrait pour des quartier montrant une certaine « ouverture » et « tolérance » mesurées, selon les indicateurs proposés par Florida, par la présence de communautés homosexuelles ou d'origines nationales diverses (Vivant 2009), ne seraient en réalité pas plus disposés à vivre dans des villes « branchées » ou « tolérantes » que d'autres types de travailleurs (Levine 2004). Comme pour bon nombre d'individus, créatifs ou non, ce qui détermine la mobilité résidentielle serait principalement l'existence de réelles opportunités d'emplois (Eckert et al. op.cit.). Pour ces chercheurs critiques de Florida, « l'effet de milieu » (la présence de la famille, d'amis, de réseaux de producteurs locaux et d'infrastructures de travail) compterait davantage que celui de « culture » dans le choix de mobilité des travailleurs. Cependant, si ce constat empirique relativise l'hypothèse de l'effet de culture en ce qui concerne l'attractivité d'une hypothétique « classe créative », il n'empêche qu'elle rencontre un certain succès auprès des autorités publiques soucieuses d'appuyer leurs stratégies de revitalisation urbaine sur une dimension culturelle. L'authenticité du patrimoine et des scènes artistiques locales, une « esthétique du divers » ainsi qu'une certaine « marginalité artistico-culturelle » (Roy-Valex 2010, 72) sont alors valorisées dans la cadre ces politiques publiques.

Les termes associés au « territoire créatif » pensé comme dégageant une ambiance se réfèrent moins aux grandes infrastructures qu'à « l'identité locale », à « l'authenticité » ou à l'échelle du « quartier ». Les dispositifs d'actions publiques qui s'ancrent dans cette perspective sont ceux dont les programmes portent sur la requalification de l'espace public, l'animation

commerciale et culturelle des quartiers, la mise en valeur du patrimoine architectural, etc. (Rousseau 2008).

Si dans la logique d'un monde concurrentiel, mettre en valeur ses marques de distinction (la qualité de son patrimoine, de ses scènes culturelles, l'identité de la ville, etc.) relève d'un impératif, nous pouvons néanmoins nous demander, avec le géographe David Harvey, à quelle esthétique et à quelle mémoire collective la priorité sera-t-elle accordée (Harvey 2014, 196). L'hypothèse de *l'effet de lieu* insistait sur la valorisation d'une image associée à un territoire dans la perspective d'une dynamique économique ; de manière plus large, *l'effet de culture* met l'accent sur « le rôle de la culture dans la construction d'espaces symboliques, affectifs et imaginaires et, partant, la constitution d'"espaces de référence" comme lieux de production de normes identitaires et distinctives » (Roy-Valex 2010, 71). L'aspect symbolique de l'espace renvoie ainsi au projet de constitution d'une identité territoriale collective, ou pour reprendre l'expression de David Harvey qui s'inspire lui-même de Bourdieu, d'un « capital symbolique collectif » (Harvey 2014, 191). Mobilisant différents exemples parmi les villes européennes, Harvey met en évidence l'aspect contradictoire de stratégies de régénérations urbaines basées sur une identité collective construite « d'en haut » et qui opère forcément des choix dans ce qui sera valorisé au sein d'une histoire communément construite. Dans cette perspective, définir ce que sera le « capital symbolique » d'une ville est l'objet de négociations et de rapports de force qu'il s'agit d'objectiver pour en comprendre les enjeux sociaux, situés au-delà de la stricte transformation matérielle et du geste technique.

Partie 2

Le cas de Bruxelles

Accréditant l'idée que les ICC seraient un domaine pourvoyeur d'emplois et de croissance, une étude menée en Région wallonne et à Bruxelles a récemment avancé que ce domaine représenterait environ 4,8% du PIB et 5,4% de l'emploi total (Lazzaro and Lowies 2014). Tout naturellement, les autorités régionales bruxelloises n'hésitent donc pas à mettre en avant l'importance de leurs ICC dans leurs divers documents stratégiques de gouvernance et à tabler sur les effets positifs escomptés d'un large soutien à cette « nouvelle économie ». Cette nouveauté vient néanmoins bouleverser nos conceptions de la culture et semble commencer à faire « bouger les lignes » des nos traditionnelles politiques culturelles et de leurs référentiels. Néanmoins, si de nouveaux référentiels font leur apparition, les anciens existent toujours⁴ et la situation actuelle semble encore floue. Une nouvelle politique culturelle se cherche et sa refonte ne fait que s'amorcer.

Dès les années 1990, et de manière encore plus marquée au cours de la décennie 2000, les propositions de refondation des politiques culturelles semblent suivre un mot d'ordre : celui du décloisonnement tant ministériel que communautaire. Bruxelles n'ayant pas de compétence culturelle propre (ce sont les communautés française et flamande qui, par l'intermédiaire de leur commission communautaire, ont le pouvoir d'appliquer une politique culturelle sur le territoire bruxellois), son seul recours pour toucher de manière indirecte à des questions de culture est de passer par ses compétences touristiques, urbanistiques, économiques ou de marketing urbain.⁵ De nombreuses initiatives (voir note en fin de document)⁶, émanant autant des autorités publiques que des acteurs de terrain, exprimèrent cette volonté de mener une réflexion sur le cloisonnement des politiques culturelles tant du point de vue communautaire qu'administratif. La volonté de ces initiatives est également de dépasser le cadre étroit du dualisme entre néerlandophones et francophones et d'interroger la réalité bruxelloise, c'est-à-dire le caractère multiculturel de sa population et les inégalités socio-économiques qui la traversent. Enfin, ces réflexions voulaient également mettre sur la table ces nouveaux modèles de culture qui se réfèrent au « city marketing » et à la « ville créative » et qui font craindre à certains acteurs culturels, d'une part d'être instrumentalisés dans des dynamiques à vocation marchande par ces nouveaux opérateurs privés que sont les « consultants » et « créateurs d'événements » et, d'autre part, de voir les moyens alloués au socioculturel transférés à ces événements qui visent « l'attractivité » (Dal, Demonty, and Harzé 2015, 94).

1. Les tendances récentes en matière de développement et de soutien à l'économie créative bruxelloise

Depuis l'entrée dans la décennie 2010, « l'économie créative » occupe une place de plus en plus importante dans le champ des politiques publiques, et ce tant au niveau des entités fédérées qu'au niveau européen⁷. Si le Livre Vert publié par la Commission européenne en avril 2010 appelle à « libérer le potentiel des industries culturelles et créatives », pour la Région bruxelloise,

le développement de ces industries et leur « potentiel » permettrait d'apporter une réponse au paradoxe de son économie. En effet, depuis le milieu des années 1990, le taux de chômage bruxellois, particulièrement élevé chez les jeunes habitant les quartiers centraux de la ville, serait devenu relativement insensible à la conjoncture économique, pourtant globalement positive. Le paradoxe de l'économie bruxelloise résiderait dans le décrochage entre le taux de croissance de la valeur ajoutée produite dans la Région et celui de l'emploi. Cette situation contradictoire s'expliquerait par le fait que de nombreux emplois créés à Bruxelles ont des exigences de qualifications élevées (notamment linguistiques) qui correspondent davantage à la main-d'œuvre située dans son bassin d'emploi périurbain qu'à sa population locale, elle-même faiblement qualifiée, ce qui l'empêche d'accéder aux emplois proposés. Bruxelles serait donc une ville riche, mais habitée d'une population peu qualifiée et relativement pauvre.

Cependant, face à cette situation, une volonté clairement énoncée de développer une stratégie de développement « par le haut » d'une économie censée, *in fine*, profiter à l'ensemble de la société bruxelloise par effet de diffusion « vers le bas » se donne à lire dans les divers documents de gouvernance (Vandermotten 2014, 211). L'on peut ainsi lire dans le dernier projet de Plan Régional de Développement (PRDD) adopté fin 2013⁸, qu'en ce qui concerne le domaine économique, la Région entend renforcer ses secteurs « innovants » et « compétitifs » en s'appuyant notamment sur « l'innovation, la recherche et la créativité » considérées comme « primordiales pour la création d'emplois de qualité pour les Bruxellois » (PRDD 2013, 13). Renforçant une orientation déjà présente dans l'accord de gouvernement régional pour la législature 2009-2014 ainsi dans les publications politiques des communautés française et flamande (Martens et al. 2014), le PRDD fait également de nombreuses références aux filières des domaines créatifs et culturels en tant que secteurs pourvoyeurs d'emplois et porteurs de cohésion sociale.

Du côté communautaire, la ministre francophone de la culture, elle aussi, travaille à réorienter sa politique vers « l'économie créative ». Depuis janvier 2015, la mise en œuvre du programme baptisé « Bouger les lignes »⁹ entend adapter la politique culturelle francophone à l'ère du temps. Une importance particulière est ainsi accordée à l'entrée dans « l'ère numérique », à la métropole rythmée de grands événements culturels et bien sûr, aux « ICC ». Le programme met également en avant le recentrement de l'attention sur l'artiste, plutôt que sur l'institution, en subsidiant davantage « l'aide à la création » et en créant des « pôles créatifs » territorialisés. En termes de financements publics, une rationalisation de ceux-ci est prévue¹⁰ et un appel à développer le mécénat, le crowdfunding ou le sponsoring est lancé. Enfin, en matière de gouvernance culturelle, deux mots d'ordre sous-tendent son appel : « décloisonnement et optimisation ». Les politiques culturelles semblent désormais devoir se situer au carrefour entre l'économique, le touristique, le social et le territorial.

