

## Introduction : Requestionner les lieux culturels

« Non, mais ça va pas ». J'ai en tête cette phrase de Joseph Wouters<sup>1</sup>, ponctuant notre entretien sur son lieu et sa structure « Decoratelier », installé depuis peu à Molenbeek, entre le Recyclart et la Raffinerie de Charleroi danse, à Bruxelles. « Non, mais ça va pas » prononcé avec colère et exaspération devant l'arrogance et le repli des institutions culturelles bruxelloises face aux débats et enjeux de représentativité, d'inclusion, d'intersectionnalité.

« On continue à rénover les immeubles mais on devrait plutôt rénover les organigrammes » poursuit-il plus tard, tandis que je repense au journaliste Philippe Cornet qui, deux mois auparavant, m'affirmait : « Il y a quand même un rapport entre les murs et la culture<sup>2</sup>. »

Mais quel est-il, précisément, ce rapport ? Quels sont ces murs, à quelle culture fait-on référence ? Autrement dit, quelles pratiques culturelles les murs rendent-ils possibles et qu'est-ce que, au contraire, ils empêchent ?

Dans les années 1970-1980, un grand nombre d'acteurs – artistes, intellectuels et animateurs culturels – ont considéré que le meilleur moyen pour développer leurs projets, à la fois de vie et artistique, était de créer leurs propres lieux. Ils concevaient ces lieux comme des alternatives aux institutions établies, qui devaient permettre d'accueillir et développer les pratiques artistiques et culturelles qui ne trouvaient pas leur place dans les autres infrastructures de la ville. Ces espaces devaient également susciter, en lien avec les ambitions sociales et culturelles des années post-68, d'autres modes de relation à l'art, à la culture et à la cité.

En Belgique, nombre de ces lieux sont encore en place aujourd'hui. Depuis longtemps institutionnalisés, ils ont, à des degrés divers, abandonné leur position contestataire pour servir d'interface entre artistes et publics et participer ainsi à l'offre culturelle de la ville. Il se trouve que, dans beaucoup de ces lieux, on assiste actuellement à un changement de direction<sup>3</sup>, moment propice de discussion et de négociation – dans les limites des cahiers des charges – sur les enjeux, le positionnement et le fonctionnement de ces différentes structures. Il se trouve également que la sphère publique résonne aujourd'hui des revendications d'une partie des

---

<sup>1</sup> Jozef Wouters est scénographe. Avec Menno Vandevelde il a développé le lieu-projet Decoratelier actuellement accueilli au sein de la structure Damaged Goods. Sur ce projet, voir <http://www.damagedgoods.be/en/decoratelier>; sur ses anciens projets, voir également <http://detheatermaker.be/maker/jozef-wouters/#slide-2635>. Consulté pour la dernière fois le 13.01.2021. Pour l'article réalisé à la suite de l'entretien, lire Svobodova Karolina, « Résider autrement : *Decoratelier* et *Le Lac*. Deux expériences de partage spatial », *Alternatives théâtrales*, n°142, décembre 2020, 64-68.

<sup>2</sup> Entretien personnel avec Philippe Cornet, 20.6.2020, non publié.

<sup>3</sup> Citons à titre d'exemples le Théâtre Varia et la Balsamine.

groupes minorisés, dénonçant le racisme et le sexisme structurels au sein des sociétés occidentales. La programmation de ces lieux culturels reflète ces débats sociétaux : les questions de diversité, d'écologie, d'économie, etc. constituent de fait des thématiques récurrentes au sein du monde de l'art. Toutefois, le questionnement ne dépasse pas les limites de la programmation. En demandant aux structures de reconsidérer leurs organigrammes, Wouters appelle au contraire à travailler davantage sur leur mode de fonctionnement. Une semblable interrogation constitue l'une des trames de fond d'un récent ouvrage collectif consacré aux résidences d'artistes. Dans *Contemporary Artist Residencies. Reclaiming Time and Space*, les auteurs investissent la question de ces espaces-temps spécifiques dévolus à la création et réfléchissent à leurs rapports avec les valeurs de mobilité et de production qui dominent la société contemporaine. Le défi consiste désormais à dépasser la simple représentation des problématiques sociétales (notamment écologiques) pour les investir pratiquement dans le fonctionnement de ces structures. Comme l'écrit Nina Möntmann à propos de The Nida Art Colony en Lituanie, « as a collective retreat they have the potential to reflect how people can organize as a collective to potentially transform an interest group into a collective production or a political project<sup>4</sup> ».

Les mêmes tensions traversent ainsi, hier comme aujourd'hui, les lieux d'art et de culture : celles, bien sûr, liées à leur place et à leur fonction au sein du monde de l'art mais aussi celles des rapports entre le lieu et son environnement ainsi qu'à sa participation à la sphère publique « constituted by the intersection of different societal powers, usually in the city<sup>5</sup> ». De fait, depuis, la mise en place de politiques de démocratisation de la culture<sup>6</sup> et, surtout, de démocratie culturelle<sup>7</sup>, un constant souci de la participation et des modes de relations à la société anime les

---

<sup>4</sup> Irmeli Kokko, "Residencies as Programmatic Spaces for Community. An Interview with Nina Möntmann" in *Contemporary Artist Residencies. Reclaiming Time and Space*, p.106-112, p.109.

