
**DE QUOI
LES CAPITALES
EUROPÉENNES
DE LA CULTURE
SONT-ELLES
LE NOM?**

Pour un projet culturel et
démocratique européen

Actes de la journée
d'étude organisée
le 28 avril 2017
à Mons

La journée d'étude «De quoi les Capitales européennes de la Culture sont-elles le nom?» était organisée par Culture & Démocratie, en partenariat avec UMONS, UCL - Cellule Culture de l'UCL Mons et Radio Panik et avec le soutien de Wallonie-Bruxelles International et de la Fédération Wallonie-Bruxelles.



Une publication de Culture & Démocratie réalisée avec le soutien de la Fédération Wallonie-Bruxelles et de Wallonie-Bruxelles International



TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

«De quoi les Capitales européennes de la Culture sont-elles le nom?»	
Genèse, intention, et suite – Baptiste De Reymaecker et Sabine de Ville	4

I. LA FÊTE EST FINIE

Un regard montois sur le documentaire de Nicolas Burlaud	12
Interview de Nicolas Burlaud – Radio Panik	16
Le label Capitale européenne de la Culture, une opportunité dans une stratégie de régénération urbaine – synthèse de l'intervention de Pierre Cornut	22
Sauterelles, bacchantes, beaux-arts et autres fléaux urbains.	
À propos de <i>La fête est finie</i> , de Nicolas Burlaud – Coline Merlo	24

II. DE QUOI LES CAPITALS EUROPÉENNES
DE LA CULTURE SONT-ELLES LE NOM?

II.1. DE QUELLE CULTURE EST-ON CAPITALE?	
- Une culture européenne? Jeux et dilemmes de l'identité – Damien Vanneste	34
- Quelle(s) mémoire(s) du passé ouvrier dans les Capitales européennes de la Culture?	
Le cas de Mons 2015 – Sébastien Fevry	42
- Les secousses culturelles des années Capitales et leurs répliques institutionnelles – Emmanuel Pedler	50

II.2. LA PARTICIPATION CULTURELLE EST-ELLE POLITIQUE?

- Du commun au démocratique, quelle participation? – Julien Charles	68
- Comment participer à une Capitale européenne de la Culture? – Christian Potiron	74
- Misère à Mons – Les Capitales européennes de la Culture : de la crise des cultures politiques démocratiques et de son impact sur les politiques culturelles – Roland de Bodt	80

SYNTHÈSE 1 – Pierre Gillis	88
----------------------------	----

III. LA CULTURE FACE AU DÉCHIREMENT DÉMOCRATIQUE

Culture, Europe, démocratie : même combat – Frédéric Worms	94
--	----

SYNTHÈSE 2 – Anne-Marie Autissier	98
-----------------------------------	----

ENVOI	104
-------	-----

ANNEXES

- Carte blanche de Radio Panik	110
- Mot d'accueil de Savine Moucheron, échevine de la Culture de la ville de Mons	113

DES IMAGES EN PARALLÈLE

Jim Sumkay	117
------------	-----

INTRODUCTION

« DE QUOI LES CAPITALES EUROPÉENNES DE LA CULTURE SONT-ELLES LE NOM ? » GENÈSE, INTENTION, ET SUITE

« L'action [...] vise à mettre en valeur la richesse, la diversité et les traits caractéristiques communs des cultures européennes et à contribuer à améliorer la compréhension mutuelle entre citoyens européens. »

Avis du Parlement européen et du Conseil, 24 octobre 2006.

« Plutôt que de chercher à combler ce que l'ancien ministre des finances grec et nouveau leader du parti européen DIEM25, Yannis Varoufakis, nomme "le déficit démocratique de l'Union européenne", je me suis intéressée à la forme de démocratie qui résulte de la recomposition d'un peuple que l'on peut dire "déficient" au sens où il manque à l'identité du peuple Uni, où il assume ses divisions[...] »

Camille Louis, « Révoltes logiques, révoltes sensibles », *Vacarme*, 2016.

La journée d'étude sur les Capitales européennes de la Culture (CEC) du 28 avril 2017, intitulée « De quoi les Capitales européennes de la Culture sont-elles le nom ? » et précédée la veille par une projection du film documentaire sur Marseille-Provence 2013 *La fête est finie*, a été organisée le 28 avril 2017 à Mons par Culture & Démocratie, en collaboration avec l'UMONS, l'UCL et Radio Panik¹. Cette journée s'inscrivait dans le prolongement d'une réflexion entamée par l'association dans le dossier de son Journal 43² sous le titre « Ce que sèment les Capitales européennes de la Culture ». Ces questions ne sont pas nouvelles pour Culture & Démocratie : le Journal 25 réunissait des contributions sur la politique culturelle européenne ; en mai 2014, en partenariat avec SMart, elle organisait une rencontre intitulée « Je vote culture : des artistes questionnent l'Europe »³ et en 2001, un débat avait lieu à la Bellone sur le thème « Europe & Culture(s) »⁴.

¹ Programme complet : <http://www.cultureetdemocratie.be/documents/Colloques/Mons2017/Programme%20complet%20Mons%20def.pdf>

² Tous les numéros du *Journal de Culture & Démocratie* sont en accès libre au format PDF sur le site de l'association, dans la rubrique « Journaux » : <http://www.cultureetdemocratie.be/productions/type/5-journaux>

³ http://www.cultureetdemocratie.be/documents/Productions/Analyses/2014/Analyse_2014_03_HH.pdf

⁴ <http://www.cultureetdemocratie.be/chantiers/autres/europe-et-culture-s>

Le projet des CEC suscite-t-il oui ou non un sentiment d'appartenance à une culture et à une mémoire européennes ? Les CEC sont-elles l'occasion d'un projet politique et culturel partagé au sein des communautés urbaines et au-delà ? Sèment-elles, durablement ou non, de nouvelles manières de faire culture et de faire société ? Créent-elles un commun européen ou sont-elles, comme d'aucuns le pensent, une entreprise plus économique-touristico-urbanistique que culturelle ? Peuvent-elles inspirer un autre projet européen à l'heure où la revitalisation de celui-ci s'impose ?

Le dossier du Journal 43 ne se veut pas exclusivement à charge contre les Capitales européennes de la Culture. Nous avons cherché à y réunir de façon équilibrée des propos parfois dissonants. Il semble que nous y soyons arrivés : d'un côté, des lecteurs fortement « anti » ont trouvé que le contenu du Journal n'était pas assez incisif et de l'autre, les lecteurs les plus convaincus par cette initiative européenne ont estimé ce numéro trop critique.

Nous désirions donner la parole à ceux qui furent peu entendus plutôt que d'offrir un espace de plus à l'autosatisfaction, les médias relayant majoritairement les propos des seuls satisfaits⁵. À notre mesure nous voulions semer dans le débat public au sujet des CEC des paroles restées jusque-là inaudibles. Nous voulions aussi déplacer le débat vers des questions de fond et de principes.

« Il faut alors noter ce qui apparaît comme une inconséquence des dispositifs qui sollicitent sans cesse les personnes (leurs sentiments, avis, convictions, etc.), pour aussitôt les tenir en respect (défaut d'objectivité, de perspective, de généralité, etc.) et donc de limiter drastiquement la portée de leurs contributions. Comment faire face à cette absurdité, tout en préservant le potentiel critique d'une participation capable de faire entrer en politique des personnes et des objets qui se tiennent le plus souvent aux bords du politique plutôt qu'à son bord ? »

Julien Charles, *La participation en actes*, Desclée de Brouwer, Paris, 2016.

La journée d'étude du 28 avril 2017 a été conçue pour aborder des questions encore non traitées dans le Journal 43, avec la même volonté de réunir des points de vue et propos divers. Plutôt que de questionner le projet Mons 2015, il s'agissait d'interroger l'Europe à travers le dispositif des CEC.

La projection du documentaire *La fête est finie* de Nicolas Burlaud, suivie d'une intervention du géographe Pierre Cornut, organisées la veille au cinéma montois le Plaza Art, a fait office d'éditorial. Le positionnement de Nicolas Burlaud est tranché : il inscrit le projet des CEC dans les dynamiques de régénération urbaine portées par une économie capitaliste. Nicolas Burlaud prend comme exemple sa ville, Marseille, et montre comment le label de Capitale européenne de la Culture a permis d'accélérer le phénomène de gentrification. Mais dans ce film, d'autres facettes d'une Capitale européenne de la Culture sujettes à discussion sont traitées : la question de la participation – à travers le témoignage d'une responsable de maison de quartier qui, à l'occasion de Marseille-Provence 2013, a l'opportunité de voir multiplié par dix

⁵ Voir « Mons2015 n'existe pas », *Le Journal de Culture & Démocratie* n° 37.

son ridicule budget annuel de 3000 euros pour un projet éphémère et la rejette – ; la question de l’occultation de la mémoire ouvrière ; la question de l’homogénéisation de l’esthétique – les cortèges pour les fêtes d’ouverture de Marseille ressemblant à ceux vus à Lille ou à Mons...

Lors de la première partie de la journée d’étude, nous avons voulu revenir sur le terme « culture » : que recouvre-t-il dans le cadre d’une CEC ? Damien Vanneste propose une réflexion sur l’identité européenne. Sébastien Fevry, partant du principe que la mémoire est une construction faite tant de souvenirs que d’oublis, montre ce qui a été retenu et ce qui a été occulté de la mémoire ouvrière de la région à travers un exemple pris dans la programmation de Mons 2015 : *Hollywood au pied du terril*. Emmanuel Pedler, enfin, à travers des outils statistiques d’analyse de fréquentation de deux lieux culturels (des théâtres) marseillais, s’interroge sur la culture au départ de ceux qui la pratiquent...

« Participer veut avant tout dire rejoindre la place qu’on m’a assignée, en amont. On demande au spectateur de “passer au plateau” parce que là, il sera enfin agissant ; ou l’on demande au public de voter, de prendre la parole en répondant à une question que les acteurs ou l’artiste viennent lui poser en faisant croire que la direction à l’œuvre dépend de lui. Cela repose sur la même illusion que celle grâce à laquelle la “démocratie participative” se fait valoir comme “la bonne forme” de gouvernement. Celle qui fait place aux choix des individus et aux exigences d’une société. À partir du moment où l’on se souvient que ces petites et grandes unités de “l’individu” comme de la “société” sont elles-mêmes des constructions politiques, des fictions par lesquelles un pouvoir peut se légitimer en se faisant apparaître comme le “représentant du peuple” alors que ce dernier est toujours plus que ce que comptabilise la société, on pense les choses un peu différemment. »

Camille Louis, in « Kom.post : la lecture numérique en débat », *Karoo*, 2015

La deuxième partie de la journée d’étude s’interroge sur la participation culturelle, corollaire de la démocratie culturelle dont se revendiquent les CEC, mettant en avant la dimension citoyenne et participative de leur programmation. Julien Charles rappelle, à la suite de Dewey pour qui « une politique démocratique n’a pas à s’ouvrir à tous », que dans tout cadre participatif, il y a des exclus. La question est alors : qui participe ? Et il semble que les projets des CEC font surtout participer les passants.

Christian Potiron, responsable des projets participatifs de Košice 2013 et Pilsen 2015, montre plus concrètement comment « on fait participer » dans un dispositif tel qu’une Capitale européenne de la Culture. Enfin Roland de Bodt, réagissant à la thématique de Mons 2015 (« Quand la technologie rencontre la culture ») s’interroge : à quoi participe une Capitale européenne de la Culture, et singulièrement Mons 2015 ?