Si la référence à l'économie créative se fait de plus en plus ressentir dans le discours des politiques, il s'agit de clarifier ce que nous en savons pour le cas de Bruxelles. Quels secteurs cette économie recouvre-t-elle ? Quels travailleurs concerne-t-elle ? Et enfin, quelles formes territoriales produit-elle ? Dans la partie qui suit, nous allons reprendre la perspective de *l'injonction multi-scalaire à la créativité* en déclinant notre propos sur trois échelles. Ces trois niveaux d'observation nous paraissent en effet permettre de saisir la diversité des modalités d'ancrage de « l'imaginaire créatif » (O'Connor 2015) dans différents instruments sociotechniques qui travaillent à donner consistance à l'économie créative bruxelloise et ainsi d'aller au-delà des

discours pour comprendre comment se met en place, concrètement, une potentielle nouvelle base pour l'économie urbaine. Pour chaque niveau d'analyse, nous nous pencherons en effet sur la situation spécifique de Bruxelles, sur la façon dont ses ICC nous sont présentées et sur les mesures récemment annoncées ou mises en place par les intermédiaires locaux, que ceux-ci appartiennent au monde des autorités publiques, au secteur privé ou à la société civile. Chaque axe d'investigation sera ainsi éclairé par des questionnements spécifiques :

- Au niveau des industries culturelles et créatives et de leurs secteurs : Par qui et comment le domaine des ICC bruxelloises a-t-il été étudié et circonscrit ? Quelle diversité d'activités recouvre-t-il et comment sont-elles soutenues ?
- À l'échelle du travailleur des ICC et de ses conditions de travail : Qu'est-ce que le récent discours sur l'économie créative nous dit du type d'emploi proposé et des conditions de travail valorisées ? Comment le travailleur « créatif » est-il invité à développer la valorisation économique de son activité productive ?
- Enfin, à l'échelle territoriale : Comment sont pensés les territoires de l'économie créative et en existe-t-il à Bruxelles ?

1.1. Les secteurs des ICC bruxelloises

Les industries culturelles et créatives semblent avoir fait leur apparition dans les cénacles parlementaires depuis quelques années, notamment sous l'insistance du député bruxellois centriste Hamza Fassi-Fihri qui, dès l'année 2010, persistera à interpellier le ministre régional de l'économie jusque récemment encore, mettant particulièrement en avant le potentiel économique et de création d'emplois dans ce domaine¹¹.

La première difficulté à laquelle furent confrontés ceux qui souhaitaient voir les ICC se développer à Bruxelles fut liée à la notion « d'industries créatives » qui, en tant que telle, n'existe pas dans les données statistiques. La question de leur « mise en forme » ou « *framing* » (Christophers 2007), c'est-à-dire de leur définition et de leur circonscription à un ensemble de secteurs devint alors primordiale si l'on souhaitait pouvoir les désigner, les mesurer et ainsi, intervenir sur leur gestion. La définition en cercles concentriques (voir partie 1, point 1) proposée en 2006 par le bureau d'étude *KEA European affairs* semble circuler depuis son apparition. Celle-ci est en effet reprise par La Commission européenne dans son Livre Vert paru en 2010, l'amputant néanmoins du son dernier cercle (celui des « industries connexes »), pour ensuite être également adoptée dans des études plus spécifiquement centrées sur les ICC bruxelloises.

En 2011, la « Chambre des classes moyennes », espace de concertation qui réunit l'ensemble des représentants bruxellois du patronat des PME, d'indépendants et de professions libérales, fut le premier acteur à commanditer une étude au bureau de consultance privé *IDEA Consult* afin d'obtenir des données sur les ICC bruxelloises ainsi que de documenter l'état de la mise en œuvre des recommandations européennes en matière de développement des ICC. Basé sur la définition présentée ci-dessus, le bureau d'étude propose un bilan des mesures de soutien aux entreprises alors mises en œuvre par les pouvoirs publics et intermédiaires privés, ainsi qu'un ensemble de recommandations. Ce bilan se conclut par la mise en évidence du manque de cohérence des instruments éparpillés entre les différents niveaux de pouvoir, par le fait qu'ils ne

soient pas suffisamment visibles au sein des secteurs des ICC, par le manque d'initiative de la part des établissements d'enseignement pour stimuler l'entrepreneuriat international et l'innovation chez les étudiants et enfin, par la faible vision d'ensemble des ICC de la part des pouvoirs publics. Ainsi, suivant la même logique, le rapport recommande aux pouvoirs publics et acteurs intermédiaires de favoriser l'entrepreneuriat, l'innovation et l'internationalisation pour permettre aux ICC de se développer et de consolider « l'économie créative » bruxelloise. Par ailleurs, un appel à mettre sur pied une plateforme de concertation interdisciplinaire est également lancé afin d'acquérir une meilleure connaissance des secteurs.¹²

En 2012, suite à la publication de ce rapport, la « plateforme des industries créatives et culturelles de la Région de Bruxelles-Capitale » est mise en place sous l'impulsion de deux organisations patronales : l'Union des Classes Moyennes (UCM) et son pendant flamand, Unie voor Zelfstandige Ondernemers (UNIZO). La plateforme rassemble un ensemble de représentants de différents secteurs des ICC, d'académiques, d'acteurs intermédiaires de soutien aux secteurs culturels et créatifs ainsi que quelques membres des pouvoirs publics. Au cours de leurs réunions, plusieurs demandes suivant les recommandations du rapport d'*IDEA Consult* ont été formulées, dont la création d'une structure porteuse pour l'identité du secteur permettant de renforcer la prise en compte de son importance ; le renforcement des compétences de gestion des ICC ; la mise sur pied d'une vitrine permettant de rassembler les outils et mesures de soutien aux ICC ; et enfin, la production d'études statistiques et qualitatives destinées à recenser les données existantes sur le secteur et donner un aperçu de la manière dont les acteurs des ICC perçoivent la conjoncture.¹³

Cette dernière demande trouva un écho auprès des représentants académiques présents à la plateforme. Jusqu'ici, seules des analyses quantitatives ont été menées sur le secteur. Dernièrement, une étude réalisée par une équipe de la Vrije Universiteit Brussel (VUB) s'est attachée à répertorier l'ensemble des travaux relatifs aux secteurs culturels et créatifs de la RBC (Martens et al. 2014). Elle pointe notamment le manque de vision régionale des secteurs et en conséquence, l'impossibilité pour la Région bruxelloise de pouvoir les gérer de manière cohérente. Après avoir énuméré les critiques relatives aux méthodes divergentes de sélection des secteurs ainsi qu'aux problèmes liés aux règles de classification des activités économiques (les nomenclatures SIC, NACE ou NACE-Bel) qui, trop centrées sur un modèle classiquement industriel, n'incluent pas assez le développement des activités de services, l'étude propose d'uniformiser l'organisation du traitement des données et avance une série d'indicateurs permettant de mesurer les activités des ICC bruxelloises et leurs impacts sociaux et économiques. Pour pallier la non-prise en compte actuelle des résultats économiques (*output*) des ICC bruxelloises ainsi que des éléments environnementaux qui seraient favorables à l'innovation, trois instruments de mesure sont proposés : des « indicateurs d'output », censés mesurer l'impact, la valeur ajoutée et le chiffre d'affaire des secteurs ; des « indicateurs d'input », pour mesurer l'existence d'un « capital de connaissance » mobilisable (c'est-à-dire, d'institutions scientifiques prêtes à collaborer au développement de ces industries) ainsi que l'existence d'appuis financiers et, dans l'optique de Florida, l'importance du « capital humain » et de « talents créatifs » disponibles (mesurée par le nombre de diplômés des formations artistiques par exemple) ; et enfin, des « indicateurs d'environnement permettant de mettre en lumière l'attractivité de Bruxelles comme région d'encouragement à la créativité » (Martens et al. 2014, 8).

Une seconde étude publiée il y a quelques mois par l'Université Libre de Bruxelles (ULB) s'est centrée sur une analyse descriptive évaluant le poids économique du secteur en termes de valeur ajoutée, chiffre d'affaire et création d'emplois. À Bruxelles, les ICC, dont la définition repose sur celle proposée par l'Union Européenne, pèsent pour 6,3% du chiffre d'affaire total. L'audiovisuel se trouve être le domaine le plus important dans l'emploi salarié et l'architecture dans l'emploi indépendant. Enfin, en termes de valeur ajoutée et de production d'emplois, ce sont la publicité et, à nouveau, l'audiovisuel qui pèsent le plus (Lazzaro & Lowies 2014).