<sup>5</sup> Sander Bax, Pascal Gielen, et Bram Ieven, éd., *Interrupting the city: artistic constitutions of the public sphere*, Arts in society, no 20 (Amsterdam: Valiz, 2015), 11.

<sup>6</sup> Comme l'explique Michel Simonot, « L'expression *démocratisation de la culture*, a été considérée positivement durant les premières décennies des politiques culturelles publiques de l'après guerre mondiale. Au fondement de ce mot, un projet commun, commun au monde politique : partager des biens culturels considérés comme ayant une valeur supérieure et/ou captées par une minorité (dominante pour certains). ». La notion fut ensuite contestée et progressivement remplacée par celles de démocratisation culturelle et de démocratie culturelle. Michel Simonot, *La langue retournée de la culture*, Voix publiques (Romainville: Excès, 2017), 40.

<sup>7</sup> Comme l'écrit encore Simonot, dans l'expression « démocratie culturelle » le mot démocratisation lui-même disparaît. Ce dernier désignait une action, une dynamique, celles de *démocratiser*. Ils disparaissent au profit de la désignation d'un état des choses ou d'un mode d'organisation de la vie : la *démocratie*. C'est la *démocratie* elle-même qui, soit est, soit doit devenir *culturelle*. » Simonot, 41. Sur son contenu et ses orientations en Belgique, voir notamment l'ouvrage d'un de ses principaux acteurs, Marcel Hicter, *Pour une démocratie culturelle* (Rixensart: Direction générale de la Jeunesse et des Loisirs du ministère de la Communauté française – Fondation Marcel Hicter pour la démocratie culturelle, 1980). Sur la différence entre les deux notions et leur évolution dans le contexte belge francophone, voir le numéro qui y est dédié par la revue *Repères de L'Observatoire des Politiques Culturelles* de juin 2014 « Démocratie culturelle & démocratisation de la culture », *Repères*, n° 45 (juin 2014). Lire en particulier l'article « Mai 68 : la mobilisation du concept de démocratie culturelle en rupture avec la politique de démocratisation de la culture » au sein duquel il est noté que le projet de démocratie culturelle résulte de la contestation culturelle des événements de Mai et est défini comme visant à « assurer une reconnaissance des productions

acteurs du monde de l'art<sup>8</sup>. Soutenues par les pouvoirs publics, les initiatives et infrastructures culturelles devaient, dès la fin de la Seconde Guerre mondiale et, plus tard, à la suite des contestations de 1968, s'ouvrir à la diversité de la société civile et susciter une « mise en présence de l'art, des œuvres comme des artistes, et des publics qui n'avaient pas l'habitude d'une telle rencontre<sup>9</sup> ». Dans le contexte français, comme l'écrit Philippe Urfalino, la « notion d'accès à la culture avait, dès lors, presque un sens physique et les maisons de la culture devaient être le lieu de cette rencontre<sup>10</sup> ». En s'appuyant sur le modèle français, le « Plan quinquennal de politique culturelle » (dit « Plan Wigny ») élaborait en 1968 les lignes de la politique culturelle en Belgique francophone, en affirmant l'ambition de mieux lier les enjeux de création, diffusion et éducation populaire à travers un réseau de centres culturels aux « mailles assez serrées<sup>11</sup> ». Comme l'indiquait le Ministre de la culture française Pierre Wigny, c'est la démocratie elle-même qui était l'enjeu de la révolution culturelle en cours.

Ce bref rappel contextuel vise uniquement à indiquer dans cette introduction l'enjeu partagé durant les années 1970 par les acteurs culturels et les pouvoirs publics : ouvrir les infrastructures artistiques et culturelles en augmentant leur porosité vis-à-vis de la société civile, de façon à diversifier les publics, démocratiser la fréquentation ainsi que les usages des lieux et susciter le déploiement de nouvelles formes d'art et de culture. On assiste ainsi à un changement dans l'approche du lieu : ce dernier n'est plus seulement considéré comme un contenant pour l'accueil des disciplines artistiques mais bien comme agent de transformation socio-culturelle pour la société, la création elle-même et, enfin, la ville. Ce rapport engagé dans la ville est lié au contexte des années 1970 où on assiste à un renversement des orientations urbanistiques : après la réalisation de grands travaux de modernisation de la ville basés sur les principes de la Charte d'Athènes, le contexte de crise économique et de contestation urbaine a conduit à une

---

culturelles populaires ou minoritaires face à des standards culturels qui étaient considérés comme liés aux classes dominantes, contribuant ainsi à la reproduction des inégalités sociales. Elle se donnerait pour objectif de 'confier aux acteurs eux-mêmes leur destin culturel', entraînant forcément l'ouverture des politiques culturelles à une pluralité d'acteurs dans la participation à l'élaboration et à la mise en œuvre des politiques culturelles. » « Mai 68 : la mobilisation du concept de démocratie culturelle en rupture avec la politique de démocratisation de la culture », *Repères*, 13.