La troisième et dernière partie interroge le rôle de la culture dans une démocratie en crise. Frédéric Worms est l’auteur du livre *Les maladies chroniques de la démocratie*, dans lequel il défend que la démocratie n’est pas finie (au sens de « réalisée » aussi bien

que de « morte »), qu’elle peut encore « surprendre, inventer et orienter ». Il a été invité à préciser lors de cette journée le propos qu’il avait développé dans une chronique philosophique parue le 12 janvier 2017 dans le quotidien *Libération* : « Une autre idée de l’Europe a toujours été nécessaire, mais elle est plus vitale que jamais. Comment y contribuer ? [...] Bruxelles est devenu un repoussoir, qui [...] désigne aux peuples, dans la bouche des démagogues, un adversaire et non un soutien, une bureaucratie et non une démocratie. [...] Il devrait y avoir un “Parlement intellectuel” (je veux dire critique, savant, ouvert, informé, collectif, divers) et citoyen, d’une Europe qui vise à critiquer et proposer, mais aussi et surtout à partager au double sens de connaître et de répartir, à partager les connaissances et les conséquences, les situations et les actions. »

Alors que nous évoquions les Capitales européennes de la Culture entre personnes autorisées, Radio Panik, fidèle à sa mission de donner voix aux sans voix, sillonnait les rues de la cité du Doudou afin de capter la parole des Montois et Montoises, leur avis sur la Capitale européenne de la Culture. Avant la synthèse de la journée assurée par Anne-Marie Autissier, l’équipe mobilisée par Radio Panik a fait entendre un montage des différents témoignages récoltés⁶.

Mons 2015 a suscité notre volonté d’interroger le modèle « Capitales européennes de la Culture » et au-delà, le projet européen. La grande fête et les réjouissances urbaines, les budgets considérables et la question de leur gestion et de leur affectation, la nature des traces, la satisfaction des responsables et des équipes impliquées dans leur réalisation versus le discours critique voire sévère de composantes non négligeables des villes concernées ne laissaient pas de nous interpeller. En croisant les regards, entre mondes associatif et universitaire, entre partisans et détracteurs, nous avons voulu éviter l’opprobre sans nuance pour développer une critique argumentée, examiner ce que ce projet a, ou non, semé à Mons, Marseille, Lille, Košice et Pilsen et ce qu’il révèle des logiques européennes.

À l’entame de ce septième *Cahier de Culture & Démocratie*, l’essentiel pour l’association est d’avoir ouvert un lieu et un temps de débat pour examiner et penser de manière critique les logiques mises en œuvre dans le dispositif des CEC, à l’échelle européenne, nationale, régionale et communale. L’ébranlement de la forme démocratique nous porte à questionner sans concession ce projet (comme tant d’autres), son sens, les valeurs qu’il porte et son mode de gouvernance.

En publiant les actes de cette journée d’étude, Culture & Démocratie poursuit en effet la construction d’une pensée plurielle, critique, non consensuelle sur la culture et la politique culturelle européenne. Ce volet critique et réflexif est, à notre sens, trop peu développé dans la programmation des CEC. Cette absence d’intégration d’éléments critiques au cœur d’un projet de Capitale européenne de la Culture crée un clivage « pour ou contre », clivage qui empêche dialogues et échanges constructifs. Ceux qui sont contre restent entre eux, ruminent, pamphlètent, ne cherchant

⁶ <http://www.radiopanik.org/emissions/panik-sur-la-ville/panik-sur-l-art-8/>

même plus à être entendus. Ceux qui sont pour restent entre eux également, s'auto-convaincant, s'auto-confortant et discréditant tout propos critique qu'ils estiment le fait de « grognons et grincheux ».

Culture & Démocratie ouvre ici un espace dialectique au sujet de l'Europe, de la culture européenne, des politiques culturelles européennes et des Capitales européennes de la Culture. Ce dernier programme auquel d'autres villes belges pourraient participer à l'avenir ne peut qu'y gagner. Il y a en effet beaucoup à faire pour que cette aventure culturelle, politique et économique conjugue mieux qu'aujourd'hui ambition artistique et culturelle, gouvernance partagée, participation citoyenne, pérennité des initiatives et ancrage européen.

Baptiste De Reymaeker

Coordinateur de Culture & Démocratie

Sabine de Ville

Présidente de Culture & Démocratie

LA FÊTE EST FINIE



Pierre Gillis

est physicien, professeur ordinaire honoraire à l'UMONS et intéressé depuis longtemps par les questions de philosophie et d'histoire des sciences. Président du Centre interdisciplinaire d'Études Philosophiques de l'UMONS.

UN REGARD MONTAIS SUR LE DOCUMENTAIRE DE NICOLAS BURLAUD

12.

La fête est finie : c'est le titre que Nicolas Burlaud a donné à son documentaire réalisé en 2014 après Marseille-Provence 2013 et sorti en 2015. Il a été présenté au public montois le 27 avril 2017 en ouverture du colloque « De quoi les Capitales européennes de la Culture sont-elles le nom ? ». C'est de Marseille qu'il est question dans ce film et le moins que l'on puisse dire, c'est que le bilan du cinéaste est critique. Il explique que l'élection de la ville comme CEC a servi d'accélérateur à des processus de mutations urbaines qui redessinent la ville et dont la gestation est bien antérieure à l'année de l'élection : « C'est la grande force de ce genre de dispositifs qui servent des projets de villes et de société contre lesquels on devrait pouvoir argumenter, mais qui, parés de l'aura de la Culture, deviennent inattaquables. »⁷ Les chercheurs qui ont étudié la mise en œuvre d'événements urbains ne disent pas autre chose – dans un langage plus distancié : « La question de la légitimité politique est donc essentielle pour comprendre la mise en place des événements urbains. [...] Elle concerne le projet urbain et les aménagements réalisés pour l'événement qui, dans certains cas, transforment la ville en profondeur ; elle concerne aussi le discours et les valeurs liés à l'événement urbain ; enfin et en retour, l'événement urbain contribue à la légitimation des acteurs qui l'ont porté et organisé. »⁸

À écouter le réalisateur du film, tout le monde n'a pas compris la métaphore du cheval de Troie, qui sert de fil conducteur au commentaire parlé, et qui est par ailleurs aussi le thème d'une fresque murale réalisée à Marseille pendant l'année

⁷ Entretien avec Nicolas Burlaud par Christine Thépenier : http://lafeteestfinie.primitivi.org/?page_id=54

⁸ Maria Gravari-Barbas et Sébastien Jacquot, « L'événement, outil de légitimation de projets urbains : l'instrumentalisation des espaces et des temporalités événementiels à Lille et Gènes », *Géocarrefour*, « La ville événementielle », Volume 82, N° 3, 2007.

des célébrations. La voix off qui accompagne le film déclame l'*Énéide* de Virgile ; elle met ainsi en parallèle la prise de Troie par les Grecs et la transformation urbaine de Marseille. La pertinence de la métaphore est pourtant attestée par les propos de Jacques Pfister, président de la Chambre de Commerce de Marseille, qui cumulait cette fonction avec celle de président de l'association Marseille-Provence 2013⁹ orchestrant les festivités liées à l'événement. Jacques Pfister n'avait pas fait dans l'ambiguïté : « L'année Capitale de la Culture sera une machine de guerre pour transformer Marseille en Métropole. » La tonalité du discours de Richard Miller, échevin montois à l'époque de la confection du dossier de candidature, est moins martiale, mais pas bien différente sur le fond : « Toutes les villes en Europe qui ambitionnent d'être Capitale européenne de la Culture, ou qui l'ont été (Lille, Liverpool, Marseille, ...) savent que les objectifs sont tout autant sociaux, économiques, commerciaux que culturels. Le but poursuivi est d'utiliser la dynamique du projet pour susciter l'activité et les investissements pour initier de nouveaux postes de travail, développer les infrastructures, développer le tourisme, apporter des parts de marché aux PME locales. »¹⁰

Comme à Troie, c'est de guerre qu'il s'agit, et les mises en garde des rabat-joie, grognons et grincheux aux yeux des chevaliers de la modernisation n'ont sans doute pas pesé plus lourd que celles que Cassandra adressait aux Troyens, elle que, par l'ordre d'un dieu, les Troyens n'ont jamais crue. Virgile nous rapporte ces vaines imprécations dans l'*Énéide* : « Hélas, misérables humains, que nos vœux sont bornées. Séduits par de vains transports, nous courons souvent, sans le savoir, à notre ruine. Ainsi, le plus terrible fléau menaçait les Troyens, et eux-mêmes allaient l'introduire dans leurs portes. »

« La multinationalisation de la production met en compétition les territoires et les travailleurs »¹¹, écrivait le sociologue Mateo Alaluf il y a plus de dix ans déjà à propos du conflit AGC-Splintex à Fleurus. L'aménagement du territoire fait en effet l'objet d'une compétition redoutable, mise en évidence par les chercheurs qui analysent ses mécanismes : « La valorisation [du territoire] s'assimile donc à un processus de marchandisation, par lequel les décideurs locaux tentent d'augmenter la valeur d'échange du territoire qu'ils administrent. Elle s'inscrit pleinement dans la compétition territoriale, soit entre villes, soit entre communes rurales, soit, au sein d'une agglomération, entre le centre-ville et la banlieue. »¹²

La même grille de lecture peut s'appliquer au déchiffrement de l'évolution du paysage universitaire francophone en Belgique : l'ancrage territorial des universités (chacune d'entre elles est chargée de valoriser son territoire du point de vue du

⁹ Dénomination officielle élargissant l'opération à la région pour éviter un cantonnement à la ville de Marseille.

¹⁰ Cité dans Fabienne Leloup et Laurence Moyart, « Mons, capitale européenne de la culture en 2015 : deux modèles de développement par la culture », *Revue d'économie Régionale et Urbaine*, n° 5, 2014, p. 825-842.

¹¹ Mateo Alaluf, « AGC-Splintex : une grève du XXI^e siècle », *Politique*, n° 39, 2005, p. 4.

¹² Claire Billen, Jean-Michel Decroly, Mathieu Van Crielingen, « Les mutations contemporaines de la valorisation des territoires », in Christian Vandermotten (Éd.), *Le développement durable des territoires*, éditions de l'ULB, Bruxelles, 2010, p. 113-130.

13.

développement universitaire) transcende petit à petit les anciens clivages socio-philosophiques consubstantiels des piliers. Les autorités européennes ne pilotent pas directement le processus de réorganisation du paysage universitaire, mais elles ne sont pas avares en injonctions plus ou moins contraignantes, justifiées depuis longtemps par un *leitmotiv* désolé (« les enseignants ont une compréhension insuffisante de l'environnement économique, des affaires et de la notion de profit »¹³). En pratique, il s'agit de mettre en place des interfaces recherche-industrie et de former la main d'œuvre capable de répondre à la demande des décideurs économiques (gérants locaux de multinationales et patrons de PME), plutôt volet cadres moyens en ce qui concerne la Wallonie – et Mons. Les deux opérations – adapter l'université et « économifier » la culture – convergent dans les initiatives dites de support aux industries culturellement créatives, de fait les médias numériques. À Mons, la Ville se permet une certaine emphase quand elle vante TechnocITé, installé en juillet 2009 dans ce qu'elle n'hésite pas à baptiser la « Digital Innovation Valley ». Plutôt que Virgile, on devrait citer à ce propos Jean de La Fontaine et sa grenouille qui souhaitait se faire aussi grosse que le bœuf.

L'opération « Capitale européenne de la Culture » s'inscrit dans ce cadre et ses promoteurs n'en ont pas plus fait mystère à Mons qu'à Marseille deux années auparavant : couplons tourisme et développement économique. Le principe de réalité commandant de comprendre que le Grand Canyon du Colorado ne se trouve pas dans le Borinage, le seul attrait touristique (légitimement) présentable est d'ordre culturel. Mais le pari reste bien évidemment le transfert des infrastructures mises en place au profit d'autres activités économiquement plus rentables et qu'on ne pourrait qualifier de culturelles que marginalement : échangeurs autoroutiers, nouveaux quartiers d'habitation, centre de congrès (on passera sous silence l'épisode calamiteux de la gare calatravesque), on espère allécher les investisseurs. L'arrivée d'IKEA à Mons est concomitante de l'opération, et celle de Google dans la périphérie l'est aussi, on ne fait donc pas dans le pur fantasme.