Pour finir, en matière d'instruments de soutiens aux ICC, non plus académiques, mais plutôt en termes de logistique et de financements, d'autres initiatives, pour la plupart soutenues par les pouvoirs publics régionaux ou communautaires, sont apparues ces dernières années. À côté des outils traditionnels d'aides publiques aux entreprises bruxelloises que sont la Société Régionale d'Investissement de Bruxelles (SRIB), le Fond Bruxellois de garantie, le volet « expansion économique » de la Société de Développement de la RBC (Citydev) et Brussels Invest & Export, un ensemble d'initiatives plus directement ciblées sur les ICC proposent d'apporter leur soutien à l'économie créative. Ces dernières partagent l'ambition de participer à la valorisation économique des ICC bruxelloises, ou de certains de leurs secteurs, en concentrant leurs actions sur le conseil et l'accompagnement, le développement immobilier, l'aide au financement ou encore en organisant des moments de rencontre entre les acteurs culturels et créatifs de Bruxelles, tel que le salon professionnel *Brussels Creative Forum*, créé en 2013 par l'asbl BAPEO (Brussels Association of Public Event Operator).

En ce qui concerne le conseil et l'accompagnement aux entreprises et travailleurs culturels et créatifs, mentionnons trois initiatives lancées récemment : *Backstage Brussels*, coopérative d'activités créée en 2014 et subsidiée par la Région. Elle a pour objectif d'aider ceux qui souhaitent se lancer comme indépendants dans le domaine des ICC. *MAD@Work*, branche spécialisée dans la mode et le design créée en 2013 en partenariat avec Actiris (l'office régional bruxellois de l'emploi) dans le but de faciliter aux employeurs du secteur le recrutement de la main d'œuvre. Et enfin, le *Guichet des Arts* mis en place par la Fédération Wallonie-Bruxelles en 2014 a pour but de fournir une expertise en matière de droits économiques et sociaux pour les travailleurs des secteurs culturels et créatifs.

En matière de développement immobilier, les initiatives menées se proposent de mettre des espaces d'hébergement à disposition d'entreprises ou de travailleurs indépendants. *Creative District*, une plateforme dédiée aux industries créatives et aux médias, créée en 2014 et soutenue par les pouvoirs publics, propose des espaces de coworking situés à proximité des locaux de la Radio-télévision belge de la Communauté française (RTBF) et de son pendant néerlandophone (la VRT). L'asbl *SMart* (Société Mutuelle pour Artistes), qui depuis 1998 offre des formations et des conseils juridiques, fiscaux et financiers aux artistes, propose, depuis 2010, des espaces de coworking en location, dont deux sont implantés dans des quartiers centraux et populaires de Bruxelles : la *Brussels Art Factory* et *La Vallée*, tous deux faisant partie du « réseau des Creative Spots » (les trois autres lieux du réseau se situent en dehors de Bruxelles). Enfin, les pépinières d'entreprises créées à l'initiative de la Région comme le *Centre Dansaert*, un « creative business center » créé en 2012, la *Lustrerie* créée en 2011 ou encore, *Pepibru* inauguré en 2010, ont en commun d'avoir été implantées dans des quartiers en cours de « revitalisation » et présentées par la Région comme porteuses d'un potentiel de régénération économique, sociale et urbaine.

Enfin, terminons sur une remarque à propos de l'impact du mouvement actuel de régionalisation sur les instruments de soutiens financiers à l'économie créative bruxelloise. La sixième réforme de l'État belge, initiée en 2011, pousse en effet au transfert de compétences fédérales vers les Communautés linguistiques et les Régions qui, si elles gagnent en autonomie, doivent également travailler à leurs développements propres pour faire face à une certaine concurrence vis-à-vis des leurs entités homologues. S'il existe encore des organismes d'aide au financement pour les ICC qui sont subsidiés par plusieurs régions, tel que le fond *St'Art Invest* créé en 2009 et alimenté par la Communauté française, la Région wallonne et la SRIB, il existe néanmoins une tendance à se désolidariser d'un point de vue régional. La restructuration du fonds d'aide à l'audiovisuel « Wallimage/Bruzellimage » est un exemple. Créé en 2009 et géré conjointement par les deux régions wallonne et bruxelloise, le fonds bi-régional amorce en effet sa scission. Dès 2016, Bruzellimage, rebaptisé « Screen Brussels », s'autonomisera pour « défendre les intérêts [des] sociétés bruxelloises » et mieux « rivaliser sur la scène audiovisuelle face à ses deux concurrents que sont la Wallonie et la Flandre »¹⁴. Par ailleurs, à un autre niveau de pouvoir qui semble également gagner en influence dans le domaine des politiques de développement sectoriel, *Creative Europe*, mis sur pied par la Commission européenne en 2014, propose deux services de soutien aux ICC : le « Media & Culture department » qui offre des conseils et expertises en networking, management et accès au marché ; et le service « guaranty facility » qui, comme son nom l'indique, fournit des garanties financières pour les banques qui prêtent aux secteurs culturels et créatifs, ces derniers étant considérés comme « à risques ». Quant au niveau fédéral, celui-ci travaille actuellement à la réduction de ses aides financières et opère des rationalisations dans la gestion de ses quelques institutions culturelles nationales.

1.2. L'aide à l'emploi dans les ICC et l'évolution des conditions de travail

Peu d'information concernant l'état des conditions de travail ou la diversité de la main-d'œuvre (d'un point de vue socio-économique, générationnel, de genre ou d'origine ethnique) au sein des filières culturelles et créatives bruxelloises sont actuellement disponibles étant donné l'absence d'étude empirique sur le sujet qui soit basée sur une définition claire et précise des « industries créatives et culturelles » bruxelloises. Au niveau des acteurs de terrain, relevons néanmoins l'initiative lancée par les Réseaux des Arts à Bruxelles (RAB/BKO) qui, en 2010, ont mis sur place un « groupe de travail interculturelité » en collaboration avec le Pacte territorial pour l'emploi (un service spécialisé d'Actiris). Jugeant le secteur culturel trop peu représentatif de la diversité culturelle de Bruxelles, tant du côté des travailleurs que du public, le groupe de travail a produit un « plan de diversité » destiné à pousser les organisateurs culturels à accorder davantage d'importance aux compétences plutôt qu'à l'expérience professionnelle, au diplôme ou au réseau lors des recrutements.

Du côté des conditions de travail, les injonctions lancées aux travailleurs-artistes ou du monde culturel désormais appelés à valoriser les produits de leurs activités sur le plan économique nous indiquent l'apparition de nouvelles normes de comportements professionnels attendus de leur part. Une combinaison particulière des caractéristiques de la figure de l'artiste et de l'entrepreneur dynamique semble ainsi former le nouveau profil désormais attendu du travailleur créatif (Menger 2002) (Voir partie 1, point 2). Si le fait d'être capable de gérer un

« business model », d'être flexible, de faire du « networking » et de décrocher des emprunts ou des soutiens financiers auprès de privés sont des « qualités requises » déjà exigées chez bon nombre de travailleurs de différents secteurs de l'économie, elles paraissent maintenant devoir être également adoptées par ceux des domaines culturels et artistiques. Ainsi, pour certains, « culture et management doivent faire bon ménage »¹⁵ et « l'entrepreneur culturel »¹⁶ devrait faire sa place. Dans cette perspective, l'asbl *Prométhéa*, qui encourage le mécénat d'entreprise pour les arts, ainsi que le fonds d'investissement *St'Art* plaident pour l'intégration de cours de marketing et de gestion au cursus des étudiants en école d'art, de mode ou d'architecture afin de leur donner les moyens de valoriser leurs futurs produits sur le marché et d'être capables de se vendre pour obtenir des financements¹⁷. Inviter le travailleur-artiste à devenir entrepreneur et à trouver lui-même les fonds qui lui permettent de continuer son activité et de subvenir à ses besoins semble prendre tout son sens dans le contexte actuel qui voit le pouvoir fédéral réformer son statut, diminuant la protection sociale dont l'artiste bénéficiait jusqu'alors pour faire face à l'irrégularité de ses revenus. Cependant, sachant que « le monde artiste est un des mondes où les écarts en termes de ressources économiques entre ceux, très minoritaires, qui réussissent, et ceux, très majoritaires, qui échouent ou qui "rament" est le plus élevé » (Genard 2011, 14), nous pouvons nous demander si le fait de faire reposer l'accès à des financements sur la capacité individuelle à séduire de potentiels investisseurs ne fera pas qu'aggraver la situation.

Enfin, en ce qui concerne la création d'emploi, relevons l'existence de l'asbl ART2WORK créée en 2007 et qui entend quant à elle aider à l'insertion socioéconomique des jeunes chômeurs peu qualifiés en proposant des services techniques aux employeurs culturels « combinés à un projet de formation à l'attitude professionnelle ». L'ambition est ainsi de répondre aux besoins des employeurs en demande d'une réserve de main-d'œuvre qualifiée. Implantée le long du canal, dans un quartier populaire qui fait face au quartier branché Antoine Dansaert, le défi que se lance l'asbl est de parvenir à créer des alliances entre la « classe créative » et les associations du secteur social et de la jeunesse présentes dans la zone¹⁸. Ainsi, au-delà de l'insertion professionnelle, le projet de ART2WORK s'ancre dans une stratégie de développement du « vivre ensemble » considéré comme indispensable dans ce quartier que certains souhaiteraient voir devenir la nouvelle centralité de Bruxelles.