<sup>8</sup> Philippe Urfalino, *L'invention de la politique culturelle: postface inédite*, Nouv. éd, Pluriel Art (Paris: Hachette Littératures, 2004); *Éducation populaire: La puissance de penser, le pouvoir d'agir: Quarante ans de débats et d'actions de Peuple et Culture en Wallonie et à Bruxelles* (Cuesmes: Editions du Cerisier, 2016); Alain De Wasseige, *Communauté Bruxelles-Wallonie quelles politiques culturelles?* (Gerpennes : Editions Quorum, 2000).

<sup>9</sup> Urfalino, *L'invention de la politique culturelle*, 239.

<sup>10</sup> Urfalino, 239.

<sup>11</sup> Pierre Wigny (éd.), « Plan quinquennal de politique culturelle » (Bruxelles: Ministère de la Culture Française, 1968). Le document est disponible sur le site Internet de l'Observatoire des Politiques Culturelles <http://www.opc.cfwb.be/index.php?id=14340>

revalorisation de la ville historique et à des campagnes et politiques de rénovation, réhabilitation et requalification du patrimoine<sup>12</sup>.

Progressivement, les différents acteurs du monde de l'art commencèrent à appréhender les lieux de culture en tant que ressources spatiales, aux multiples possibilités et enjeux inter- et extra-artistiques. Projets artistiques et projets de vie se rencontraient dans ces nouveaux lieux qui devaient leur permettre de concilier leurs ambitions et prendre place dans le champ artistique comme dans le champ social.

C'est précisément l'émergence de ces lieux élaborés en tant que réponses spatiales à un contexte culturel, géographique, politique et social spécifique qu'il s'agit d'étudier ici. Ces lieux ont fait l'objet de désignations diverses : friches culturelles, nouveaux territoires de l'art, fabrique d'art, tiers-lieux, lieux intermédiaires, etc<sup>13</sup>. C'est cette dernière notion que nous avons décidé de retenir ici, en raison de l'accent qu'elle permet de porter sur les enjeux relationnels et transversaux de ces infrastructures. Elle offre également l'avantage d'être régulièrement utilisée par les animateurs de ces lieux et par les chercheurs, suite, notamment, à sa popularisation via le rapport Lextrait réalisé en France en 2001 en réponse à la commande de Michel Duffour, alors Secrétaire d'État au patrimoine et à la décentralisation culturelle. Fabrice Lextrait et son équipe tentèrent d'établir un premier inventaire de ces initiatives culturelles originales sur le terrain français en rendant compte de la diversité de ces lieux du point de vue de leurs projets culturels et artistiques ; de leur architecture ; de leur mode de fonctionnement et de leur implantation territoriale. S'il est difficile d'en proposer une définition générique, on observe que l'ensemble de ces lieux furent créés par une reconversion et une requalification d'un espace en friche (le plus souvent industrielle) en lieu de culture<sup>14</sup> ; qu'ils résultaient d'initiatives d'acteurs de la société civile ; qu'ils étaient conçus pour expérimenter de nouveaux rapports entre création, culture, loisir, vie quotidienne et expérience urbaine. « Les initiatives

---

<sup>12</sup> Sur la remise en question du modèle moderniste à Bruxelles, on peut déjà citer ici Brigid Grauman: « The change came about in 1968 and was particularly strong in Belgium, with its hospitable government policy : ITT, the EEC, Shape, the multinationals, had all been welcomed with open arms. Brussels citizens got together in action groups, aware that there would soon be no residents left if people kept on moving to the suburbs at the rate of 11,000 a year. Meanwhile, the city had lived through a decade of urban anarchy, marked by a mania for motorways and skyscrapers. ». Brigid Grauman, « Today's new architects », *The Bulletin*, Janvier 1979, 13. Nous avons choisi de mobiliser un article de presse (*The Bulletin*, hebdomadaire en anglais) plutôt qu'un article scientifique pour témoigner d'emblée de la popularité du débat au sein de la société civile. Selon la journaliste « There are more citizen action groups per square metre in Brussels than in any other European city. ».

<sup>13</sup> Fabrice Lextrait, « Projets, aventures, friches, squats, fabriques: de nouveaux espaces publics en construction », *Mouvements* 17, n° 4 (2001): 65-69, <https://doi.org/10.3917/mouv.017.0065>.

<sup>14</sup> Pascal Roland et Magali Sizorn écrivent à ce propos : « Dans le cas des friches industrielles reconverties en espaces culturels, cette requalification repose sur une valorisation des espaces par le rapprochement entre des activités hautement valorisées socialement, les activités artistiques, et des lieux ayant accueilli des activités généralement peu valorisées quant à elles (celles du faire, du bruit, de la sueur, des odeurs, de la reproductibilité technique), et portant les signes, voire les stigmates, de l'arrêt de l'activité. » Pascal Roland et Magali Sizorn, « Reconversion et requalification. Que font les friches au patrimoine? », in *La mise en culture des friches industrielles*, éd. par Françoise Lucchini, Collection Histoire & patrimoines (Mont-Saint-Aignan: Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2016), 229.

de la société civile, émanant de collectifs et de groupes d'artistes, constituent au sens plein du terme des actes politiques forts de reconquête de territoires<sup>15</sup> » écrit ainsi Françoise Lucchini afin de mettre en exergue la dimension engagée et le rapport aux territoires de ces lieux-projets.