La toponymie n'est pas épargnée : à Marseille, les promoteurs du projet immobilier Euroméditerranée ont jugé intolérable le nom du quartier qu'ils entendaient remodeler, de sorte que l'ancienne dénomination « Les Crottes » a été effacée en faveur d'« Ecocity ». Même souci à Mons quelques années plus tôt : lorsqu'il a été décidé d'installer un musée (on dit plutôt aujourd'hui *un centre d'activités*) scientifique et technique sur l'ancien site houiller du Crachet, à Frameries, il n'a pas fallu longtemps pour que l'appellation « Crachet », mentionnée dans les esquisses initiales du projet, plonge dans les profondeurs de la mémoire populaire pour laisser place au « Pass » (Parc d'aventures scientifiques), qui sonne beaucoup plus *up-to-date*. Notre parallèle marseillais a cependant ses limites, Mons ne connaît pas les contradictions sociales explosives de l'entité phocéenne – la coupure traditionnelle entre Mons et le Borinage, qui a marqué profondément l'histoire de la région, s'atténue sous l'effet d'une certaine homogénéisation, certes lente et sans doute plus socioculturelle qu'économique (Colfontaine reste une des communes les plus pauvres du Royaume), alors que la fracture entre le nord de Marseille, populaire et peuplé

d'immigrés, et le sud qui l'est nettement moins, saute aux yeux dès qu'on pose le pied dans cette ville. Les populations d'immigration récente sont nombreuses dans et autour des deux villes, mais les statuts des anciens Italiens et des anciens Maghrébins sont loin d'être équivalents. Enfin, la différence de taille des villes relativise les enjeux économiques : côté montois, on ne joue pas dans la même division.

Et pourtant, nous dit aussi Nicolas Burlaud : « Je voyais des gens plutôt contents, plutôt heureux, je trouvais ça plutôt beau souvent. Je n'avais pas du tout envie de rentrer dans une critique artistique (ce n'était pas le sujet) ni de critiquer l'argent que cela coûtait. » Plutôt contents, plutôt heureux – comme à Mons. La constatation vaut certainement pour les participants aux grandes célébrations, comme la fête d'ouverture, et sans doute aussi pour les visiteurs des grandes expositions, *Van Gogh*, ou *Mons Superstar* (le commentaire ci-dessus sur le choix des appellations est bien sûr d'application). Chez les acteurs culturels régionaux et dans le monde associatif, l'éventail des positionnements est largement ouvert et diversifié : certains font preuve de lucidité critique, ce qui ne coule pas de source quand cette lucidité s'applique à ceux qui vous nourrissent, d'autres relaient le discours officiel. D'où découlent des attitudes très différentes : fallait-il snober l'événement, ce que certains ont fait, s'y immiscer dans l'espoir d'y imprimer sa marque, voire simplement profiter de ce qui pourrait constituer une aubaine ?

On peut entériner le fait que le temps écoulé depuis l'*Annus Mirabilis* 2015 n'a pas permis de conclure le débat. D'autant que ce débat met en jeu des questions décisives pour l'avenir de nos sociétés : question identitaire, pour commencer (l'identité européenne existe-t-elle, est-elle stimulée par l'opération CEC ?) ; question sociale, avec la persistance des clivages de classe que les institutions culturelles prétendent estomper, question politique (la participation culturelle est-elle un facteur d'émancipation ?) ; question d'histoire (de quelle mémoire est-il question ?).

Notre colloque non plus, bien évidemment, ne clôturera pas le débat, ce n'était d'ailleurs pas son objectif, mais il aura au moins eu l'immense mérite de poser les questions qui méritaient de l'être.

14.

15.

¹³ Rapport sur l'enseignement de l'European Round Table, « éducation et compétence en Europe », Bruxelles, février 1989.

Nicolas Burlaud

vit et travaille à Marseille depuis 20 ans. Monteur de films documentaires, réalisateur pour les compagnies de théâtre de rue Pixel13 et KompleXXKapharnauM. Il est aussi fondateur et animateur de la télévision de rue Primitivi depuis 1998. *La fête est finie* est son premier long-métrage documentaire.

INTERVIEW DE NICOLAS BURLAUD PAR RADIO PANIK

16.

« Partout en Europe, sous les assauts répétés des politiques d'aménagement, la ville se lisse, s'embourgeoise, s'uniformise. Cette transformation se fait au prix d'une exclusion des classes populaires, repoussées toujours plus loin des centres-villes. L'élection de Marseille en 2013 au titre de « Capitale européenne de la Culture » a permis une accélération spectaculaire de cette mutation. Là où brutalité et pelleteuses avaient pu cristalliser les résistances, les festivités, parées de l'aura inattaquable de « la Culture », nous ont plongés dans un état de stupeur. Elles n'ont laissé d'autre choix que de participer ou de se taire. »

<http://lafeteestfinie.primitivi.org/>

À l'occasion de la journée d'études du 28 avril, Radio Panik – radio libre, radio associative d'expression et de création, radio multi- et interculturelle – a demandé à Nicolas Burlaud de revenir sur sa démarche et la réalisation de son film, *La fête est finie*.

Radio Panik : Pourriez-vous expliquer l'intention derrière votre projet documentaire ?

Nicolas Burlaud : L'expérience de Capitale européenne de la Culture (CEC) telle que nous l'avons vécue à Marseille avait cela de particulier qu'elle semblait avoir pour rôle et pour dessein d'accélérer les processus de reconquête des quartiers très populaires de l'hyper-centre de la ville. *La fête est finie* est donc un film à thèse, en réaction au matraquage d'une propagande pro-Capitale européenne de la Culture qui me donnait le sentiment d'être, en tant que Marseillais, pris en otage. Il était extrêmement difficile de faire entendre un autre son de cloche, sous peine de passer pour l'horrible trouble-fête grincheux, voire conservateur, voire réactionnaire, voire fasciste (comme le dit un des intervenants du film), parce qu'il n'y a « que les fascistes pour dire du mal de la culture ». J'avais envie de faire entendre une autre voix.

Vous aviez quand-même l'impression d'avoir une voix, d'avoir le droit de vous révolter, de ne pas être d'accord malgré toute cette propagande ?

C'est exactement ça. C'est un film qui grossit peut-être un peu le trait, mais je trouve qu'il est légitime de *pouvoir* le faire, parce que nous sommes matraqués par une communication à sens unique très importante, bien plus importante que celle qui peut figurer aujourd'hui dans mon film. Oui, je dirais que faire ce film était mon droit, et même de mon devoir.

Comment vous est venue l'idée de la métaphore du cheval de Troie qui traverse le film ? Et comment l'avez-vous transmise aux citoyens qui y apparaissent pour qu'ils prennent la parole à leur tour ?

Cette idée m'est venue face à la difficulté de formuler une critique sur la Capitale européenne de la Culture. J'avais l'impression d'un piège, d'un leurre, d'une tromperie, quelque chose qui ne dit pas son vrai nom. L'image du cheval de Troie m'est donc apparue rapidement et lorsque je me suis replongé dans les textes, je me suis aperçu que la métaphore collait parfaitement : ces Grecs ayant fait le siège de Troie pendant dix ans sans réussir à prendre la ville et qui décident d'employer la ruse, ces Troyens qui découvrent ce magnifique cheval et décident finalement de le faire rentrer dans la ville malgré les avertissements de Cassandre qui leur disait « Ne faites pas entrer ce cheval, ce sera la ruine de la ville », la fête qu'ils organisent – la Capitale européenne de la Culture – et puis quand tous sont saouls, les soldats grecs qui sortent du cheval...

J'aimais bien cette métaphore car elle me permettait de dire les choses de manière un peu tragique, un peu dramatique, sans être obligé de forcer le trait en passant par un discours politique qui n'aurait parlé qu'à des gens d'accord avec moi. Elle dit les choses fortement mais reste audible pour les spectateurs, y compris ceux qui n'auraient pas appréhendé les événements sous cet angle-là, et elle me permet de transmettre ma vision personnelle de ce qui s'est passé durant l'année Capitale européenne de la Culture.

Par la suite, j'ai eu envie de partager la beauté des textes, de les faire lire aux gens. Nous avons fait une fresque en papier collé qui apparaît dans le film et qui mélange à la fois des images et des gravures anciennes du cheval de Troie en parallèle d'images de la gentrification de la ville, de grues, de centres commerciaux en construction, d'interventions policières dans les quartiers populaires, etc. Sur place, une fois expliquée cette analogie que l'on cherchait à mettre en place, beaucoup de personnes se sont prêtées au jeu et certains nous ont lu quelques lignes de l'*Énéide*.

Lorsque vous avez commencé le film, que vous avez rencontré les gens et leur avez parlé de votre démarche, beaucoup se sont sentis concernés mais – toujours dans la métaphore du cheval de Troie – beaucoup étaient aussi un peu amorphes, avaient fini par se laisser faire... Est-ce qu'il était important pour vous de « réveiller la ville » en quelque sorte ?

« Réveiller la ville » je n'ai pas cette prétention, mais il est vrai que le film a énormément circulé à Marseille, provoqué beaucoup de débats. Je pense que le documentaire correspondait à ce que pas mal de monde avait envie de dire, qu'il a bien marché parce les gens étaient contents, heureux d'entendre ça. Parce qu'ils l'avaient ressenti sans savoir comment l'exprimer.

17.

D'abord à Marseille, puis ailleurs : le film a circulé dans d'autres villes. Ce qui se passe à Marseille est vrai pour d'autres villes. Il y a dix ans, le discours sur la gentrification était encore naissant, aujourd'hui c'est quelque chose d'assez répandu dans les esprits. Les gens se sentent exclus des processus de fabrication et de transformation de la ville, et même de la concertation quand elle existe. Ils ont l'impression que la ville leur est confisquée et s'en révoltent, ou tout du moins en formulent le constat.

Parlez-moi un peu de Primitivi.

Primitivi est l'association qui a porté et produit le film. C'est une télévision de rue, dans le sens « télé » et « vision » c'est-à-dire voir de loin, donner une image de loin « dans la rue » – et non comme quelque chose que l'on regarde tout seul dans son salon. Nous cherchons à nous distinguer des journalistes surplombants en travaillant dans la rue, dans notre quartier, celui où l'on vit, en tant que personnes normales. Nous sommes des habitants du quartier qui fabriquent des films courts d'actualités politiques et sociales sur Marseille que l'on poste sur notre site internet et que l'on édite en DVD de temps en temps. On utilise aussi beaucoup la projection, pour montrer nos films mais aussi tout un tas d'autres films, dans la rue ou lors de manifestations, en somme dans des endroits où les gens ne sont pas habitués à voir des documentaires. On cherche à créer des endroits où l'image peut être utilisée comme vecteur.

Pour la réalisation du documentaire, avez-vous vu d'autres films portant sur les Capitales européennes de la Culture ou leurs projets, critiques comme vous dans leur démarche, ou bien vous êtes-vous centrés uniquement sur Marseille ?

Non je n'en ai pas vu d'autres. Par contre *La fête est finie* est un titre que j'ai repris à un recueil d'articles extrêmement virulents, écrits par un collectif anonyme après Lille 2004. Ce livre nous a beaucoup aidés en nous donnant les armes intellectuelles et politiques pour savoir ce qui allait nous tomber sur le coin du nez avec la Capitale européenne de la Culture à Marseille. Avec leur accord, j'ai eu envie d'appeler mon film *La fête est finie* pour leur rendre hommage.

Avez-vous l'impression qu'il existe une espèce d'omerta sur les Capitales européenne de la Culture ou plutôt qu'à chaque fois qu'une année « capitale de la culture » se termine, les esprits résistants se réveillent et font les choses un peu comme vous ?