1.3. Les territoires de l'économie créative à Bruxelles

Fin de l'année 2013, la Région de Bruxelles-Capitale a adopté le projet d'un troisième Plan Régional de Développement (PRDD) qui, en tant que dispositif central de la gouvernance urbaine, se veut proposer une vision globale des problématiques sociales que rencontre la Région. Il reprend donc en son sein un ensemble d'objectifs que se sont donnés d'autres instruments de gouvernance stratégique s'orientant sur des thématiques parfois plus spécifiques ou considérant des échelles d'interventions territoriales différentes. Chose inédite jusqu'ici, un chapitre entier est également consacré à « l'identité culturelle de Bruxelles » et insiste tant sur la question de l'attractivité internationale de Bruxelles, que sur celle de l'emploi local ou de la lutte contre la dualisation socioterritoriale (cf. le chapitre 12 du PRDD, 2013, pp. 329-340). Néanmoins, si la mention des ambitions d'« attractivité internationale » et de « cohésion sociale » se donne à lire parfois dans un même paragraphe, leurs liens restent pourtant peu explicites. À première vue, ces

ambitions semblent davantage être juxtaposées que véritablement articulées à travers des outils qui permettent de rendre compte des mécanismes les liant entre elles (Van Hamme and Van Criekingen 2012).

Si le Plan Régional de Développement constitue le dispositif phare en matière de gouvernance territoriale à Bruxelles, il est aussi celui qui semble le plus clairement traversé par des tensions d'échelles qui se retrouvent dans les divers « pouvoirs » donnés à « l'économie créative ». En effet, se voulant entériner un ensemble de dispositifs et de plans de développement, le nouveau PRDD rassemble en son sein des référentiels qui traduisent de manières potentiellement contradictoires ces relations entre culture, économie et territoire. La « logique du proche », telle que celle que l'on retrouve dans les dispositifs de revitalisation locale, vient ainsi se juxtaposer à une « logique d'internationalisation » que l'on retrouve dans le Plan de Développement International (PDI)¹⁹.

Afin de nous aider à désagréger les différentes approches du territoire que le PRDD regroupe, nous reprendrons la typologie des espaces de « l'économie créative » présentée plus haut. Ce découpage théorique nous semble en effet pertinent pour nous aider à comprendre les tensions qui traversent le PRDD et chacun des « défis » que la culture et la créativité se devraient de relever à Bruxelles, que cela soit dans le domaine de la recomposition des espaces productifs ou dans celui de la fabrication de nouveaux « milieux de vie ». Dans ce qui suit, nous suivrons donc ces distinctions entre le territoire comme « milieu » et la créativité comme *activité*, le territoire comme « lieu » et la créativité comme *spectacle* et enfin, le territoire comme « culture » et la créativité comme constitutive d'une *ambiance*.

1.3.1. L'activité créative des « milieux » bruxellois

Dans la perspective de « l'effet de milieu » (Roy-Valex, op.cit.), l'aménagement du territoire prescrit est celui qui privilégie la création d'espaces qui permettent la mise en réseaux des travailleurs, leur mise à l'emploi, leur synergie, etc. Pour aider au développement de cette synergie entre acteurs locaux, les pouvoirs publics bruxellois ont mis en place ou soutenu différents instruments dont nous avons déjà fait mention ci-dessus. Ces aides s'incarnent dans la création de fonds d'investissement, de plateformes de soutien, de salons professionnels ainsi que d'infrastructures qui participent à la transformation de l'environnement bâti. Le territoire pensé comme ensemble de « milieux » se manifeste en effet à Bruxelles via les phénomènes de reconversion de bâtiments industriels ou d'anciennes friches industrielles en espaces de coworking pour travailleurs « créatifs », en « fablab », en « pépinières d'entreprises créatives » ou en lieux d'activités et d'animations (socio)culturelles²⁰. Par ailleurs, le PRDD ne manque pas d'insister sur l'importance de développer des « politiques de "clustering" qui consistent à susciter une dynamique de collaboration entre entreprises, universités/centres de recherche et pouvoirs publics » (PRDD 2013, 139) afin de développer et de fédérer les entreprises des secteurs « créatifs » disséminées sur le territoire régional en les rassemblant en « district créatif » et en favorisant le « réseautage » (idem, 167)²¹. À propos du lien entre territoire et activité économique, Priscilla Ananian s'est intéressée à l'intégration urbanistique des activités de ce qu'elle désigne comme appartenant au domaine de « l'économie de la connaissance ». Guidée par l'ambition de comprendre comment les référentiels « d'économie de la connaissance » et de « ville créative » ont amené les pouvoirs publics à repenser le développement et l'aménagement urbanistique de

Bruxelles, l'auteur invite la Région bruxelloise à favoriser la mixité des fonctions en ville ainsi qu'à intégrer les acteurs de cette économie dans le développement de projets urbains stratégiques (Ananian 2014).

Par ailleurs, si les pouvoirs régionaux bruxellois, à travers le PRDD, se montrent confiants en la capacité des ICC à créer de l'emploi local, se pose la question de savoir comment donner à cette main-d'œuvre potentielle les ressources qui lui permettraient de supporter l'instabilité d'un emploi, qui d'une part dépendrait de la capacité des travailleurs à « réseauter », et d'autre part serait bien souvent basé sur la temporalité limitée du travail « par projet » (Vivant 2011; Menger 2002; Gill and Pratt 2008).

1.3.2. Le rayonnement international de la « ville-spectacle »

Avec l'importance accordée aux grandes infrastructures et icônes urbanistiques sensées témoigner du dynamisme culturel et économique de la ville, « l'effet de lieu » nous amène à considérer la créativité dans sa dimension « spectaculaire » et « rayonnante » à même d'attirer investisseurs, travailleurs qualifiés et capitaux.

À Bruxelles, le Plan de Développement International (PDI), en tant que dispositif pensé et conçu sous l'horizon conceptuel de « l'attractivité » (Genard 2009), est l'expression paradigmatique d'une telle vision du développement urbain. Si le PRDD développait un « projet de ville global » se basant en partie sur ce souci de « l'attractivité », en revanche, le PDI propose une politique de développement urbain exclusivement orientée sur le marketing et les « grands projets » éclatés en « pôles » axés sur le tourisme, les congrès internationaux et l'évènementiel (Van Criekingen and Decroly 2009). L'on y parle d'institutions culturelles de grande envergure supposées entraîner un « effet Bilbao »²² (Schéma de base du PDI, 2007, 44), ainsi que de « pôles sectoriels » de l'industrie culturelle ou de la mode et dont le renforcement de l'identité fonctionnelle de « quartiers créatifs » leur permettrait de développer une meilleure renommée internationale et, plus largement, d'en faire profiter Bruxelles (idem, 81).

Dans la perspective de la ville créative compétitive sur le plan international et valorisant une certaine gestion entrepreneuriale du territoire, la question des inégalités sociospatiales compte peu. Néanmoins, cette façon de concevoir le territoire ne s'impose pas de manière absolue et uniforme à chaque métropole qui se veut être attractive. Les référentiels des politiques urbaines à Bruxelles, s'ils sont en partie marqués par une dimension entrepreneuriale, ne se limitent pas à celle-ci. À cet égard, le conseil économique et social de la Région de Bruxelles-Capitale affirme que « *le renforcement de l'attractivité de Bruxelles et l'amélioration des conditions de vie de ses habitants sont deux chantiers complémentaires* »²³, illustrant ainsi la superposition de rationalités politiques différentes : celle qui valorise l'échelle internationale, la valorisation compétitive de la ville et l'attraction d'entreprises d'une part, et celle qui se centre sur l'échelle locale, l'attraction de nouveaux résidents de courtes ou longues durées (habitants, touristes ou congressistes) et qui s'ancre dans le référentiel de la « qualité de vie » et de la « revitalisation » d'autre part (Van Hamme and Van Criekingen 2012; Rousseau 2008). Leurs articulations spécifiques, leurs cohérences ou leurs tensions, méritent cependant d'être étudiées afin de saisir la rationalité d'action publique particulière du « cas bruxellois ».

1.3.3. « Revitalisation urbaine » et « ambiance attractive »

« L'effet de culture », enfin, nous amène à concevoir la créativité comme participant d'une ambiance émanant d'un cadre de vie « authentique », composé de scènes culturelles formant une « identité locale ». L'échelle du quartier est ici considérée comme le niveau d'intervention privilégié par les opérations de « requalification ambiante » ou de « revitalisation ».