Aujourd'hui encore, la création de nouvelles infrastructures culturelles représente, tant pour les acteurs culturels en volonté de rupture que pour les pouvoirs publics engagés dans des opérations de réaménagement de territoire et de *city marketing*, une solution de prédilection. En raison de leurs volumes et de leur localisation, les friches industrielles constituent des espaces particulièrement attrayants pour le développement de tels projets. De nouveaux lieux se créent au sein de friches reconverties, où se mêlent la fascination des artistes pour l'esthétique de la ruine, les ambitions de revalorisation territoriale poursuivies par les pouvoirs publics et les intérêts financiers du secteur immobilier. Le lieu culturel intermédiaire apparaît ainsi simultanément comme espace de liberté, utopie incarnée et cheval de Troie pour l'institutionnalisation et la gentrification<sup>16</sup>. Fondamentalement ambigu, il représente à la fois la possibilité d'autonomie et un piège, un abri et un repli. Mais tandis que les créateurs contemporains de lieux plus ou moins alternatifs composent avec et cherchent à déjouer les dangers et pièges de l'appropriation spatiale, c'est de manière rétrospectivement naïve que des acteurs de la génération soixante-huitarde fondèrent leurs propres structures pour supporter leurs ambitions d'indépendance et d'alternative. Au lendemain de Mai 68, dans le contexte de la désindustrialisation, lorsque cette génération initia la pratique d'appropriation d'anciens espaces industriels pour en faire des espaces culturels d'un genre nouveau correspondant à ses propres pratiques et positionnements, la ville était traversée par d'autres débats et enjeux. Contre le modernisme et son modèle fonctionnaliste, contre la spéculation et les processus d'exclusion, il s'agissait de se réappropriier la ville, de défendre le quartier et la rue, de s'opposer à la dynamique destruction-reconstruction pour privilégier la réhabilitation, défendre le patrimoine et le tissu urbain.

Or, comme indiqué ci-dessus, ce modèle de la reconversion de friches en lieu « créatif » et l'insistance sur certaines déclinaisons du « local » sont mobilisées aujourd'hui par la ville néolibérale pour attirer des populations privilégiées – de passages ou résidentes – et provoquer

---

<sup>15</sup> Jean-Bernard Cremnitzer, « Friches industrielles et intervention architectural, ou comment réinvestir l'existant » », in *La mise en culture des friches industrielles*, éd. par Françoise Lucchini, Collection Histoire & patrimoines (Mont-Saint-Aignan: Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2016), 15.

<sup>16</sup> Eric Corijn et Jacqueline Groth, « Reclaiming Urbanity: Indeterminate Spaces, Informal Actors and Urban Agenda Setting », *Urban Studies* 42, n° 3 (2005): 503-26; Cremnitzer, « Friches industrielles et intervention architectural, ou comment réinvestir l'existant » »; Lauren Andres et Boris Grésillon, « Cultural Brownfields in European Cities: A New Mainstream Object for Cultural and Urban Policies », *International Journal of Cultural Policy* 19, n° 1 (2011): 1-23, <https://doi.org/10.1080/10286632.2011.625416>.

des processus de gentrification des territoires dévalorisés. Ces considérations actuelles sur le devenir des villes créatives<sup>17</sup> invitent à interroger le passage entre les enjeux inauguraux, les positions des porteurs des projets et ce qui semble constituer une récupération par le capitalisme de ces pratiques initialement alternatives. Si les valeurs du monde de l'art reprises par la génération de 68 ont servi à définir le nouvel esprit du capitalisme comme l'ont montré Boltanski et Chiapello, dans quelle mesure les lieux imaginés et créés par cette génération ont-ils également pu être récupérés pour la mise en place de la ville néolibérale ?

Délimitée à la période des années 1973-1985 et au contexte belge, cette thèse ne permettra pas de répondre à ces questions qui en constituent toutefois la ligne d'horizon. En étudiant l'histoire et le fonctionnement de cette « solution du lieu » telle qu'elle fut élaborée dans les années 1970, elle espère participer à l'établissement d'une base nécessaire à cette réflexion. Conséquemment, afin de mieux comprendre les relations entre les murs et la culture, entre les pouvoirs publics et ces nouveaux types, et, plus largement, entre les lieux de culture et l'expérience de la ville, cette recherche propose de s'intéresser à l'émergence des premières structures communément désignées aujourd'hui comme « lieux intermédiaires », « nouveaux territoires de l'art » ou encore « tiers-lieux » pour qualifier des « lieux d'art et de culture collaboratifs et expérimentaux<sup>18</sup> ».

Précisément, alors que les lieux intermédiaires sont devenus aujourd'hui une catégorie aux caractéristiques définies, en s'intéressant aux contextes et processus d'émergence de ces structures dans les années 1970, cette thèse a pour premier objectif de défaire cette catégorie pour pouvoir utiliser l'expression en tant qu'outil. De fait, c'est d'abord en tant que concept de positionnement que nous nous y intéressons, considérant que si le terme « intermédiaire » signifie effectivement « situé entre », il n'indique pas une simple localisation mais affirme bien une prise de place, qu'il s'agit de comprendre.