Je ne sais pas, je n'ai pas visité beaucoup d'autres endroits qui ont été Capitales de la Culture, sauf pour montrer *La fête est finie*, ici à Mons ou à Saint-Sébastien dans le Pays basque espagnol où j'ai plutôt rencontré des grincheux qui avaient les mêmes sensations que moi. En revanche, la journée organisée par Culture & Démocratie aujourd'hui pose bien plus de questions que le film. Qu'est-ce que la culture ? Qu'est-ce que la culture européenne ? Qu'est-ce qu'une Capitale européenne de la Culture ? La démarche a le mérite de faire progresser la réflexion, parce que plus nous avançons, plus il y a de CEC et plus les gens ont envie de questionner ce qu'on leur vend avec ce titre ou ce label. Est-ce qu'elles leur permettront de re-fabriquer ou d'aider à construire une identité collective au sein de la ville ? Il me semble que beaucoup sont sceptiques à ce sujet. Peut-être s'interrogent-ils : les CEC ne sont-elles pas dans une certaine mesure l'outil d'un impérialisme européen qui viendrait coloniser les esprits avec des thèmes comme l'argent, les touristes, les investisseurs ? Que véhicule

« la manne financière européenne » ? Qu'est-ce que « l'eupéanisation » ? Est-ce que ce ne serait pas un nivellement par le bas, à travers des CEC qui se ressemblent toutes, des places et des rues vendues par les mêmes fabricants de places et de rues ?

Une conclusion optimiste ?

Elle existerait si nous avions trouvé les solutions, ce n'est pas le cas mais on peut déjà se poser des questions.

20.



—
Mons, 2011

21.



—
Marseille, 2012

Pierre Cornut

est géographe. Il est chargé de cours à la Faculté d'architecture et d'urbanisme de l'UMONS. Il était invité à intervenir après la projection du documentaire *La fête est finie* de Nicolas Burlaud, organisée la veille de la journée d'étude, à Mons, au cinéma Plaza Art.

LE LABEL CAPITALE EUROPÉENNE DE LA CULTURE, UNE OPPORTUNITÉ DANS UNE STRATÉGIE DE RÉGÉNÉRATION URBAINE

COMPTE-RENDU DE L'INTERVENTION DE PIERRE CORNUT,
PAR BAPTISTE DE REYMAEKER

22.

Pour Pierre Cornut, *La fête est finie* parvient en 1h15 à illustrer et faire comprendre certains concepts qu'il enseigne à ses étudiants en urbanisme. Les logiques de gentrification, de mise en concurrence des villes, du marketing urbain, etc. sont extrêmement bien expliquées dans le documentaire.

En Europe et en Occident, depuis la crise de la période fordiste, nous explique-t-il, la croissance économique se produit essentiellement dans les villes, en particulier dans les grandes villes – les métropoles –, qui sont privilégiées par rapport aux villes moyennes. Les espaces ruraux comme les anciennes zones industrielles sont au contraire en crise.

Cette croissance économique est particulière en ce sens qu'elle n'est pas liée à une croissance de l'emploi. C'est le phénomène qu'on appelle en anglais *jobless growth*. Il s'explique par le fait que c'est essentiellement le secteur tertiaire – celui des services de pointe – qui est le moteur de cette croissance : secteur qui embauche peu, et lorsque c'est le cas, plutôt des travailleurs hautement qualifiés (et rares). Ce déséquilibre entre croissance et emploi est encore accentué par un contexte économique et politique non favorable à la redistribution de la richesse (coupes dans les budgets sociaux, assurance chômage, etc.).

LA STRATÉGIE D'ATTRACTIVITÉ DES VILLES

Les villes se mettent donc en compétition pour attirer ces entreprises du tertiaire et leurs travailleurs très compétents. Il s'agit en outre de parvenir à en attirer plusieurs : ces entreprises cherchant souvent, à l'image de la Silicon Valley, à se regrouper sur une même zone géographique afin de créer de l'émulation et d'éventuelles synergies.

En plus des entreprises, ce sont les touristes que ces villes tâchent de séduire. D'abord parce que c'est un secteur d'activités rentable, ensuite parce que parmi ces touristes il y a peut-être des investisseurs potentiels.

Comment une ville peut-elle se rendre attractive ? En travaillant son image – ce qu'on appelle le *marketing urbain* –, répond Pierre Cornut. Il précise : en agissant sur l'espace bâti et en mettant en œuvre de grands projets architecturaux et de grandes rénovations, en luttant contre la pauvreté (et plus précisément sur la présence des pauvres dans le centre urbain, les reléguant à la périphérie, à l'invisibilité, c'est ça le processus de gentrification), en organisant des événements, en faisant preuve de dynamisme.

Dans un contexte de déploiement de stratégies urbaines d'attractivité, le label « Capitale européenne de la Culture » (CEC) créé en 1985 est une opportunité que certaines villes vont saisir. Jusqu'en 1989, les villes « Capitales européennes de la Culture » sont déjà des pôles culturels : il s'agit d'Athènes, de Berlin, de Paris, de Florence, d'Amsterdam. C'est Glasgow en 1990 qui, pour la première fois, utilisera le label CEC dans une stratégie claire de régénération urbaine. Il s'agit de se (re)placer sur la carte européenne.

LE CAS DE MONS

Mons 2015 s'inscrit également dans cette stratégie de régénération urbaine. Mons est une ville de 200 000 habitants (si on intègre à la ville le territoire du Borinage). C'est une région qui connaît un fort pourcentage de chômage : 20%. Parmi ces chômeurs, 20% sont jeunes, 80% sont diplômés du secondaire uniquement et 40% sont des chômeurs de longue durée. Cette situation est la conséquence de la disparation des charbonnages qui faisaient de Mons-Borinage une des régions les plus prospères en Europe au XIX^e siècle.

Le centre-ville de Mons a toutefois été préservé par l'industrialisation (centrée dans le Borinage) et comporte un très beau patrimoine architectural.

Les autorités communales, dès 2003, ont misé sur la culture comme levier économique. L'objectif est d'attirer des entreprises de l'industrie culturelle et créative ainsi que celles des nouvelles technologies. La ville rêvait que soient créés, après 2015, 100 entreprises et plus de 1000 emplois. Au niveau du tourisme, on comptait atteindre, en 2015, 200 000 nuitées. Il y en a eu 153 000 en 2014 et 163 000 en 2015. Le budget total de l'opération est estimé à 70 millions dont 2% seulement viennent du programme CEC et notamment 64% viennent de la Région Wallonne et de la Fédération Wallonie-Bruxelles. Le budget de l'événement *stricto sensu* est cependant minime par rapport aux investissements globaux dans la ville (musées, rénovation de l'espace public et des façades, etc.) qui s'échelonnent sur une période de près de 15 ans et ont largement bénéficié des fonds européens FEDER (Fonds européens de développement régional).

Indépendamment de la dimension économique, Pierre Cornut constate que la majorité des projets labellisés Mons 2015 – en tout cas ceux qui étaient durables – ont été concentrés sur le centre-ville. Il note également que la dimension participative a été quelque peu malmenée : l'appel à projet citoyen a reçu 533 candidatures, mais 22 seulement furent retenues.

23.

Coline Merlo

est auteure de critiques dramatiques et rédactrice pour la revue en ligne *l'Insatiable* (héritière de *Cassandra/Horschamp*). Elle participe à différents groupes critiques des effets de la métropolisation dans le périmètre du Grand Paris, notamment.

SAUTERELLES, BACCHANTES, BEAUX-ARTS ET AUTRES FLÉAUX URBAINS

À PROPOS DE *LA FÊTE EST FINIE*, DE NICOLAS BURLAUD

La journée consacrée à réfléchir à Mons sur la nature et les effets des Capitales européennes de la Culture (CEC) concoctée par nos amis de Culture & Démocratie s'ouvrait, non sans espièglerie, la veille avec la projection du documentaire de Nicolas Burlaud, *La fête est finie*, qui met en perspective cette émulsion d'une année, en montrant le hors-champ de Marseille-Provence 2013.

C'est un film qui a fait parler de lui à sa sortie en 2015, dont la version DVD a tout juste six mois de circulation et qu'il est bon de voir, parce qu'il donne du champ où nous en manquons. C'est une façon de tirer par la manche qui tiendra ensuite un discours sur les CEC, et l'occasion de rappeler quelques axes de pensée militante.

Marseille 2013 s'annonce par un faisceau de signes concomitants, et qui ne font rien que concomiter sourdement : le sublime nouveau MUGEM, ce musée qui se présente comme un pont culturel entre les deux rives de la Méditerranée et le déplacement de l'embarcadere pour Alger ; des créations chorégraphiques participatives dans la rue et l'inauguration par un ministre de l'Intérieur de la salle de visionnage des cent caméras de surveillance... Cette simultanéité laisse au réalisateur le sentiment que quelque chose cloche. Il parle de l'état de « stupeur » qui l'incite à enquêter pour démêler cette profusion et comprendre la nature de l'opération Marseille 2013.

« Opération » est à entendre ici au sens stratégique, militaire, du terme : c'est la métaphore du cheval de Troie qui sera le fil conducteur de l'enquête, car sous couvert de manifestations culturelles, c'est une opération de rénovation urbaine qui avance. C'est une évidence en milieu militant, où le terme de gentrification est employé de manière courante. La critique en milieu culturel semble aller moins de soi : on s'attachera à distinguer accidents et tendances, à recenser par les outils statistiques – éventuellement en déplorant l'absence du public populaire (« éloigné des pratiques culturelles »).

La fête est finie propose une critique de la fonction à laquelle on assigne ces gens dont le métier est de faire exister pour les sens d'autrui des formes qu'ils imaginent et qui faisaient jusqu'alors défaut à l'existence, du moins à ce qu'ils sentent. Ceux

qui font ainsi leur métier d'exercer leur sentir et d'en tirer des formes nécessaires au mieux-vivre de tout autre, eux-mêmes compris, sont appelés « des artistes ». C'est un nom épïcène.

ÉTAT DES BEAUX-ARTS

Commençons par l'état des lieux. Les plumes les plus vives, les intelligences les moins circonscrites par la nécessité, qui, en France, s'intéressent à la question – j'entends : qui vont très au-delà d'une complaisante déploration d'impuissance, de la couture d'idées formulées par d'autres, du rabâchage, du bêlement tiède et du chouinant « j'ai fait ma thèse sur le sujet il y a vingt ans » – s'accordent à peu près pour étendre à l'Art tout entier ce que Julien Machillot dit du théâtre¹⁴, à savoir que les actes artistiques s'accomplissent selon des modalités (lieux et coûts, mais surtout impacts à en attendre sur les conditions de l'existence) qui en néantisent toute prétention critique.

L'artiste est celui qui, par ses prétentions et par l'habitude d'être tributaire d'un subventionnement, se condamne à ne pouvoir revendiquer autre chose que de rendre l'art « public ». Mais « l'art est public », qu'est-ce que cela peut vouloir dire ? *Aboule le blé ou je boude* ?

La fête est finie est, à l'origine, le titre d'un recueil de textes¹⁵ implacables et souverains qui examinent une à une les prétentions de Lille en 2004 à être à la fois Capitale européenne de la Culture et authentiquement vivante. La critique a le malheur d'être incontestable : c'est bien un urbanisme de guerre qui est en marche derrière les froufrous et flonflons. « L'artiste n'est pas une personne digne de confiance. Il est à l'image de la société marchande : une imposture. [...] s'il fallait encore le rappeler, l'artiste n'est "maudit" ou "incompris" que dans la mesure où il ne trouve personne à qui vendre ses œuvres. »¹⁶

En 2007, Michel Surya publiait le quatrième volume de la série *De la domination : Portrait de l'intermittent du spectacle en supplétif de la domination*¹⁷. Le texte faisait suite au volume 3 : *Portrait de l'intellectuel en animal de compagnie*. Ce ne sont pas là des essais à prendre à la lettre : il est si peu vrai qu'on peut se passer de formes vives, qui soulèvent et vous rendent à l'espérance et la ténacité, que personne ne s'y essaie. Et qui s'exerce à décrire et convaincre de l'inutilité de l'art, use en artiste du grand art de la parole, pour conduire une critique puissante et pertinente. Ainsi, on n'est pas forcés de disparaître tout de suite. Mais, néanmoins, il faut songer : ces textes qui

¹⁴ « Le théâtre (acte et lieu) n'existe massivement pas aux yeux des gens, parce que les gens, la vie d'une grande partie des gens qui vivent aujourd'hui dans ce pays, n'existent pas aux yeux de l'État. Le théâtre étant un lieu de l'État comme un autre, et les actes théâtraux continuant massivement à exister par la médiation de tels lieux, il n'y a en vérité aucune raison, absolument aucune raison, pour que le théâtre soit universellement identifiable comme ayant une existence positive, comme étant quelque chose qui, de près ou de loin ait des raisons de nous concerner dans notre vie, nos désirs, nos pensées et les enjeux qui animent nos existences, qui que l'on soit. » Extrait du « Manifeste de l'École des actes », rédigé en septembre 2015 (non publié, le texte est distribué à l'occasion de certains spectacles du Théâtre de la commune).