À Bruxelles, les Plans Lumière ou les Contrats de Quartier sont deux de ces instruments d'interventions sur « la qualité de vie » en ville²⁴. Leur objectif central est de participer à la construction d'un nouvel imaginaire sur le quartier en vue d'en améliorer l'image ou d'en effacer les stigmates (Noël 2009; Vivant 2007b). Ainsi, le Plan Lumière se présente comme un plan de gestion pour les autorités publiques soucieuses de créer une « identité nocturne » pour le territoire de la Région (Brochure de présentation du Plan Lumière 2013, 3). Au-delà de la gestion de l'éclairage fonctionnel de la ville, le Plan se veut également participer d'une dynamique artistique en organisant notamment des « illuminations événementielles » réalisées par des artistes locaux et internationaux (idem, 26). En ce qui concerne les Contrats de Quartier, la mobilisation d'acteurs culturels et artistiques se manifeste également à travers des opérations d'embellissement de l'espace public. La création de fresques murales par un collectif d'artistes en 2012 et 2014 au sein du quartier Heyvaert, l'implication de designers du Centre de la Mode et du Design (MAD Brussels) dans le cadre d'une rénovation d'espace public en 2014, ou encore l'installation de petites éoliennes multicolores le long des abords du canal par la Maison des Cultures et de la Cohésion Sociale de Molenbeek en 2013, sont tous des projets réalisés dans le cadre de Contrats de Quartier qui viennent alors accompagner l'apparition d'espaces culturels, boîtes de nuit, salles de spectacle et autres opérations immobilières de plus grandes ampleurs dans la zone. La patrimonialisation d'infrastructures industrielles est également une dynamique à l'œuvre en cet endroit de la ville. La société *Inter-béton* a ainsi lancé un concours d'architectes dans le but de se « relooker » et de « mieux s'intégrer dans le paysage ». Usine en veille, ancienne grue, vieille gare de formation sont devenues des « objets » à mettre en valeur pour leur esthétique.²⁵ Enfin, à une échelle d'intervention de plus large ampleur, nous ne pouvons manquer de mentionner le réaménagement des boulevards centraux de la capitale en « plus grand piétonnier d'Europe » et selon le bourgmestre, véritable « scène publique » pour les institutions culturelles alentour. La logique annoncée est ici de changer l'atmosphère du centre et d'en améliorer l'attractivité.²⁶

Selon un point de vue critique, l'enjeu de ces opérations de « revitalisation » est d'accompagner les processus de gentrification à l'œuvre dans ces quartiers à pacifier (Vivant 2007b; Rousseau 2008; Fleury and Goutailler 2014). Ces études qui abordent les politiques de revitalisation sous l'angle de la « reconquête symbolique » des espaces publics à des fins de sécurisation et de pacification de quartiers pauvres et dégradés, si elles adoptent souvent un regard surplombant sur la réalité, nous semblent néanmoins poser des questions qui méritent d'être prises au sérieux. Sans se limiter à « enregistrer le désastre » sur le terrain (en termes de gentrification, d'exclusions et d'instrumentalisation de l'art et de la culture dans des dynamiques de valorisations foncières), un travail d'observations empiriques de différents contextes locaux permettrait de rendre compte de la manière dont les acteurs politiques, culturels et créatifs bruxellois co-construisent, s'opposent ou s'adaptent au projet de « ville créative », et ainsi, de donner une certaine épaisseur à « l'expérience vécue » d'une dynamique globale sans pour autant la réifier (Burawoy 2000).

Conclusion

La « créativité » désormais davantage considérée dans sa dimension économique paraît devoir se lire aujourd'hui comme une injonction abstraite à la formation de nouvelles formes d'organisations du travail et des carrières, de nouvelles formes d'organisation des entreprises, de nouvelles politiques culturelles ainsi que de nouveaux modèles de gouvernance urbaine. Elle apparaît « scalaire » et préconisant des normes de comportements, individuels ou collectifs soutendus par un « imaginaire économique » (O'Connor 2015).

Dans cet état des lieux, nous avons tâché de comprendre comment s'opérait la mise en place de cette économie créative à travers le développement d'instruments sociotechniques qui permettent de la circonscrire, d'avoir prise dessus, de la mesurer, etc. Mais, parmi ces nouvelles définitions, que deviennent les anciens référentiels de nos politiques culturelles, leurs acteurs et leurs publics ? Comment ces secteurs désormais compris comme appartenant au domaine des ICC s'organisent-ils concrètement ? Lesquels bénéficient des outils mis en place pour les soutenir ? Lesquels n'en bénéficient pas ? Y a-t-il un transfert de subsides qui se ferait au détriment des uns et au profit des autres ?

À l'échelle du travailleur des ICC et de ses conditions de travail, nous avons tâché de saisir ce que le récent discours sur l'économie créative nous dit du type d'emploi proposé et des conditions de travail valorisées. Mais comment le travailleur vit-il ces injonctions à devenir « entrepreneur » ? Que devient la créativité comme outil d'émancipation critique ? Est-elle réduite à devenir une activité professionnelle rentable ? Par ailleurs, les emplois créés dans les secteurs culturels et créatifs sont-ils durables ou, articulés à l'évènementiel, souffrent-ils de la temporalité courte du « job » ?

Enfin, à l'échelle territoriale, nous nous sommes attelés à comprendre comment étaient pensés les territoires de l'économie créative à Bruxelles. Les tensions entre échelles de considération du territoire posent la question de l'articulation, sur le terrain, entre des politiques orientées vers le local et d'autres, vers l'international : comment comprendre la coexistence d'échelles de gouvernance différentes sur un même territoire ? Entrent-elles en tension lors de leurs mises en œuvre ou, au contraire, s'harmonisent-elles sur le terrain ? Doivent-elles être observées comme un manque de coordination de l'action publique ou, à l'inverse, est-il possible de les interpréter comme contradictions structurantes, car complémentaires, qui façonnent la ville contemporaine ? Et surtout, comment ces espaces sont-ils perçus et vécus par ceux qui les fréquentent ?

Si « l'économie créative » se doit d'être envisagée, selon nous, non pas en tant qu'entité fixe, mais comme *projet en cours*, modelé, filtré, co-construit par un ensemble d'intermédiaires (scientifiques, politiques, acteurs de terrains, etc.) qui interviennent dans des situations locales il nous semble que ce sont dans ces dernières qu'il nous faut désormais plonger si nous voulons pouvoir comprendre, non seulement les « ICC », mais la conjoncture particulière qui les fait naître à Bruxelles.

Bibliographie

- Adorno, Théodore W. 1964. "L'industrie culturelle." *Communications* 3 (1): 12–18. doi:10.3406/comm.1964.993.
- Allen, John. 2002. "Symbolic Economies: The 'culturalization' of Economic Knowledge." In *Cultural Economy: Cultural Analysis and Commercial Life*, edited by Paul Du Gay and Michael Pryke, 39–58. Culture, Representation, and Identities. London ; Thousand Oaks, Calif: SAGE.
- Ambrosino, Charles. 2013. "Portrait de L'artiste En Créateur de Ville. L'exemple Du Quartier Artistique de South Shoreditch À Londres." *Territoire En Mouvement Revue de Géographie et Aménagement. Territory in Movement Journal of Geography and Planning*, no. 17-18: 20–37.
- Ambrosino, Charles, and Lauren Andres. 2008. "Friches en ville: du temps de veille aux politiques de l'espace." *Espaces et sociétés* 134 (3): 37. doi:10.3917/esp.134.0037.
- Ananian, Priscilla. 2014. *Bruxelles, région de l'innovation. Évolution et perspectives de développement des centralités bruxelloises*. Louvain-La-Neuve: Presses Universitaires.
- Andonova, Yanita, Anne-France Kogan, and Carsten Wilhelm. 2014. "Injonction de Créativité et Création Sous Contrainte: Parallèles Entre Secteur Culturel et Monde Du Travail À L'épreuve Du Numérique." In *82e Congrès de l'ACFAS*. Université Concordia, Montréal.
- Banks, Mark, and David Hesmondhalgh. 2009. "Looking for Work in Creative Industries Policy." *International Journal of Cultural Policy* 15 (4): 415–30. doi:10.1080/10286630902923323.
- Beck, Ulrich. 2008. *La société du risque : Sur la voie d'une autre modernité*. Paris: Flammarion.
- Blair, Helen. 2001. "You're Only as Good as Your Last Job': The Labour Process and Labour Market in the British Film Industry." *Work, Employment & Society* 15 (1): 149–69.
- Bourdieu, Pierre. 1983. "The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed." *Poetics* 12 (4–5): 311–56. doi:10.1016/0304-422X(83)90012-8.
- Brenner, Neil. 2004. *New State Spaces Urban Governance and the Rescaling of Statehood*. Oxford; New York: Oxford University Press. <http://site.ebrary.com/id/10263694>.
- Burawoy, Michael. 2000. *Global Ethnography: Forces, Connections, and Imaginations in a Postmodern World*. Berkeley: University of California Press.
- Carmo, Leticia, Luca Pattaroni, Mischa Piraud, and Yves Pedrazzini. 2014. "Creativity without Critique: An Inquiry into the Aesthetization of the Alternative Culture." presented at the Lisbon Street Art & Urban Creativity International Conference, Lisbon.
- Christophers, Brett. 2007. "Enframing Creativity: Power, Geographical Knowledges and the Media Economy." *Transactions of the Institute of British Geographers* 32 (2): 235–47.
- Comaroff, John L., and Jean Comaroff. 2009. *Ethnicity, Inc.* Chicago Studies in Practices of Meaning. Chicago: University of Chicago Press.
- Crane, Diana. 1992. *The Production of Culture Media and the Urban Arts*. Newbury Park, Calif.: Sage Publications. <http://site.ebrary.com/id/10586568>.
- Creative Industries Federation. 2015. "Creative Diversity. The State of Diversity in the UK's Creative Industries, and What We Can Do about It." Creative Industries Federation.
- Cunningham, Stuart. 2009. "Creative Industries as a Globally Contestable Policy Field." *Chinese Journal of Communication* 2 (1): 13–24. doi:10.1080/17544750802638814.
- Dal, Cynthia, François Demonty, and Justine Harzé. 2015. "Les Pratiques Culturelles En Fédération Wallonie-Bruxelles: Regards Croisés." http://www.sashalab.be/sites/default/files/productions/pratiques_culturelles_federation_Wallonie_Bruxelles.pdf.
- Debroux, Tatiana. 2013. "Les Territoires Créatifs: Quelques Notions Théoriques et Une Analyse Bruxelloise." *Territoire En Mouvement Revue de Géographie et Aménagement. Territory in Movement Journal of Geography and Planning*, no. 19-20: 40–59.