Cette approche vise à nous donner les moyens d'analyser la création de ces structures en tenant compte de son caractère très empirique et expérimental. Sans mode opératoire établi, cette « nouvelle solution spatiale » était élaborée de façon intuitive, résultant tant d'accidents, de rencontres que d'opportunités saisies. La nouveauté de la démarche ainsi que le manque de moyens disponibles pour les acteurs rendaient en effet la fabrication et la vie de chaque lieu

---

<sup>17</sup> Richard L. Florida, *The rise of the creative class: revisited* (New York: Basic Books, 2012); Charles Landry, *The creative city: a toolkit for urban innovators*, 2nd ed (New Stroud, UK : London ; Sterling, VA: Comedia ; Earthscan, 2008); Elsa Vivant, *Qu'est-ce que la ville créative?* (Paris: Presses universitaires de France, 2009).

<sup>18</sup> Selon l'article premier de la charte de la Coordination nationale des lieux intermédiaires et indépendants disponible sur <http://cnlii.org/qui-sommes-nous/charte/charte/> Nous reviendrons plus loin et plus en profondeur sur ces notions.

particulièrement sensible et perméable à l'environnement au sein duquel il fallait continuellement se ménager des occasions et se distinguer pour créer sa propre place. Mobilisée comme outil, la notion d'intermédiaire permet alors de penser les rapports de pouvoir, de coopération, de distance et de proximité en jeu dans et avec l'avènement de ces nouveaux lieux. Autrement dit, plutôt que de penser ces structures en termes de positionnement oppositionnel selon la tendance majoritairement développée dans les études consacrées aux lieux alternatifs de la sphère de l'art et à la contre-culture des années 1970<sup>19</sup>, la perspective déployée ici nous engage à réfléchir aux agencements des lieux culturels avec les acteurs du monde de l'art et de la culture mais aussi avec la ville, les pouvoirs publics et la société civile.

Pour ce faire, cette recherche se concentre sur trois lieux qu'il s'agit d'analyser en tant que lieux intermédiaires selon l'acceptation que nous venons d'en proposer : les Halles de Schaerbeek, le Cirque Divers et la Raffinerie du Plan K, tous les trois fondés en Belgique francophone dans les années 1970. Chacun d'entre eux a tenté d'élaborer de nouvelles relations entre l'art et la culture, entre artistes et spectateurs, entre les différentes pratiques artistiques et culturelles, etc. Chacun s'est également engagé selon des modalités spécifiques avec les pouvoirs publics et a participé à développer un certain rapport à la ville et à l'imaginaire de cette dernière. Comme le synthétise Fabrice Thuriot à propos des initiatives de friches culturelles :

« L'objectif était bien de décloisonner les secteurs artistiques traditionnels, de relier en un même lieu les circuits de production et de diffusion, de les mettre en relation avec la société en général et les territoires d'implantation en particulier... Répondant à des manques de temps, de lieux, d'écoute de la part des pouvoirs publics à l'égard de ces mouvements (Marquis, 2002), les choix ont donc été guidés par des considérations de nécessité artistique, économique et administrative autant que par volonté propre. [...]

L'objectif consiste à construire un rapport à la population, au territoire et à l'art et non un nouveau moyen de consommation culturelle, d'où l'expression d'« espaces intermédiaires ». Ce sont en effet des espaces intermédiaires entre les artistes et les populations, essayant de briser les barrières constituées par la chaîne de professionnels, de dispositifs, de structures et de codes instaurés entre les productions et les publics<sup>20</sup>. »

À travers les relations à son environnement, les ressources dont il disposait, le profil de ses animateurs et l'usage qu'il fit de son espace, chacun de ces lieux développa un modèle

---

<sup>19</sup> Cristelle Terroni, *New York seventies: avant-garde et espaces alternatifs* (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2015); Lauren Rosati et Mary Anne Staniszewski, éd., *Alternative histories: New York art spaces, 1960 to 2010* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2012); Luca Pattaroni, éd., *La contre-culture domestiquée: art, espace et politique de la ville gentrifiée*, 2020.

<sup>20</sup> Fabrice Thuriot, « Les friches culturelles : de l'expérimentation artistique à l'institutionnalisation du rapport au(x) public(s)... et inversement », communication au colloque *Les arts de la ville et leur médiation*, les 13-14 et 15 juin 2002 à l'Université de Metz, 3. Disponible en ligne via [https://www.univ-reims.fr/gallery\\_files/site/1/1697/3184/11024/40383.pdf](https://www.univ-reims.fr/gallery_files/site/1/1697/3184/11024/40383.pdf), consulté pour la dernière fois le 15 janvier 2021.

d'organisation culturelle et spatiale spécifique, rassembla des publics divers, se prêta à des usages multiples. S'ils s'insèrent dans un contexte proche, on peut toutefois observer à travers leur histoire une évolution dans les préoccupations et enjeux culturels entre les années 1970 et les années 1980. En effet, si nous avons choisi des cas émergents dans un contexte spatio-temporel partagé, quelques années séparent néanmoins leur naissance respective : 1973 pour les Halles de Schaerbeek, 1977 pour le Cirque Divers et 1978-1979 pour la Raffinerie du Plan K. Enfin, chaque structure fut initiée par un type distinct d'acteurs qui l'engagea dans une orientation différente : les Halles de Schaerbeek rassemblaient des professionnels du théâtre et des animateurs culturels afin de proposer un autre type d'espace pour la pratique et l'expérience théâtrale, le Cirque Divers à la composition hétéroclite souhaitait réactualiser le modèle d'un cabaret artistique du genre du cabaret Voltaire ou encore des cafés-théâtres parisiens pour rassembler au quotidien une société d'artistes et d'intellectuels tandis que la Raffinerie était le projet de la troupe de théâtre expérimentale Le Plan K qui voulait créer à Bruxelles un centre multimédia international à destination d'artistes d'avant-garde.