¹⁵ <http://lafeteestfinie.free.fr/>

¹⁶ http://lafeteestfinie.free.fr/a_mort.htm

¹⁷ Michel Surya, *De la domination IV. Portrait de l'intermittent du spectacle en supplétif de la domination*, Nouvelles Éditions Lignes, Paris, 2007.

conspuent le rôle qu'acceptent de tenir les artistes dans le maintien de l'ordre sont nécessaires. D'abord parce qu'on ne peut pas décemment laisser à la droite la tâche de vilipender l'inutilité de l'art, au nom d'une morale non de fourmi mais de bousier, poussant sa boulette en récriminant contre la cigale commune. Ensuite parce que si l'on désire que l'art retrouve une fonction digne, aimante et désirée dans les communautés vivantes, il lui faut revenir sur lui-même, un peu, et oser se considérer. À quoi servons-nous ? C'est-à-dire au service de quoi avons-nous accepté de nous mettre, les uns et les autres ? De quoi nous sommes-nous fait la chambre d'écho ? Qu'avons-nous amplifié, et sur quoi avons-nous prospéré ? Quand et jusqu'à quel point sommes-nous intègres ?

La fête est finie ne veut condamner aucune des compagnies qui ont participé à Marseille 2013. Il s'y prend plus subtilement : son documentaire montre les contre-champs, balades urbaines avant rénovation, réunions de quartiers où les habitants disent leur colère à être comptés pour rien, enthousiasme délirant de la jeune architecte volubile, chargée de visites pour le futur quartier Euroméditerranée. On n'y entend pas les artistes qui ont fait Marseille 2013, mais des écrivains qui vivent et travaillent sur Marseille¹⁸, Alèssi Dell'Umbria, Bruno Le Dantec. Ils parlent de la ville en cours, de la mise en œuvre précise, datée, volontaire, de son éradication. Les écrivains ne sont pas des artistes, sans doute.

La fête est finie invite aussi à une réflexion sur l'esthétique : c'est un montage de plans travaillés, et d'autres saisis à la volée. Il n'y a pas une bonne façon de montrer la dispersion par l'intervention des CRS d'un groupe de carnavaliers : il fallait y être – des premiers discours de carnaval, saisir le temps de la révolte, les masques qui se moquent des promoteurs immobiliers, l'avancée du groupe, joyeux, batucadesque, et la subite absurdité de sa dispersion par les CRS¹⁹. Il n'y a pas un genre qui résisterait par essence à son détournement par l'entreprise du capital : pas plus la littérature que le carnaval (l'exposition *Le Monde à l'envers, Carnaval et mascarades d'Europe et de Méditerranée* au MUCEM a lieu de mars à août 2014). Mais les critiques, qui notent dans le film de Nicolas Burlaud le rythme et l'urgence, parlent aussi de ce qui fait l'inconciliation entre les mondes de lutte ancrés, en prises, et l'univers de création artistique. Il y a tous ceux qui vivent dans l'étroitesse et l'urgence et n'ont pas le loisir de la beauté ; s'ensuit la grande méfiance envers la classe artistique, ce qu'elle charrie avec elle.

LA COTE DE LA PARTICIPATION CONNAÎT UNE HAUSSE CONSTANTE

Comment, étant invité à une profusion de joies, ne pas rendre en reconnaissance à qui a donné la fête ? On donne, sous la houlette d'un metteur en scène chef d'orchestre, un ballet des toits de cartons. Une grande structure oblige les participants à se rassembler pour l'élever et la déplacer. On imagine la note d'intention originelle : *La coopération est ici une nécessité chorégraphique : c'est dans l'écoute et l'attention des*

¹⁸ Bruno Le Dantec, *La ville-sans-nom : Marseille dans la bouche de ceux qui l'assassinent*, Le Chien Rouge, Marseille, 2007. Alèssi Dell'Umbria, *Histoire universelle de Marseille : De l'an mil à l'an deux mille*, Agone, Marseille, 2006.

¹⁹ Qui a, depuis, grossi : voir : <http://cqfd-journal.org/Commissariat-et-musee-contre>

uns aux autres que les participants réussiront à faire décoller, au sens littéral, l'œuvre. La joie sur les visages de ceux qui portent le gilet rouge orné du logo « Marseille au ♥ ». Qui n'aura pas gardé dans sa portion de cave le petit gilet de la grande fête ? Et le souvenir d'avoir fait ? On ne réfute pas ce qu'on a fait. On ne s'y oppose pas, on ne le critique pas dans le secret de son cœur : on en chérit le souvenir, et l'article de journal qui l'aura relaté.

Le ballet des maisons dit cela : on fait porter à des groupes, volontaires, bénévoles, les éléments de carton d'un grand réassemblage architectural. Les bénévoles s'engagent pour se distraire, et participer à la promotion de leur ville. Le symbolique est une répétition. Ensuite, cela deviendra vrai, et on assistera au processus de gentrification, sous tous ses aspects :

- d'éradication des modes de débrouille et de survie pour les non-adaptés à la machinerie économique (les vendeurs du marché aux puces), par la chasse physique à leur corps et à leurs activités, par l'entremise des forces de l'ordre, et la convocation de la loi ;

- de substitution aux « nuisances » de la présence dans la rue, aux voix sonores, qui signent les quartiers populaires, de la nuisance de l'individualisme muet où tout acte doit être justifié par sa rentabilité ;

- du remplacement forcé d'un modèle de délinquance à petite échelle, opérant des transferts de capitaux minimes (vente à la sauvette ou vol à l'arraché) par un autre modèle, celui des « affaires », que n'enregistre aucune caméra de vidéosurveillance et qui n'apparaît pas dans le recensement statistique des facteurs d'insécurité perçue, mais dont les conséquences forment la vie physique urbaine²⁰ ;

- de l'étrécissement de tout espace vivable, transformable, remplacé par une zone où le libre accès à l'abondance est sanctionné. (Tu ne te baignes pas en slip, tu achètes un maillot et des « accessoires » en dérivé de pétrole ; tu n'emportes pas avec toi ton pique-nique pour les bords de mer, c'est au restaurant de la plage qu'il faut manger. *Et que l'commerce tourne, ma bonne Yvonne.*) Espace immuablement rentable, dont le modèle est identique et reproductible ;

- de la transformation de la ville (qu'on pouvait aimer), lieu de l'anonymat, du remplacement des fatalités de la filiation par les regroupements choisis, à la métropole, bête et qui n'aime personne (car personne n'y est).

²⁰ Du « quartier des affaires », aux « affaires » Tapie ou Fillon, nul relâchement sémantique : même envergure de capitaux, même nique à la justice.

RÉVULSIONS (INTRODUCTION À UNE VIE NON CAPITALISTE)

Extirper le capitaliste de son cœur, qui compte et soupèse ses intérêts, qui pense carrière et pèse les conséquences.

Quand on parle de l'expansion du capital, c'est à l'échelle des vies vécues, l'enrôlement de plus en plus de corps et l'adhésion d'un nombre croissant de volontés au projet du déploiement d'activités qui repoussent leurs coûts le plus loin possible (à la périphérie de la métropole ou dans la prolétarianisation extracontinentale de gens qui n'en demandaient pas tant).

Il faut dans la fonction d'art l'amour de son art, une passion pour l'assemblage heureux, la sensation que cela chante. *Decent* proposait Georges Orwell, qu'on ne peut traduire que par son étymon : l'adéquat. Qui a l'exacte équivalence, qui est pesé dans le prolongement de ses termes, organique et parachevé. Une *common decency in arts*. La sensation que ce qui est en cours est juste, ouvre, que l'extase et le frisson qui viennent de vous saisir soignent, effraient, transportent, doublent le réel. L'art soigne, dans sa fonction haute, vient combler où cela manquait, et fait pousser magiquement des plantes, des intérieurs blessés, des sens.

Artistes, qui servez-vous ? Et à quoi êtes-vous en train de servir ?

DE QUOI
LES CAPITALES
EUROPÉENNES DE
LA CULTURE SONT-
ELLES LE NOM ?



DE QUELLE CULTURE EST-ON CAPITALE ?



32.

Damien Vanneste

est enseignant-chercheur à l'Université catholique de Lille et à l'Université catholique de Louvain. Il a publié un article dans le *Journal de Culture & Démocratie* n°43, dans lequel il revient sur les Capitales européennes de la Culture et leurs rapports aux villes dans lesquelles elles s'incarnent, mais aussi plus précisément sur les différentes polémiques et critiques qui entourent leur déroulement.

UNE CULTURE EUROPÉENNE ? JEUX ET DILEMMES DE L'IDENTITÉ

L'idée de cette journée est de sortir des Capitales européennes de la Culture (CEC) pour, de manière plus large, s'interroger en amont sur l'existence d'une culture européenne. Existe-t-elle ? Quels en seraient les traits ? Ce sont de vastes questions. Mon propos ne consiste pas en une présentation de résultats de recherche ou une revue de la littérature sur les politiques culturelles en Europe. Je vous propose plutôt quelques éléments de réflexion autour des questions posées à l'occasion de ce colloque.

L'ORIGINE DES CAPITALES EUROPÉENNES DE LA CULTURE

Il me semblait important, pour commencer, de revenir sur les CEC en tant que telles. Je suis donc parti des années 1980. La première année de CEC a lieu en 1985, à Athènes. Elle témoigne d'une politique et d'un projet portés par deux personnalités européennes : Mélina Mercouri d'un côté, grecque, et Jack Lang de l'autre, alors ministre de la Culture en France.

Je me suis donc interrogé : que se disait-il à l'époque au niveau de la culture européenne ? En sachant que les personnes qui soutiennent le projet de CEC dans les années 1980 soulignent l'intérêt qu'il peut y avoir à favoriser et soutenir un dialogue entre les nations et les cultures au sein même de l'Europe. C'est donc peut-être du constat d'un manque de dialogue au niveau européen que naît le projet à l'origine.

« UN OCCIDENT KIDNAPPÉ » SELON MILAN KUNDERA

Lors de mes recherches sur cette période j'ai découvert un texte : « Un Occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale », paru dans la revue *Le Débat* en 1983, rédigé par l'écrivain d'origine tchèque et naturalisé français Milan Kundera²¹.

²¹ Milan Kundera, « Un Occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale », *Le Débat*, Vol. 5, N° 27, 1983, p. 3-13.

Le point de départ de l'article démarre en 1956, avec l'histoire tragique d'un directeur d'agence de presse hongrois qui, quelques minutes avant de mourir face à l'offensive russe, délivre le message suivant : « Nous mourrons pour la Hongrie et pour l'Europe. » De là, Milan Kundera se demande : pourquoi cet homme ne meurt-il pas uniquement pour la Hongrie, mais aussi pour l'Europe ? Pourquoi cela a-t-il du sens pour lui de convoquer l'idée d'Europe ?