- Drake, Graham. 2003. "‘This Place Gives Me Space’: Place and Creativity in the Creative Industries." *Geoforum* 34 (4): 511–24. doi:10.1016/S0016-7185(03)00029-0.
- Eckert, Grossetti, Martin Brelot. 2012. "La Classe Créative Au Secours Des Villes?"
- Fleury, Antoine, and Laurène Goutailler. 2014. "Lieux de culture et gentrification. Le cas de la Maison des métallos à Paris." *Espaces et sociétés* 158 (3): 151. doi:10.3917/esp.158.0151.
- Galloway, Susan, and Stewart Dunlop. 2007. "A Critique of Definitions of the Cultural and Creative Industries in Public Policy." *International Journal of Cultural Policy* 13 (1): 17–31. doi:10.1080/10286630701201657.
- Garnham, Nicholas. 1990. *Capitalism and Communication: Global Culture and the Economics of Information*. London; Newbury Park: Sage Publications.
- Genard, Jean-Louis. 2009. "Réflexions sur la gouvernance de la région de Bruxelles Capitale," 163–83.
- . 2010. "Les Politiques Culturelles de La Communauté Française de Belgique: Fondements, Enjeux et Défis." *Tendances et Défis Des Politiques Culturelles. Cas Nationaux En Perspective*, Presses Université Laval, INRS, Québec, 179–218.
- . 2011. "Démocratisation de La Culture Et/ou Démocratie Culturelle?: Comment Repenser Aujourd’hui Une Politique de Démocratisation de La Culture?" Cinquante ans d’action publique en matière de culture au Québec - Université de Montréal.
- Gill, R., and A. Pratt. 2008. "In the Social Factory?: Immaterial Labour, Precariousness and Cultural Work." *Theory, Culture & Society* 25 (7-8): 1–30. doi:10.1177/0263276408097794.
- Granovetter, Mark. 1973. "The Strength of Weak Ties." *American Journal of Sociology* 78 (6): 1360–80.
- Harvey, David. 1989. "From Managerialism to Entrepreneurialism: The Transformation in Urban Governance in Late Capitalism." *Geografiska Annaler. Series B, Human Geography* 71 (1): 3. doi:10.2307/490503.
- . 2014. *Villes rebelles: du droit à la ville à la révolution urbaine*. Paris: Buchet Chastel.
- Healy, Kieran. 2002. "What’s New for Culture in the New Economy?" *The Journal of Arts Management, Law, and Society* 32 (2): 86–103.
- Hesmondhalgh, David. 2007. "Creative Labour as a Basis for a Critique of Creative Industries Policy." In *MyCreativity Reader: A Critique of Creative Industries*, edited by Geert Lovink, 61–69. Amsterdam: Institute of Network Cultures.
- Hesmondhalgh, David, and Sarah Baker. 2006. "Creative Work in the Cultural Industries." In *Symposium on Media and Cultural Industries Conducted at the Museum Des Sciences de L’Homme, Paris, France*. http://www.observatoire-omic.org/colloque-icic/pdf/BakerHesmondhalgh1_4.pdf.
- Horkheimer, Max, and Theodor W Adorno. 1972. *Dialectic of enlightenment*. [New York: Herder and Herder.
- Karttunen, Sari. 1998. "How to Identify Artists? Defining the Population for ‘status-of-the-Artist’ studies." *Poetics* 26 (1): 1–19.
- KEA. 2006. "The Economy of Culture in Europe. Report Prepared for the European Commission." Brussels: Directorate-General for Education and Culture.
- Lash, Scott, and John Urry. 1994. *Economies of Signs and Space*. Theory, Culture & Society. London ; Thousand Oaks, Calif: Sage.
- Lazzarato, Maurizio. 2010. "Immaterial Labour." In *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*, edited by Paolo Virno and Michael Hardt, Nachdr., 132–46. Theory out of Bounds 7. Minneapolis, Minn.: Univ. of Minnesota Press.
- Lazzaro, Elisabetta, and Jean-Gilles Lowies. 2014. "Le Poids Économique Des Industries Culturelles et Créatives En Wallonie et À Bruxelles." Université libre de Bruxelles (Cultural Management).
- Levine, Marc V, ed. 2004. *La "classe créative" et la prospérité urbaine mythes et réalités*. S.l: s.n.

- Liot, Françoise. 2004. *Le Métier D'artiste: Les Transformations de La Profession Artistique Face Aux Politiques de Soutien À La Création*. Logiques Sociales. Paris, France: Harmattan.
- Martens, Birgitte, Jelena Dobbels, Lucy Amez, and Walter Ysebaert. 2014. "Culture et Créativité: Ébauche D'un Instrument de Mesure Pour La Métropole Bruxelloise." <http://www.brusselsstudies.www3.produweb.be/medias/publications/BruS79FR.pdf>.
- McRobbie, Angela. 2002. "From Holloway to Hollywood: Happiness at Work in the New Cultural Economy?" In *Cultural Economy: Cultural Analysis and Commercial Life*, edited by Paul Du Gay and Michael Pryke, 97–114. Culture, Representation, and Identities. London ; Thousand Oaks, Calif: SAGE.
- Menger, Pierre-Michel. 1999. "Artistic Labor Markets and Careers," *Annual Review of Sociology*, no. 25: 541–74.
- . 2002. *Portrait de l'artiste en travailleur: métamorphoses du capitalisme*. [Paris]: Seuil.
- . 2006. "Artistic Labor Markets: Contingent Work, Excess Supply and Occupational Risk Management." In *Handbook of the Economics of Art and Culture, Volume 1.*, edited by V. A. Ginsburgh and D. Throsby, 765–811. Burlington: Elsevier. <http://public.eblib.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=274680>.
- . 2009. *Le travail créateur: s'accomplir dans l'incertain*. [Paris]: Gallimard : le Seuil.
- Merkel, Janet. 2015. "Coworking in the City." *Ephemera*.
- Miège, Bernard. 1987. "The Logics at Work in the New Cultural Industries." *Media, Culture & Society* 9 (3): 273–89. doi:10.1177/016344387009003002.
- . 1989. *The Capitalization of Cultural Production*. New York, N.Y.; Bagnolet (France): International General.
- Mitchell, R., and Sari Karttunen. 1992. "Why and How to Define an Artist: Types of Definitions and Their Implications for Empirical Research Results." In *Cultural Economics*, by Ruth Towse and Abdul Khakee, 175–86. Berlin, heidelberg: Springer.
- Moulin, Raymonde. 1992. *L'artiste, l'institution, et le marché*. Paris: Flammarion.
- Negus, Keith, and Michael Pickering. 2000. "Creativity and Cultural Production." *International Journal of Cultural Policy* 6 (2): 259–82. doi:10.1080/10286630009358124.
- Noël, Françoise. 2009. "La politique de revitalisation des quartiers : à la croisée de l'action urbanistique et sociale," 213–33.
- Oakley, Kate. 2006. "Include Us Out—Economic Development and Social Policy in the Creative Industries." *Cultural Trends* 15 (4): 255–73. doi:10.1080/09548960600922335.
- . 2009. *Art Works: Culture Labour Markets : A Literature Review*. London: Creativity, Culture and Education.
- O'Connor, Justin. 2015. "Intermediaries and Imaginaries in the Cultural and Creative Industries." *Regional Studies* 49 (3): 374–87. doi:10.1080/00343404.2012.748982.
- Peck, Jamie. 2005. "Struggling with the Creative Class." *International Journal of Urban and Regional Research* 29 (4): 740–70.
- Peterson, Richard A., and N. Anand. 2004. "The Production of Culture Perspective." *Annual Review of Sociology* 30 (1): 311–34. doi:10.1146/annurev.soc.30.012703.110557.
- Pilati, Thomas, and Diane-Gabrielle Tremblay. 2010. "Cités créatives et districtes culturels. Les interrelations entre deux concepts." In *La classe créative selon Richard Florida un paradigme urbain plausible?*, edited by Rémy Tremblay and Diane-Gabrielle Tremblay, 127–48. Québec [Que.]: Presses de l'Université du Québec. <http://site.ebrary.com/id/10388655>.
- Plaza, Beatriz. 2008. "On Some Challenges and Conditions for the Guggenheim Museum Bilbao to Be an Effective Economic Re-Activator: Debates and Developments." *International Journal of Urban and Regional Research* 32 (2): 506–17. doi:10.1111/j.1468-2427.2008.00796.x.
- Pratt, Andy C. 2005. "Cultural Industries and Public Policy: An Oxymoron?" *International Journal of Cultural Policy* 11 (1): 31–44. doi:10.1080/10286630500067739.