La disponibilité et l'usage de ressources matérielles et humaines, la légitimité des acteurs dans le champ culturel, leurs relations vis-à-vis de pratiques et acteurs déterminés ainsi que les modes d'appropriation effectifs des usagers ont transformé, comme il s'agira de l'observer, chacun de ces projets initiaux. Ainsi, en se réalisant pragmatiquement, les trois lieux-projets se trouvèrent engagés dans un processus continu de transformation reposant sur les modes d'agencements et de pratiques développés dans et avec leurs espaces. On verra ainsi que le projet d'accueil à volet artistique et socio-culturel des Halles s'est transformé en espace commun (*common*) pour le milieu associatif bruxellois et international avant de devenir un centre culturel européen reconnu ; que le projet de lieu-œuvre du Cirque Divers a fonctionné principalement comme tiers-lieu culturel communautaire pour la scène artistique et intellectuelle locale (liégeoise) tandis que le centre multimédia du Plan K a constitué un espace-outil pour le développement de la danse contemporaine en Belgique en même temps qu'il est devenu, grâce à une programmation musicale pointue et à l'organisation de fêtes totales, *the place to be* des sorties bruxelloises, préfigurant, par son organisation pluridisciplinaire mais aussi par son positionnement vis-à-vis de la cité, le modèle des centres d'art contemporains.

Or, c'est précisément ce dernier modèle qui est aujourd'hui remis en cause tandis qu'on observe des acteurs culturels affirmer souhaiter privilégier des pratiques, des modes d'organisation et d'usages « par le bas ». Étant donné qu'un tel fonctionnement, suffisamment rare pour être retenu, avait effectivement été réalisé aux Halles de Schaerbeek durant les

premières années, il semble pertinent d'observer les conditions de cette réalisation. Enfin, le Cirque Divers nous engage à réfléchir au modèle de la structure autogérée, aux limites et possibilités de l'initiative privée d'un lieu replié sur lui-même et sur sa communauté d'utilisateurs, remplissant une fonction importante dans la vie quotidienne de ces derniers mais relativement fermé à l'altérité.

Le choix d'étudier de manière approfondie un nombre de cas restreint nous donne les moyens de répondre à un second objectif poursuivi au moyen de cette thèse : écrire, du moins partiellement, l'histoire de ces structures et contribuer ce faisant à l'histoire culturelle et artistique (en particulier du point de vue des arts de la scène) en Belgique francophone. De fait, à l'exception d'une exposition et de son épais catalogue récemment dédiés au Cirque Divers, de deux ouvrages de photographies accompagnés de témoignages sur les concerts à la Raffinerie du Plan K ainsi que d'un livret portant sur les travaux de rénovation et d'aménagement des Halles publié en 2004, il n'existe que peu de publications sur ces initiatives qui ont pourtant contribué à la vitalité de la scène artistique et culturelle en Belgique. À cette fin, nous avons voulu valoriser les fonds d'archives actuellement encore non traités<sup>21</sup> de ces trois structures et rassembler, dans une démarche d'histoire orale, les témoignages des promoteurs et utilisateurs de ces lieux. Selon ce parti pris historiographique, notre recherche vise à contribuer à la mémoire d'une période durant laquelle, pour reprendre l'expression de Jean-Philippe Van Aelbrouck, ancien administrateur général de la Culture : « tout était à faire ; on venait à peine de créer les centres culturels, on venait à peine de stabiliser quelques théâtres et, en fait, c'est une génération qui a créé des institutions à son image<sup>22</sup>. » Ce contexte d'ouverture et d'urgence a incité de jeunes artistes, animateurs et intellectuels à inventer de nouvelles formes de lieux pour leurs pratiques qui ont bénéficié pour ce faire du soutien des pouvoirs publics eux-mêmes en plein chantier<sup>23</sup>.

Il serait tentant de considérer dès lors que ces lieux-projets correspondaient à un phénomène générationnel, d'autant plus qu'à partir de la seconde moitié des années 1980 on observe pour chacun d'entre eux une transformation et un abandon de l'énergie initiale. Les trois structures étaient encore en place et développaient une programmation diversifiée mais elles se prêtaient

---

<sup>21</sup> Indiquons qu'entre le début de cette recherche et aujourd'hui, le fonds du Cirque Divers a été partiellement traité par la Province de Liège. Le fonds actuellement numérisé est disponible ici : <http://collections.viewallonne.be/#/query/4f63f008-e037-4e3f-a562-8cc2c8c097f3>, consulté pour la dernière fois le 15 janvier 2021.

<sup>22</sup> Entretien personnel avec Jean-Philippe Van Aelbrouck le 3.10.2019, non publié.