Au fil de sa réflexion, Milan Kundera interprète l'Europe comme étant deux choses. Elle est à la fois une civilisation, une identité (il utilise ce terme spécifique) et à la fois un espace particulier, où le domaine des arts est « une instance suprême ». Il convoque l'expression de valeur suprême pour parler de la culture et des arts imprégnant cette civilisation particulière qu'est l'Europe. La vision qu'a Milan Kundera de l'Europe est donc différente de celle à laquelle elle est régulièrement associée. Pour lui, l'Europe n'est ni un régime politique ni un espace géographique au sens strict. Même s'il fait essentiellement référence à la Pologne, à la Hongrie et à la Tchécoslovaquie de l'époque comme nations délimitées, pour lui l'enjeu ne repose pas sur la question du territoire, posé et défini, tel qu'on l'entend.

Ceci étant introduit, Milan Kundera s'interroge : en quoi cette Europe centrale est-elle Europe ? En quoi est-elle encore Europe en 1983 ? Il dit ceci : « Oui, sa création et ses révoltes indiquent que [cette Europe centrale] "n'a pas encore péri". Mais si vivre veut dire exister dans les yeux de ceux qu'on aime, l'Europe centrale n'existe plus. Plus précisément : dans les yeux de son Europe aimée, elle n'est qu'une partie de l'Empire soviétique et rien de plus. Et pourquoi s'en étonner ? Par son système politique, l'Europe centrale est l'Est ; par son histoire culturelle, elle est Occident. Mais puisque l'Europe est en train de perdre le sens de sa propre identité culturelle, elle ne voit dans l'Europe centrale que son régime politique. Autrement dit, elle ne voit dans l'Europe centrale que l'Europe de l'Est. L'Europe centrale doit donc s'opposer non seulement à la force pesante de son grand voisin [l'Union Soviétique], mais aussi à la force immatérielle du temps qui irrémédiablement laisse derrière lui l'époque de la culture. »²²

Sans lancer le débat sur la question de l'Europe et de la culture (l'Europe en tant que terrain privilégié de la culture), ce qui est ici soulevé c'est la manière dont, au fond, on décrit et interprète la définition que l'Europe centrale se donne d'elle-même. En cela, Milan Kundera revient sur certaines dimensions propres à l'identité et plus spécifiquement sur la notion d'identité telle qu'elle est définie aujourd'hui à différentes échelles, celles des nations comme des individus. Les travaux sur l'identité mettent en avant au moins deux dimensions à prendre en compte dans l'analyse à l'échelle individuelle²³. La première consiste à dire que l'identité repose toujours sur une transaction, une articulation, une combinaison entre définition pour soi et définition par et pour autrui. Quand Milan Kundera nous dit que l'Europe centrale doit être vue dans les yeux de ceux que l'on aime, en l'occurrence l'Europe occidentale, c'est bien l'identité dans le regard d'autrui que l'on retrouve, pour qui et comment elle existe.

²² *Ibid.*, p. 13.

²³ Sur ce point, voir notamment : Claude Dubar, *La crise des identités*, PUF, Paris, 2000.

La seconde dimension de l'identité repose sur la narration, sur l'idée de « se raconter » que l'on retrouve dans notre extrait : on se raconte à travers des créations comme l'Europe ou comme l'Europe centrale. Ces deux dimensions de l'identité sont présentes à la fois à l'échelle individuelle mais aussi à l'échelle collective, régionale, nationale, continentale.

COMMENT SE RACONTE-T-ON COMME EUROPÉENS AUJOURD'HUI ?

À ce stade, je me pose la question : comment se raconte-t-on comme Européens aujourd'hui ? Pour y répondre, je ne suis pas allé voir un baromètre européen, par exemple sur les valeurs européennes. Je suis parti d'un extrait d'une importante recherche menée en France il y a presque dix ans et qui cherchait à comprendre comment les individus se construisent dans l'Europe contemporaine. À travers une centaine d'entretiens individuels, l'auteur, Danilo Martuccelli, questionne les gens sur l'Europe de manière indirecte, c'est-à-dire en posant des questions sur leur vie et leur quotidien, mais aussi sur leur rapport à l'histoire et au monde.

Il est frappé par un « grand silence » : on ne parle pas de l'Europe. Quand les gens se racontent, ils ne parlent pas de l'Europe. Danilo Martuccelli émet beaucoup de réserves à ce sujet, parce qu'il est très compliqué de parler d'un silence, mais ce dernier n'en retient pas moins son attention. « L'individu et sa vie sont devenus l'horizon de la compréhension historique. Si l'Europe est si absente de ces témoignages c'est parce qu'elle force à rompre avec un récit voulant trouver la conscience historique dans la logique des grands événements. Penser l'histoire à partir du mouvement et de grandes ruptures contraste vivement, est-il nécessaire de le dire, avec la lente construction européenne, ce processus continu et presque indistinct de cinquante ans, distillant au quotidien et en profondeur le changement, mais dépourvu au fond de grandes dates, de grands hommes ou femmes, de grands symboles. À défaut de cette intelligence de l'histoire les individus n'ont pas le sentiment de participer à un grand dessein. »²⁴ Alors que dans d'autres domaines les individus parviennent à articuler leur biographie avec l'histoire et intégrer l'histoire à leur biographie ; Danilo Martuccelli souligne le fait que la conscience historique est aussi liée à la mention biographique et aux façonnements de nos identités.

Il y a donc des choses qui, dans la culture et dans l'histoire culturelle font identité. Ceci étant dit, est-ce que pour autant une politique culturelle a pour vocation de façonner une, ou des, identités ? Sans m'immiscer dans le débat, constatons quand même que des politiques européennes (même si elles ne sont pas formellement culturelles) se mettent en place par rapport à cette question de façonnement, de préservation et de protection des identités. C'est le cas des Capitales européennes de la Culture, avec le soutien d'un héritage européen commun et en même temps le dialogue entre des cultures différentes au sein de l'espace commun. D'autres exemples pourraient être cités, la politique des quotas au niveau de la diffusion ou la question de la régulation des marchés, qui se font aussi à partir de registres identitaires, etc.

²⁴ Danilo Martuccelli, *Forgé par l'épreuve. L'individu dans la France contemporaine*, Armand Colin, Paris, 2006, p. 241.

IDENTITÉ, DIVERSITÉ ET CULTURE

Il me semble que ce registre identitaire trouve sa pleine expression dans le référentiel de la diversité culturelle. Il existe, bien sûr, plusieurs référentiels de politiques culturelles, mais celui qui concerne la diversité culturelle (dont on entend beaucoup parler aujourd'hui) a en son cœur la question de l'identité et contient en cela plusieurs difficultés. Sur ce point, je reprends le travail de synthèse de Jean Gilles Lowies, disponible sur le site de l'Observatoire des politiques culturelles, qui met en débat cette question de la diversité culturelle.²⁵

La première difficulté selon lui repose sur la tension entre diversité des cultures et culture de la diversité. Qu'est-ce que l'on va soutenir ? Quelle orientation va-t-on choisir ? Avec la diversité des cultures, le risque est de définir strictement ces différentes cultures, de manière imperméable et statique. De l'autre côté, la culture de la diversité cherche à œuvrer davantage à quelque chose de commun, mais sur quoi avons-nous prise pour travailler sur ce commun ?

Le second élément tient à la difficulté des échelles d'action. Pour quelqu'un qui travaille au niveau européen c'est entre autres le fait d'œuvrer d'une part sur quelque chose de commun mais aussi, dans le même temps, de protéger des cultures régionales ou nationales (c'est le cas des politiques de quotas). Or, ce que vous défendez à une échelle peut entrer en contradiction avec ce que vous défendez à une autre échelle. Par exemple le fait de défendre le patrimoine ou une identité régionale peut entrer en opposition avec la construction du commun.

Il y a, selon moi, un troisième élément à rajouter : la question du passage de la théorie à la pratique. Même en étant plus ou moins d'accord sur l'orientation donnée, cela n'implique pas forcément que nous continuions à l'être vis-à-vis de ce qui va se passer ensuite sur le terrain. Cela renvoie aux dilemmes qui se posent dans l'action de terrain, quelles que soient ses ambitions.

Je citerai un extrait d'interview d'une animatrice socio-culturelle qui travaille à Bruxelles dans le domaine de la danse. Avec son travail, elle cherche à créer du commun, quelque chose qu'elle considère ambitieux en termes de démocratisation de la culture : « Si on fait de la danse – on a organisé des soirées, entre danse traditionnelle et danse contemporaine à l'initiative d'un artiste qui était ici en résidence –, dans notre commune, il y a des communautés européennes, hispanophones, portugaises, il y a dans chaque cas des danses traditionnelles. On peut faire une soirée où l'on fait un spectacle qui est plutôt lié à la tradition et ils vont venir. Et puis on leur fait découvrir dans la même soirée (ils auront un seul et même ticket) un autre spectacle, contemporain, mais en relation avec leur culture. »

C'est ici sa manière de travailler à la démocratisation de la culture.

« C'est génial car je dirais que dans ce cas on piège un peu le public, mais il ne faut pas aller trop loin dans le saut entre les deux car si on perd la moitié des gens, cela ne va pas non plus. Nous sommes donc sur un fil ténu où il faut les amener plus loin que ce qu'ils connaissent mais sans les décontenancer complètement pour qu'ils aient quand

²⁵ Jean-Gilles Lowies, « La diversité culturelle », *Repères*, n°3, 2013.

même envie de revenir. C'est difficile. Donc quand on parle des publics c'est cela, pour nous l'enjeu ce n'est pas de leur donner ce qu'ils veulent tout à fait voir, mais le leur donner quand même un peu et les inciter à aller voir un tout petit peu plus loin.»

À ce moment-là, je lui pose une question sur la première partie, plus conventionnelle, du spectacle : « Faire venir le public, ce n'était pas tellement un souci ? » Elle me répond : « Si on fait une programmation communautaire, elle est informée quelle que soit la communauté, le tamtam fonctionne assez vite au sein des communautés. Cela fonctionne mais on essaye justement de ne pas faire ça. C'est le noyau puis on va voir autre chose. »

En somme, ce qui se passe ici se fonde sur le découpage entre communautés et cultures distinctes les unes des autres, tout en ayant l'idée de ne pas vouloir faire cela. C'est une partie du propos de cette animatrice socioculturelle : ne pas renforcer le découpage présent sur sa commune entre différentes communautés et au contraire travailler à construire quelque chose de commun. Mais dans le même temps, c'est aussi en s'appuyant sur ce découpage que se réalise un travail de démocratisation de la culture jugé ambitieux²⁶. Dans la pratique de terrain, ces notions de culture de la diversité autour de la diversité culturelle se posent donc de manière très concrète, et parfois contradictoire, à partir des différents objectifs à réaliser.

CONCLUSIONS

Pour terminer, j'évoquerai les critiques de plus en plus récurrentes (qui portent sur différents projets ou politiques plus globales, au niveau européen ou à une autre échelle) qui dénoncent l'instrumentalisation de la culture par l'économie, le tourisme, le politique, le médiatique... Pour en fait souligner la difficulté que portent déjà en elles les ambiguïtés de l'instrumentalisation de la culture par elle-même ! Ceci est à souligner tellement ce terme de culture, vous le savez bien, est polysémique. Mon propos était ici de me focaliser sur une perception de la culture à travers la notion d'identité, qui est actuellement très présente, en rappelant que ce n'est qu'une perception parmi d'autres mais qui peut prendre le pas sur les autres, ce qui soulève évidemment toute une série de questionnements de fond.

²⁶ Certains éléments de cette analyse sont développés dans : Philippe Scieur, Damien Vanneste, « Faire médiation culturelle - Évolution et orientations des métiers de l'animation en centres culturels (Communauté française de Belgique) », *Études*, n° 2, 2013.





Sébastien Fevry

est professeur à l'École de Communication de l'Université catholique de Louvain et coordinateur du GIRCAM (Groupe Interdisciplinaire de Recherche sur les Cultures et les Arts en Mouvement). Il travaille dans le champ des *Memory Studies* en se focalisant sur les processus de représentation des groupes minoritaires, principalement à travers le cinéma.