- Romainville, Alice. 2005. "Une «flamandisation» de Bruxelles?" *Belgeo. Revue Belge de Géographie*, no. 3: 349–72.
- Romainville, Céline, and Postface de Roland de Bodt. 2014. "Démocratie Culturelle & Démocratisation de La Culture."
- Ross, Andrew. 2003. *No-Collar: The Humane Workplace and Its Hidden Costs*. New York, NY: Basic Books.
- . 2008. "The New Geography of Work: Power to the Precarious?" *Theory, Culture & Society* 25 (7-8): 31–49. doi:10.1177/0263276408097795.
- Rousseau, Max. 2008. "«Bringing politics back in»: la gentrification comme politique de développement urbain?: Autour des «villes perdantes»." *Espaces et sociétés* 132-133 (1): 75. doi:10.3917/esp.132.0075.
- Roy-Vallex, Myrtille. 2010. "Arts, territoires et 'nouvelle économie'. Quelle perspective ouverte par la théorie du capital créatif." In *La classe créative selon Richard Florida un paradigme urbain plausible?*, edited by Rémy Tremblay and Diane-Gabrielle Tremblay, 39–84. Québec [Que.]: Presses de l'Université du Québec. <http://site.ebrary.com/id/10388655>.
- Ryan, Bill. 1992. *Making Capital from Culture: The Corporate Form of Capitalist Cultural Production*. De Gruyter Studies in Organization 35. Berlin ; New York: Walter de Gruyter.
- Scott, Allen J. 2001. "Capitalism, Cities, and the Production of Symbolic Forms." *Transactions of the Institute of British Geographers* 26 (1): 11–23.
- . 2010. "Cultural Economy and the Creative Field of the City." *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography* 92 (2): 115–30.
- Scott, Allen J., and Frederic Leriche. 2005. "Les Ressorts Géographiques de L'économie Culturelle: Du Local Au Mondial."
- Siebert, Sabina, and Fiona Wilson. 2013. "All Work and No Pay: Consequences of Unpaid Work in the Creative Industries." *Work, Employment & Society* 27 (4): 711–21. doi:10.1177/0950017012474708.
- Swyngedouw, Eric, and Christian Kesteloot. 1989. "Le Passage Sociospatial Du Fordisme À La Flexibilité: Une Interpretation Des Aspects Spatiaux de La Crise et de Son Issue." *Espaces et Sociétés*.
- Terranova, Tiziana. 2000. "Free Labor: Producing Culture for the Digital Economy." *Social Text* 18 (2): 33–58.
- Throsby, David. 2001. *Economics and Culture*. Cambridge, UK ; New York: Cambridge University Press.
- . 2008. "The Concentric Circles Model of the Cultural Industries." *Cultural Trends* 17 (3): 147–64. doi:10.1080/09548960802361951.
- Towse, Ruth. 1996. *The Economics of Artists' Labour Markets*. London: Arts Council of England.
- Tremblay, Gaëtan. 2008. "Industries Culturelles, Économie Créative et Société de L'information." *Global Media Journal* 1 (1): 65–88.
- Tremblay, Rémy, and Diane-Gabrielle Tremblay. 2010. *La classe créative selon Richard Florida un paradigme urbain plausible?*. Québec [Que.]: Presses de l'Université du Québec. <http://site.ebrary.com/id/10388655>.
- Ursell, Gillian. 2000. "Television Production: Issues of Exploitation, Commodification and Subjectivity in UK Television Labour Markets." *Media, Culture & Society* 22 (6): 805–25. doi:10.1177/016344300022006006.
- Van Criekingen, Mathieu, and Jean-Michel Decroly. 2009. "Le Plan de Développement International de Bruxelles (PDI)." *Promesses de Developpements Immobiliers et D'inégalités Croissantes*. http://bib.urbagora.be/IMG/pdf/200905_Brussels_Studies_PDI.pdf.
- Vandermotten, Christian. 2014. *Bruxelles, une lecture de la ville de l'Europe des marchands à la capitale de l'Europe*. Bruxelles: Éd. de l'Université de Bruxelles.

- Van Hamme, Gilles, and Mathieu Van Crielingen. 2012. "Compétitivité économique et question sociale : les illusions des politiques de développement à Bruxelles." *Métropoles*, no. 11 (December). <https://metropoles.revues.org/4550>.
- Van Heur, Bas. 2009. "The Clustering of Creative Networks: Between Myth and Reality." *Urban Studies* 46 (8): 1531–52. doi:10.1177/0042098009105503.
- . 2010. *Creative Networks and the City: Towards a Cultural Political Economy of Aesthetic Production*. Bielefeld: Transcript.
- Vivant, Elsa. 2007a. "L'instrumentalisation de la culture dans les politiques urbaines : un modèle d'action transposable ?" *Espaces et sociétés* 131 (4): 49. doi:10.3917/esp.131.0049.
- . 2007b. "Sécurisation, Pacification, Animation. L'instrumentalisation Des Scènes Culturelles off Dans Les Politiques Urbaines (enquête)." *Terrains & Travaux*, no. 2: 169–88.
- . 2009. *Qu'est-ce que la ville créative?*. Paris: Presses universitaires de France.
- . 2011. *Travail Créatif, Emplois Précaires*. Métropolitiques. <http://www.metropolitiques.eu/Travail-creatif-emplois-precaires.html>.
- . 2013. "À qu(o)i sert la ville-spectacle?" *Les cahiers de la métropole*, no. 3: 60–63.
- Vivant, Elsa, and Diane-Gabrielle Tremblay. 2010. "L'économie Créative, Revue Des Travaux Francophones." Note de recherche de la Chaire de recherche du Canada sur les enjeux socio-organisationnels de l'économie du savoir.
- Wang, Jing. 2004. "The Global Reach of a New Discourse: How Far Can 'Creative Industries' Travel?" *International Journal of Cultural Studies* 7 (1): 9–19. doi:10.1177/1367877904040601.
- Wilf, Eitan. 2014. "Semiotic Dimensions of Creativity*." *Annual Review of Anthropology* 43 (1): 397–412. doi:10.1146/annurev-anthro-102313-030020.
- . 2015. "The 'Cool' Organization Man: Incorporating Uncertainty from Jazz Music into Business World." In *Modes of Uncertainty: Anthropological Cases*, edited by Limor Samimian-Darash and Paul Rabinow.

Notes

¹ Le Soir, 2 décembre 2014 (<http://www.lesoir.be/722858/article/economie/2014-12-02/l-industrie-creative-troisieme-employeur-europeen-derriere-batiment-et-l-horeca>)

² Journal du conseil économique et social de la RBC, 13 mars 2014, p. 2.

³ La distinction entre les notions de « cluster » et « district » n'est pas toujours très claire. Marshall utilise celle de « district » pour renvoyer à la concentration des activités productives des secteurs industriels classiques. Celle de « cluster » en revanche, renvoie aussi bien à la concentration d'activités de production que de diffusion et de consommation (Ambrosino, 2013, p. 26).

⁴ Dans les années 1960-1970, les fondements de nos politiques culturelles semblaient s'être stabilisés dans quelques référentiels clefs, sur lesquels venait se plaquer le clivage communautaire qui marque le territoire de Bruxelles. Ainsi, du côté néerlandophone, un important travail de renforcement de la représentation flamande à Bruxelles aurait guidé les politiques culturelles alors orientées sur l'affirmation identitaire et la défense de la langue (A. Romainville 2005). Du côté francophone, ce seront les deux concepts de « démocratisation de la culture » et de « démocratie culturelle » qui vont structurer les politiques culturelles et instaurer un partage entre le domaine des Beaux-Arts d'un côté, et celui du socio-culturel et de l'éducation permanente de l'autre (Genard 2010; C. Romainville and de Bodt 2014).