<sup>23</sup> Nous avons repris la notion de « chantier » pour qualifier la Belgique dans notre titre à Thierry Demey qui y recourt pour parler de Bruxelles dans deux tomes consacrés à la ville : Thierry Demey, *Bruxelles. Chronique d'une capitale en chantier. Tome I : Du vouëtement de la Senne à la jonction Nord-Midi* (Bruxelles: CFC-Éditions/Paul Legrain, 1990); Thierry Demey, *Bruxelles. Chronique d'une capitale en chantier. Tome II : De l'Expo '58 au siège de la CEE* (Bruxelles: CFC-Éditions/Paul Legrain, 1992).

moins aux possibilités d'appropriation des usagers, elles ne fonctionnaient plus comme ressources pour ces derniers, et s'étaient toutes les trois refermées sur elles-mêmes et leurs activités. Or, c'est précisément l'objectif d'ouverture qui constituait la base même de ces lieux intermédiaires en tant que réponses spatiales face à des infrastructures considérées comme sclérosées et fermées aux innovations artistiques ainsi qu'aux demandes et enjeux de la société civile. Ce repli fut provoqué par leur institutionnalisation grandissante et un contrôle accru des pouvoirs publics qui leur avaient initialement accordé une relative autonomie et marge de manœuvre pour leur gestion et programmation. Au courant des années 1980, alors même que ces structures devenaient financièrement de plus en plus dépendantes vis-à-vis des pouvoirs publics, ces derniers durcissaient leurs exigences et contrôles. Les acteurs interrogés expliquent également que l'esprit de l'époque avait changé, que les initiatives initiales ne fonctionnaient plus. Conséquemment, on pourrait donc lire ces lieux comme des produits de cette « fiévreuse parenthèse<sup>24</sup> » des années 1970 dont les possibilités de vie se sont éteintes avec le « retour du bâton » des années 1980<sup>25</sup>. Pourtant, c'est surtout à partir de la seconde moitié des années 1980 et dans les années 1990 qu'on observe la création de nombreuses friches culturelles et autres lieux intermédiaires dans les différents pays européens en poursuivant les mêmes enjeux et ambitions que les lieux pionniers des années 1970<sup>26</sup>. De plus, on remarque également que le modèle de lieux ouverts à des diversités de pratiques et d'usages, mêlant art, vie culturelle et sociabilité est toujours au centre du programme des réseaux et associations créés pour soutenir ces structures<sup>27</sup>.

Autrement dit, si ce modèle est le produit d'une génération, il est toujours d'actualité aujourd'hui. Ceci nous invite à considérer que ce n'est pas parce que ce type de structure ne correspondait plus à l'esprit du temps que les trois initiatives étudiées ont perdu leur identité de lieux intermédiaires mais plutôt parce qu'ils ont cessé d'être des espaces de participation à la cité.

Notre projet consiste toutefois moins à analyser cette transformation et à observer les processus d'institutionnalisation que de tenter de comprendre ce qui a rendu la création et le fonctionnement de ces lieux intermédiaires possibles, de façon à apprendre de ces initiatives et, peut-être, pouvoir mobiliser ces connaissances pour repenser les lieux contemporains qui,

---

<sup>24</sup> François Cusset, *La décennie: le grand cauchemar des années 1980* (Paris: La Découverte/Poche, 2013), 9.

<sup>25</sup> Pascal Ory, *L'entre-deux-Mai. Histoire culturelle de la France Mai 1968-Mai 1981*, Editions du Seuil (Paris, 1983); Guy Hocquenghem, *Lettre ouverte à ceux qui sont passés du col Mao au Rotary* (Marseille: Agone, 2008); Cusset, *La décennie*.

<sup>26</sup> TransEuropeHalles. « Introduction » de Fazette Bordage avec la complicité de Philippe Grombeer dans *Les fabriques. Lieux imprévus*, (Besançon : Les Éditions de l'Imprimeur ; TransEuropeHalles, 2001), 5.

<sup>27</sup> Voir, par exemple les acteurs des réseaux TransEuropeHalles créé en 1983 <https://teh.net/> de Artfactories/autresparts <https://autresparts.org/> Sites internet consultés la dernière fois le 14 janvier 2021.

reposant sur des ambitions similaires, se créent aujourd'hui encore. Comme l'écrit Pascal Nicolas-Le Strat dans *Expérimentations politiques* :

« le fait qu'une expérience se soit éteinte 'ne veut pas dire que pendant un certain temps ce concept ou ce projet n'ont pas été potentiellement actifs'<sup>28</sup>. L'indexation de la critique exclusivement sur le constat d'échec (l'interstice qui se referme, l'expérience qui rentre dans l'ordre, le projet qui a été capté) empêche de reparcourir le mouvement d'ensemble de l'expérience et interdit de le ressaisir dans toute sa portée et toute sa créativité. La focalisation sur le résultat (la récupération) interdit de prendre la mesure du processus (d'autonomisation)<sup>29</sup>. »

La notion d'interstice utilisée par Nicolas-Le-Strat est à rapprocher de notre acception de l'intermédiaire : ces concepts permettent d'insister sur le positionnement dans l'entre-deux et invitent à explorer le champ d'action que de tels espaces offrent.