QUELLE(S) MÉMOIRE(S) DU PASSÉ OUVRIER DANS LES CAPITALES EUROPÉENNES DE LA CULTURE ? LE CAS DE MONS 2015

42.

Je souhaiterais porter ici un regard récapitulatif sur les usages et les mises en scène de la mémoire ouvrière proposés dans le cadre de Mons 2015, en tenant compte du fait que les problématiques soulevées par mon questionnement ne sont pas inhérentes à l'événement montois mais qu'elles sont déjà apparues dans le cadre d'autres Capitales européennes de la Culture (CEC) héritières d'un lourd passé industriel comme Glasgow en 1990²⁷. Il s'agira donc d'envisager la place qui a été réservée non à la mémoire de personnages illustres comme Van Gogh ou Verlaine mais à la mémoire d'une classe populaire et d'une histoire sociale qui possèdent une visibilité moindre²⁸.

Avant cela, un préambule pour situer ma position. Tout d'abord, il est entendu que le regard proposé ici n'est nullement évaluatif. Il ne s'agit pas de dire qu'il y aurait des usages de la mémoire ouvrière plus indiqués ou plus légitimes que d'autres. Par contre, réfléchir sur la mémoire implique de réfléchir à son envers, c'est-à-dire aux formes d'oubli et aux points d'invisibilité qui sont constitutifs de tout travail mémoriel. Comme le rappelle Jan Baetens : « Définir la culture en termes

27 À ce sujet, voir, par exemple, le mouvement Workers City et leur critique à l'égard de Glasgow 1990. Hélène Hiessler, « Voix critiques : les exemples de Glasgow, Lille, Marseille et Mons », *Journal de Culture & Démocratie* n°43, 2017, p. 16-19.

28 Cet article reprend et affine certaines conclusions d'un article paru préalablement : Sébastien Fevry, « Vers une approche relationnelle de la culture européenne. Le cas de Mons 2015 et des Capitales européennes de la Culture », *Lingue Culture Mediazioni - Languages Cultures Mediation* (LCM Journal), Vol. 2, n°2, 2015, p. 85-104.

de transmission et de mémoire culturelles, c'est poser la question de la formation, du maintien, de l'activation d'un certain patrimoine, de certaines formes d'héritage plutôt que de telles autres.²⁹ L'attention critique doit se porter non seulement sur ce qui a été rendu visible, mais aussi sur ce qui a été mis de côté.

La deuxième remarque introductive est qu'il faut éviter de considérer Mons 2015 comme une sorte d'instance abstraite qui parlerait d'une seule voix, comme s'il s'agissait à chaque fois d'un même énonciateur articulant une même mémoire. Il convient plutôt de se montrer attentif aux différentes initiatives qui, chacune, ont donné une forme spécifique au passé industriel de la région. Pour le dire de façon imagée, on peut considérer le passé des travailleurs comme un paysage ou une ligne d'horizon sur laquelle viennent s'enclencher différents modes de remémoration dépendants de la spécificité des acteurs culturels concernés, de leurs objectifs et de leurs ressources matérielles. C'est pourquoi l'on peut parler d'un paysage mémoriel de Mons 2015 en tenant compte des différents points de vue qui ont été articulés sur ce paysage³⁰. La suite de l'article consistera en une brève visite de ce paysage, avec arrêt sur quelques sites significatifs et une focalisation particulière sur le rôle du cinéma dans ce panorama mémoriel.

HOLLYWOOD AU PIED DU TERRIL : NOSTALGIE OUVRIÈRE

Le premier site mémoriel envisagé est celui des manifestations liées au film *La vie passionnée de Vincent Van Gogh* (*Lust for Life*) de Vincente Minnelli, réalisé en 1955 avec Kirk Douglas et Anthony Quinn. Ce film constituait l'événement cinéma de Mons 2015. Restauré par la Cinémathèque royale de Belgique, il fut projeté au Théâtre royal de Mons lors d'une grande soirée de gala où l'on pouvait acheter du pop-corn dans une atmosphère qui reconstituait l'ambiance festive d'une projection cinématographique des années 1950. Dans le cadre de Mons 2015, le film de Minnelli prenait place dans un réseau d'expositions et d'événements consacrés à la figure de Vincent Van Gogh. Pour la Fondation Mons 2015, il était important de sélectionner des artistes qui étaient liés à Mons et qui possédaient en même temps une résonance transnationale parce qu'ils avaient voyagé à travers l'Europe. Van Gogh rentrait parfaitement dans cette catégorie et le peintre fut l'une des quatre personnalités mises à l'honneur en 2015, à côté de Roland de Lassus, Paul Verlaine et saint Georges.

Concernant la mémoire de la classe ouvrière, le film joue sur deux niveaux au moins. Le premier niveau concerne la mémoire de l'époque de Vincent Van Gogh. Le film suit pas-à-pas la vie de l'artiste, en incluant son séjour dans le Borinage où il commença véritablement à dessiner³¹. À travers les yeux du peintre, le film montre les difficiles conditions de vie des travailleurs à la fin du XIX^e siècle. Pour une

29 Jan Baetens, « Un genre, deux univers. Autour de la mémoire culturelle », *Recherches en Communication*, n°31, 2009, p. 173.

30 Au sujet de cette approche, voir Sébastien Fevry, Joanne Jojczyk, « Reinventing the City, Revisiting the Past: Mons 2015's Memoryscape », *Development, Art(s) and Culture. Ninth interdisciplinary Conference of the University Network of the European Capitals of Culture*, Vol. 8, 2016, p. 96-106.

31 Il faut noter que, sur les cent vingt minutes du film, dix-huit seulement sont consacrées au passage de Van Gogh dans le Borinage.

43.

production hollywoodienne, le film est relativement fidèle aux préoccupations de Van Gogh : peindre les travailleurs de son époque. Minnelli filme des mineurs, mais aussi des paysans et des tisserands en faisant écho aux peintures de l'artiste lui-même.

Mais l'intérêt du film va au-delà de la représentation du passé de la fin du XIX^e siècle. Il touche également à la mémoire ouvrière des personnes vivant aujourd'hui dans les environs de Mons. Avec ce second niveau mémoriel, il ne s'agit plus de considérer la mémoire véhiculée par l'histoire du film, mais la mémoire du tournage lui-même. Émerge alors un autre aspect de *La vie passionnée de Vincent Van Gogh*. Le film de Minnelli présente une caractéristique plutôt rare pour une production américaine des années 1950, à savoir qu'il fut tourné hors des États-Unis, à l'extérieur des studios, sur des lieux réels. Pour *Lust for Life*, Minnelli décida de suivre les traces du peintre en Europe. Le réalisateur, Kirk Douglas et le reste de l'équipe arrivèrent ainsi en septembre 1955 dans le Borinage pour y tourner quelques séquences durant une dizaine de jours. Le choc culturel fut important pour les habitants de la région qui virent arriver les camions américains, les caméras et Kirk Douglas en personne. Comme un témoin l'explique, c'est comme si « un cirque arrivait en ville ». Minnelli ne se contenta pas de tourner dans le Borinage, il engagea aussi comme figurants des habitants de Wasmes et de Cuesmes qui apparaissent à l'arrière des images. Par un étrange court-circuit temporel, il s'avère donc que des mineurs des années 1950 se mirent à jouer le rôle de mineurs de la fin du XIX^e siècle.

Pour Mons 2015, cette mémoire du tournage fut le point de départ de différents événements culturels. En janvier 2015, il y eut l'exposition *Hollywood au pied du terril*. Dans une salle, on trouvait la reconstitution d'un plateau de cinéma reconstruisant le décor où Van Gogh/Kirk Douglas découvre pour la première fois l'existence du Borinage par le biais d'une carte de la Belgique accrochée au mur. Dans la même salle, on trouvait aussi les différents témoignages de personnes qui avaient été à l'époque impliquées dans le tournage. Les visiteurs de l'exposition pouvaient voir les photographies des figurants du film et écouter leurs souvenirs. Parallèlement, un documentaire aussi intitulé *Hollywood au pied du terril* (Reynaert, de Gerlache, 2014) fut diffusé sur la RTBF et sur Arte³². Il suivait le même principe que l'exposition et recueillait les interviews des habitants du Borinage qui jouaient dans le film et qui étaient pour la plupart des enfants à l'époque.

Que ce soit dans le documentaire ou dans l'exposition, le film de Minnelli est surtout utilisé comme objet relationnel, c'est-à-dire qu'il permet de connecter la figure européenne de Van Gogh à la mémoire locale des habitants du Borinage. Le film fait médiation entre une mémoire culturelle, située dans un passé relativement distant – la fin du XIX^e siècle –, et une mémoire que l'on pourrait appeler communicative³³ et qui repose sur des souvenirs plus vivaces, transmis par la parole vive des témoins. Évidemment, l'ironie ici est que cette médiation s'effectue par le prisme d'un imaginaire hollywoodien, ce qui revient peut-être à dire que l'Europe ne dispose pas

³² Ce film d'une trentaine de minutes fut également projeté en avant-programme du biopic de Minnelli lors de la soirée de gala.

³³ Au sujet de la distinction entre mémoire culturelle et mémoire communicative, voir Jan Assmann, « Collective Memory and Cultural Identity », *New German Critique*, n° 65, 1995, p. 125-133.

de ressources symboliques suffisamment bien implantées au niveau local pour assurer la médiation de ses contenus culturels. En d'autres termes, c'est Hollywood qui fait médiation entre le niveau local et le niveau européen et la figure de Van Gogh n'est rendue à la mémoire régionale que par le détour d'une star américaine.

Pour les deux manifestations, il semble intéressant de pointer que le principal sentiment activé est celui de la nostalgie. L'exposition et le documentaire tendent à convoquer un regard nostalgique sur le passé de la classe ouvrière. Même si certains récits font état de la dureté du travail dans la mine, la plupart des témoins étaient encore enfants à l'époque et par conséquent ils se rappellent surtout le temps de leur jeunesse, un temps d'innocence, lorsqu'il était possible de jouer sur les terrils ou d'être, pour un jour, acteur dans un film hollywoodien. Cette atmosphère nostalgique n'est pas seulement repérable dans le film ou l'exposition, elle était également convoquée lors de la projection du film de Minnelli au Théâtre royal avec la mise en scène d'une séance de cinéma à l'ancienne.

C'est à ce niveau que l'on peut avancer une première réflexion critique. Si la nostalgie est tout à fait légitime et compréhensible pour les personnes interviewées qui se souviennent de leur passé, on peut tout de même se demander si associer de manière aussi exclusive nostalgie et mémoire ouvrière, comme le font le documentaire et l'exposition, ne conduit pas à édulcorer le passé ouvrier de la région pour le présenter sous un jour finalement enviable et somme toute peu problématique. Par définition, la nostalgie tend à faire briller le reflet d'un paradis perdu, à rendre désirable un temps et un lieu où l'on a envie de retourner³⁴. La plupart des témoignages récoltés se déroulent dans le cadre rassurant et réconfortant de la mémoire familiale. Aucune mention n'est faite d'autres types d'organisation sociale comme les syndicats ou les partis politiques. L'attention porte sur les habitudes et les coutumes pittoresques des mineurs, ainsi que sur les fortes relations entre parents et enfants, davantage que sur les luttes sociales ou les pollutions causées par les sites industriels.

QUI A PEUR D'HENRI STORCK ?

Avec *Hollywood au pied du terril*, la mémoire ouvrière a certes été convoquée, mais sous un jour nostalgique qui en gomme les aspérités et les tranchants. C'est en ce point que l'on peut alors se demander si cette tentative de « nostalgier »³⁵ le passé ouvrier ne va pas de pair avec la mise à l'écart – ou la non-prise en compte – de certains objets culturels qui s'avéraient plus délicats à manipuler. Sous forme de boutade, plutôt que de demander *Qui a peur de Virginia Woolf ?*, on pourrait se poser la question de « Qui a peur d'Henri Storck ? ». Il s'avère ainsi que Mons 2015 est resté particulièrement silencieux sur deux films majeurs du cinéma belge tournés dans le Borinage, qui témoignent des difficiles conditions de la vie ouvrière.