⁵ Quatre niveaux de pouvoir différents et huit ministres touchent en effet, de manière directe ou indirecte, à des questions de culture à Bruxelles : Au niveau *communautaire*, la Fédération Wallonie-Bruxelles et la communauté flamande exercent leurs compétences culturelles via la Commission communautaire française (Cocof) pour les institutions francophones, et via la Vlaamse Gemeenschapscommissie (VGC) pour les institutions flamandes. Elles cofinancent occasionnellement de grands événements culturels bilingues mais cette pratique n'est pas véritablement institutionnalisée. Au niveau *régional*, la RBC n'a pas de compétence culturelle propre mais gère les monuments et sites et le tourisme, ce qui lui permet de financer des événements culturels comme des festivals. Le niveau *fédéral*, quant à lui, est compétent pour les établissements fédéraux (La Palais des Beaux Arts, le Théâtre Royal de la Monnaie et l'Orchestre National de Belgique). Et enfin, les 19 *communes* qui composent la Région ont un pouvoir organisateur pour tout ce qui concerne « l'intérêt communal » et ont le droit de créer, gérer et financer des infrastructures telles que les bibliothèques ou des musées communaux.

Rien qu'au niveau de l'administration générale de la Culture en Fédération Wallonie-Bruxelles, sept départements se partagent le domaine, chacun d'eux étant subdivisé en 4 à 8 sous-services ou « sous-directions ». Pour visualiser l'organigramme schématisé : <http://www.culture.be/index.php?id=2102>

⁶ Voir notamment : Les Etats généraux de la culture ainsi que les Assises du développement culturel territorial lancés en 2005 et 2011 sous la législature de l'ancienne ministre francophone de la culture pour la FWB, Fadila Laanan ; la création du Réseau des arts flamands (Brussels Kunstenoverleg – BKO) et son pendant francophone (Réseau de Art à Bruxelles – RAB) en 2002 et 2005, et leur ambition de collaboration culturelle intercommunautaire cristallisée en 2009 dans le Plan culturel pour Bruxelles ; ainsi que, fin 2013, le plan culturel du ministre socialiste de la culture à la Cocof, Rachid Madrane.

⁷ Voir notamment : Le Livre Vert de la Commission Européenne « Libérer le potentiel de l'économie créative », avril 2010 ; le Plan de Développement International (PDI 2007) ; l'accord de majorité du Gouvernement de la RBC 2009-2014 et 2014-2019 ; le projet de Plan Régional de Développement Durable (PRDD 2013) ; le projet de refonte des politiques culturelles de la ministre francophone de la culture à la FWB ; et tout récemment, le nouveau texte fondateur de la « stratégie 2025 pour Bruxelles », destiné à « redynamiser l'économie bruxelloise » (Voir le site du ministre-président de la Région : <http://rudivervoort.be/MP/blog/2015/06/16/rudi-vervoort-et-didier-gosu-in-presentent-la-strategie-2025-pourredynamiser-leconomie-de-la-region-bruxelloise/>)

⁸ Précisons que c'est bien le « projet » de plan qui a été adopté fin 2013. Le plan définitif n'a, à l'heure actuelle, toujours pas été voté par le gouvernement régional. Par ailleurs, depuis le dernier plan régional de 2002, un « D » supplémentaire est venu se rajouter à l'acronyme pour souligner le caractère « durable » du nouveau plan.

⁹ Le discours prononcé par la ministre pour la lancement de son opération « Bouger les lignes » est disponible à l'adresse suivante : <http://tracernospolitiquesculturelles.be/wp-content/uploads/2015/01/Discours-Joëlle-Milquet-19.02.2015.pdf>

¹⁰ L'objectif de cette rationalisation des subsides est de lutter contre le saupoudrage de ce que la ministre appelle « *les petits brots sympathiques qui appartiennent plutôt au secteur social* » (Interview de la ministre Joëlle Milquet, RTBF, 9 octobre 2014, op.cit.). En ce qui concerne les théâtres, cette rationalisation a déjà commencé. La répartition de subsides pour l'année 2016 a été revue et sur 32 institutions théâtrales, 8 voient leurs aides augmenter (de 5%), 16 les voient inchangées et 11 les voient diminuer de 5%. A ces dernières, il est demandé d'opérer des adaptations importantes ou d'entrer dans une logique de fin d'activité d'ici 2017 (La Libre Belgique, 7 août 2015).

¹¹ Séance plénière du parlement bruxellois, le 24 mars 2010. Les compte-rendu intégraux des interpellations et questions orales au parlement de la RBC sont disponibles sur le site du parlement de la RBC : <http://www.parlbruparl.irisnet.be/documents-parlementaires/>

¹² Cette synthèse du rapport d'IDEA Consult se base le sur document disponible sur le site de la Chambre des classes moyennes : http://www.ces.irisnet.be/site13/plone/publications/autres-publications-1/autres-publications-de-la-chambre-des-classes-moyennes/de-l2019a.s.b.l.-201cgestion-de-la-dotation-a-la-chambre-des-classes-moyennes201d/FR_Eindrappontage_CCI_BXL_v150711.pdf/view

¹³ Les procès verbaux des réunions de la plateforme sont disponibles sur le site de l'UNIZO : <http://www.unizo.be/cci>

¹⁴ La Libre Belgique, 27 octobre 2015, « Bruxellimage décide de faire cavalier seul ».

¹⁵ Interview de la ministre communautaire de la culture Joëlle Milquet, RTBF, 9 octobre 2014, http://www.rtbef.be/culture/scene/detail_joelle-milquet-culture-et-management-doivent-faire-bon-menage?id=8373970

¹⁶ Le Soir, 31 août 2015, « L'entrepreneur culturel, une espèce encore trop rare ». Ou encore, pour une autre déclinaison de cette même thématique : Le Soir, 5 septembre 2015, « Culture et business, deux mondes qui doivent se côtoyer ».

¹⁷ Le Soir, 31 août 2015, « L'entrepreneur culturel, une espèce encore trop rare ».

¹⁸ Voir p. 3 du Journal Kanal : <http://www.platformkanal.be/images/stories/pdf/journal-kanal.pdf>

¹⁹ Adopté en 2007 par le gouvernement régional, le Plan de Développement International de Bruxelles est un document réalisé, à la demande de la Région, par un cabinet privé de conseils financiers. Sans statut légal officiel, ce plan se veut néanmoins proposer un ensemble de réformes des politiques urbaines insistant sur la valorisation de portions de territoire et de « grands projets urbains » à des fins d'attractivité de capitaux et de développement immobilier privé et spéculatif (Van Crielingen & Decroly, 2009).

²⁰ A propos des friches industrielles reconverties en espace d'animations culturelles à Bruxelles : voir par exemple « l'Allée du Kaai », un projet d'occupation temporaire d'une friche impulsé par les pouvoirs régionaux et destiné à valoriser une partie peu fréquentée de la ville en y organisant des activités culturelles dans l'attente de la réalisation d'un nouveau parc public (concernant ce type d'opération, voir l'article d'Elsa Vivant sur l'instrumentalisation d'acteurs culturels dans des stratégies de valorisation foncière, 2007).

²¹ L'utilisation répandue des expressions telles que « réseaux » ou « cluster » qui participent de l'institutionnalisation d'un discours sur l'économie de la connaissance (Van Heur 2010), p. 100) se confirme dans le PRDD. Le terme de « cluster », ou son dérivé « clustering » revient 22 fois dans le document, son utilisation se concentrant dans le chapitre relatif à « la vocation économique de Bruxelles ». A titre de comparaison, le terme de « cluster » n'est mentionné qu'une seule fois dans le dernier PRD (2002).

²² Voir, par ex., (Plaza 2008). Pour une compilation de nombreux travaux ayant porté sur la ville de Bilbao et les effets sociaux de la construction de son musée d'art moderne et contemporain (Guggenheim), voir : <http://www.scholars-on-bilbao.info>

²³ Le journal du conseil. Publication périodique du conseil économique et sociale de la Région de Bruxelles-Capitale, 14 juillet 2014, p. 6.

²⁴ Les Contrats de Quartier sont des politiques de la ville centrées sur les quartiers populaires de la Région et dont la mise en œuvre s'étale sur 4 ans. Ils sont structurés en 5 « volets » : outre l'objectif de requalification de l'espace public (« volet 4 ») auquel nous nous référons, ils permettent également de mener des actions d'insertion socioprofessionnelle ainsi que de production et de réhabilitation de logements sociaux et conventionnés. Cependant, une tendance à privilégier la revitalisation physique et la dimension esthétique par rapport à la cohésion sociale et au socio-économique se remarque sur la répartition inégale des investissements entre les différents « volets » (Noël, 2009). Pour certains, ces politiques servent surtout à conforter les processus de gentrification à l'œuvre dans ces quartiers (Vandermotten, 2014, p. 198).

²⁵ Le Soir, 28 juillet 2015, « Mettre en valeur le patrimoine industriel des berges du canal ».

²⁶ Trends Tendence, 2 octobre 2015, « Yvan Mayeur: "Le piétonnier a déjà changé l'atmosphère de la ville" ».