À la petite échelle des lieux de culture, en plus de l'enjeu historiographique pour l'histoire théâtrale et culturelle belge, nous souhaiterions finalement identifier quelques outils pour contribuer à penser aujourd'hui nos lieux et institutions culturelles, en place ou à construire, en tant qu'espaces dédiés à l'art, mais aussi aux cultures et à la vie sociale. Le défi des infrastructures culturelles est, aujourd'hui encore, celui des liens à établir et à maintenir avec la cité : entre l'inclusion et la participation, les risques d'instrumentalisation et de gentrification, les relations entre lieux et villes sont complexes et ambiguës comme le démontrent les nombreux articles et débats menés aujourd'hui autour de la ville créative<sup>30</sup>. Le contexte de

---

<sup>28</sup> L'auteur renvoie ici à Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne 3 – De la modernité au modernisme, Pour une métaphilosophie du quotidien* (Paris: L'Arche éditeur, 1981), 106.

<sup>29</sup> Pascal Nicolas-Le Strat, *Expérimentations politiques*, 2. ed (Montpellier: Fulenn, 2009). Livre en version epub. Non paginé.

<sup>30</sup> On ne mentionnera pas ici la très abondante littérature sur le sujet. Indiquons seulement que l'approche de l'artiste en tant que agent/pionnier de la gentrification dans les années 1960-1970 a particulièrement été développée par David Ley (voir notamment David Ley, *The new middle class and the remaking of the central city*, Oxford geographical and environmental studies (Oxford; New York: Oxford University Press, 1996); David Ley, « Artists, aestheticisation and the field of gentrification », *Urban Studies* 12, n° 40 (2003): 2527-44.); que le modèle de la ville créative fut popularisé par Florida et Landry (Florida, *The rise of the creative class*; Landry, *The creative city*). D'autres, tels Elsa Vivant, invite à une lecture plus complexe du rôle de l'artiste dans ce processus Vivant, *Qu'est-ce que la ville créative?* ainsi que Elsa Vivant et Mickael Grelet, « La régénération d'un territoire en crise par la culture: une idéologie mise à l'épreuve », *Belgeo*, n° 1 (2014), <https://doi.org/10.4000/belgeo.12803>.. Pour l'évolution du phénomène de gentrification (les trois vagues) voir par exemple Jason Hackworth et Neil Smith, « The changing state of gentrification », *Tijdschrift voor Economische en Sociale Geografie* 4, n° 92 (2001): 464-77. Une approche globale du phénomène fut notamment développée par Atkinson Rowland Atkinson et Gary Bridge, éd., *Gentrification in a global context: the new urban colonialism*, Housing and society series (London; New York: Routledge, 2005). Sur la question et les processus de la gentrification à Bruxelles, voir en particulier les travaux de Mathieu Van Criekingen (Mathieu Van Criekingen et Mathieu Fleury, « La ville branchée: gentrification et dynamiques commerciales à Bruxelles et à Paris », *Belgeo*, n° 1 (2006): 113-34; Mathieu Van Criekingen et Jean-Michel Decroly, « Revisiting the diversity of gentrification: neighbourhood renewal process in Brussels and Montreal », *Urban Studies* 12, n° 40 (2003): 2451-68; Mathieu Van Criekingen, « Moving In/Out of Brussels' Historic Core in the Early 2000s: Migration and the Effects of Gentrification », *Urban Studies* 4, n° 46 (2009): 825-48; Mathieu Van Criekingen, « La gentrification mise en politiques », *Métropoles [En ligne]*, n° 13 (2013). Pour la question spécifique du rapport entre la gentrification et les lieux alternatifs voir « Actes des rencontres Culture et urbanisme. Une gentrification inéluctable? », *Actes du colloque*, 28-29 septembre 2011, Genève. Disponible en ligne sur <http://www.artfactories.net/-Actes-des-rencontres-Culture-et.442-.html> ainsi que Elsa Vivant, « Le rôle des pratiques culturelles off dans les dynamiques urbaines » (Paris, Université Paris VIII Vincennes-Saint Denis, 2006); Elsa Vivant, « Les événements off: de la résistance à la mise en scène de la ville créative », *Géocarrefour [En ligne]* 82/3 (2007), <https://doi.org/10.4000/geocarrefour.2188>, p.2.; Elsa Vivant et Eric Charmes, « La gentrification et ses pionniers: le rôle des artistes off en question », *Métropoles [En ligne]* 3 (2008). La question de la bibliographie sur les friches culturelles et le rapport au territoire sera davantage développée plus loin.

confinement dans lequel cette thèse a été principalement rédigée a influencé cette dernière, mettant en exergue l'importance de l'expérience de l'espace public et de la fréquentation de lieux diversifiés pour la vie quotidienne. L'espace est apparu de manière criante comme ressource inégalement distribuée et à l'accès limité tandis que les lieux culturels en tant qu'espaces intérieurs et fermés n'ont pas réussi à élaborer de véritables alternatives pour la création ni à se mettre à disposition de ceux qui manquaient d'espace. C'est de cette réalité que nos lieux, qu'ils soient de culture ou de vie, devraient en priorité s'emparer. Nous postulons dans cette thèse que c'est en s'actualisant comme ressources disponibles pour les tactiques des usagers que ces lieux peuvent retrouver une vitalité et prendre part à la cité. Conséquemment, nous invitons à les penser non pas comme des solutions mais bien comme des opportunités.