³⁴ Dans son acception littérale, la nostalgie a un sens plus spatial que temporel puisque, étymologiquement, le terme renvoie au désir du retour à la maison. Autrefois, ce terme servait à désigner l'étrange affection qui frappait les soldats en contrée étrangère et qui se caractérisait par une profonde dépression liée à l'éloignement de la terre natale. Pour une histoire culturelle de la nostalgie, voir les deux premiers chapitres de l'ouvrage de Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York, 2001.

³⁵ Au sujet de ce terme, voir Katharina Niemeyer, « Désigner l'âge d'or : médias et nostalgies d'un espace et d'un temps (a)dorés », *Le Temps des Médias. Revue d'Histoire*, n°27, 2017, p. 25.

Le premier de ces films est *Misère au Borinage* par Henri Storck et Joris Ivens. Sorti en 1933, le film montre la misère des mineurs, mais aussi les luttes et les combats sociaux qui prirent place dans les années 1930. Pour beaucoup de critiques, ce film constitue l'un des plus importants documentaires tournés en Belgique et est considéré comme l'un des ancêtres du cinéma social. L'autre film s'intitule *Déjà s'envole la fleur maigre*. Il est réalisé par Paul Meyer en 1960. À cette époque, l'industrie du charbonnage est menacée, certaines mines ont déjà fermé et beaucoup de travailleurs sont au chômage. Le film se focalise sur l'histoire des mineurs issus de l'immigration italienne dans un style cinématographique pouvant être rapproché du néoréalisme italien et des films de Roberto Rossellini ou Vittorio De Sica³⁶. Étrangement, Mons 2015 n'intègre pas ces deux films. Dans les expositions ou les événements, on trouve difficilement trace des œuvres de Storck³⁷ et de Meyer. Le silence règne autour de ces films et pourtant on aurait pu imaginer que des séquences de *Misère au Borinage* ou de *Déjà s'envole la fleur maigre* viennent prendre place dans une exposition comme *Hollywood au pied du terril*. Par exemple, il aurait été intéressant de comparer les points de vue de Minnelli et de Storck sur les conditions de vie des mineurs, mais une telle mise en rapport n'a pas eu lieu.

Comment expliquer ce silence, qui est bien une forme d'oubli ? Outre le fait que le film de Minnelli avait l'avantage de pouvoir plus facilement se couler dans la thématique « Van Gogh », un argument pourrait être que les films de Storck et de Meyer donnaient une image « misérable » de la région, une image que la Fondation Mons 2015 ne souhaitait pas associer de trop près à des manifestations visant à donner un nouvel éclat à la ville et à ses alentours. En même temps, si on regarde *La vie passionnée de Vincent Van Gogh*, on s'aperçoit que Minnelli montre aussi, avec beaucoup de pathos, la misère des mineurs. En réalité, peut-être que l'argument consistant à avancer que ces films sont misérabilistes permet de contourner plus aisément le fait qu'ils auraient pu, celui de Storck comme celui de Meyer, servir de point de départ à des expositions ou des manifestations réfléchissant à la transmission d'une mémoire militante ou ancrée sur les souvenirs de l'immigration (c'est notamment le cas pour le film de Meyer). Autrement dit, ce non-choix est aussi représentatif de la difficulté de faire témoignage des luttes sociales et de raccrocher leurs enjeux passés à ceux du temps présent.

Par rapport à cette difficulté, il serait manichéen d'imputer cet oubli à la seule volonté des organisateurs qui auraient privilégié une relecture plus nostalgique et, partant, plus inoffensive, de la mémoire ouvrière de la région, cela dans un souci d'attractivité. Au-delà de Mons 2015, et même au-delà du contexte des CEC, le souvenir de ces luttes pose un problème crucial de transmission, car les cadres sociaux qui assuraient à ces mouvements de protestation de pouvoir être répercutés de génération en génération se sont peu à peu délités avec l'expansion du néocapitalisme et

³⁶ Pour une analyse approfondie du contexte historique et artistique de ces films, le lecteur se rapportera à l'ouvrage dirigé par Anne Roekens et Axel Tixhon, *Cinéma et crise[s] économique[s]. Esquisses d'une cinématographie wallonne*, Crisée, Éditions Yellow Now, Presses universitaires de Namur, 2011.

³⁷ Quelques plans de l'œuvre de Storck ont été intégrés dans l'exposition *Mons Superstar* (janvier-avril 2015), dans la partie consacrée aux luttes sociales, sans que ces images soient distinguées des autres images d'archives qui illustraient cette partie.

le démantèlement non seulement des lieux de production mais aussi de la plupart des structures sociales (syndicats, amicales...) qui assuraient que les leçons tirées des grèves puissent être maintenues au cœur des combats du temps présent. Ainsi, la question n'est pas tellement de faire (ou non) acte de mémoire de ces luttes sociales, mais de savoir comment et sur quels nouveaux cadres mémoriels accrocher ces souvenirs pour que leur transmission s'effectue et qu'ils continuent à faire sens en regard de la situation présente.

LA SALLE DES PENDUS DE CHRISTIAN BOLTANSKI : TÉLÉSCOPAGE DES MÉMOIRES

Une autre difficulté de penser la transmission de la mémoire ouvrière tient au fait que nous disposons de peu d'outils et de catégories mentales qui permettraient de rendre compte de la spécificité mémorielle des combats sociaux. C'est là un point mis en évidence par Kristin Ross, une chercheuse américaine. Dans un ouvrage consacré à Mai 68, celle-ci explique que notre perception de la mémoire sociale est fortement conditionnée par l'approche mémorielle qui s'est constituée autour des grands traumatismes historiques du XX^e siècle : « Force est de constater que notre approche de l'ensemble des mécanismes de la mémoire sociale est directement issue de l'analyse de cet autre événement de masse que constitue la Seconde Guerre mondiale. [...] Les composantes du désastre – catastrophe, massacres organisés, atrocités, collaboration, génocide – ont à leur tour permis à certaines catégories de pathologie psychanalytique – comme le “trauma” ou le “refoulement” – de gagner une légitimité croissante comme instruments d'investigation de la mémoire collective, de ses excès comme de ses déficiences. »³⁸

Dans le cadre de Mons 2015, l'exposition *La salle des pendus* de Christian Boltanski, qui s'est tenue de mars à août 2015 au MAC's à Hornu, illustre parfaitement comment certains types de scénographies, ressortant plutôt d'une approche des crimes de masse, pouvaient être appliqués au passé ouvrier. Par exemple, l'une des dernières œuvres du circuit présentait un amoncellement de vêtements de mineurs pouvant certes évoquer les terrils, mais aussi les montagnes d'objets rassemblés par les nazis dans les camps d'extermination³⁹. Le spectateur assistait alors à un télescopage de mémoires, puisque l'histoire du Borinage était évoquée à travers une scénographie qui aurait pu s'appliquer à un crime de masse comme la Shoah, Boltanski reconnaissant d'ailleurs lui-même que certaines de ses installations auraient pu recevoir un autre sens dans un autre contexte.

Sans entrer ici dans une approche davantage détaillée de l'œuvre de Boltanski dont le passé familial est hanté par l'ombre de la Seconde Guerre mondiale, il convient de souligner combien ce rapprochement des mémoires est à la fois éclairant et obscurcissant. Éclairant, car il permet de faire surgir une émotion qui naît du

³⁸ Kristin Ross, *Mai 68 et ses vies ultérieures*, Agone, Marseille, 2010, p. 8. 37

³⁹ Le journaliste Pascal Goffaux écrit de manière significative que l'œuvre « ressemble à un terril, à une fosse commune ou un charnier ». À ce sujet, voir https://www.rtb.be/culture/dossier/journal-musiq-3/detail_la-salle-des-pendus-exposition-de-christian-boltanski-au-mac-s?id=8984415 (consulté le 28 août 2017).

rapprochement inopiné de deux périodes de l'histoire ; obscurcissant, puisque cette comparaison mémorielle présente des limites évidentes en occultant les problématiques spécifiques à l'histoire des luttes sociales.

UNE MÉMOIRE ENCOMBRANTE ?

À travers ce passage en revue forcément sommaire de quelques sites mémoriels, il apparaît que la mémoire ouvrière est une mémoire quelque peu encombrante. Celle-ci est surtout convoquée sur un registre nostalgique ou par le biais de rapprochements avec d'autres mémoires, tandis que son ancrage dans le temps présent reste problématique, tant il semble difficile de tirer aujourd'hui sens et force des combats menés autrefois. Encore une fois, la difficulté pointée ici n'est pas propre à Mons 2015, mais s'est également manifestée dans d'autres CEC comme Glasgow en 1990.

Pour réfléchir à d'autres perspectives aussi bien artistiques que culturelles, peut-être avons-nous besoin d'un changement de paradigme qui passe par un questionnement de l'acte de mémoire en lui-même. D'une certaine manière, la mémoire fait retour sur le passé, c'est là sa direction fondamentale, mais en même temps, la mémoire a aussi fonction à éclairer le présent et à engager des actions dans le futur. Autrement dit, le passé ne s'envisage pas seulement en termes de souvenirs, mais aussi en termes de survivances et de prolongations. Qu'est-ce qui, du passé, demeure présent aujourd'hui et continue à poser question pour les temps futurs ? Comment interroger les survivances du passé et faire en sorte qu'elles soient porteuses de projets pour le présent, mais aussi pour l'avenir ?

Dans Mons 2015, cette façon de partir des survivances du passé pour interroger l'avenir a particulièrement émergé lors de projets citoyens du Grand Huit qui visaient à réinvestir le paysage industriel non pas dans une logique patrimoniale, mais dans une logique utopique tournée vers le futur ou des temporalités alternatives, à l'image du projet des habitants de Cuesmes qui transformèrent le site du Levant en paysage montagnard idyllique⁴⁰.

Hors Mons 2015, on peut aussi songer à la récente exposition de la photographe américaine LaToya Ruby Frazier au MAC's : *Et des terrils un arbre s'élèvera* (février-mai 2017). Dans cette exposition, les photos de l'artiste laissaient émerger des thématiques déjà présentes dans le passé ouvrier, comme la pollution ou la toxicité des paysages industriels, mais ces thématiques recevaient une pertinence nouvelle à la lumière des débats contemporains.

Au final, donc, il s'agit peut-être de changer notre regard sur le passé, pour penser celui-ci comme paradoxalement tendu vers le futur. Comme le rappelait Paul Ricœur : « Pour être créateur, il faut pouvoir faire mémoire de ce que nous avons abandonné afin de l'inclure dans ce que nous avons trouvé. »⁴¹

⁴⁰ À ce sujet, voir la réflexion menée par Joanne Jojczyk dans Sébastien Fevry, Joanne Jojczyk, *op. cit.*, p. 96-106.

⁴¹ Cornelius Castoriadis, Paul Ricœur, *Dialogue sur l'histoire et l'imaginaire social*, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, Paris, 2016, p. 64.



Emmanuel Pedler

est directeur d'études à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) depuis 2003. Ses recherches portent sur la sociologie et l'anthropologie de la culture ainsi que sur l'épistémologie des sciences sociales.

LES SECOUSSES CULTURELLES DES ANNÉES CAPITALES ET LEURS RÉPLIQUES INSTITUTIONNELLES

50.

Pour évaluer l'impact des années CEC, diverses méthodes ont été mises en œuvre. La plupart mobilisent des indicateurs décontextualisés et procèdent méthodologiquement *top-down* à partir de conjectures rationalisantes. Certaines d'entre elles procèdent à partir de cas observés en situation. La proposition d'analyse que je présenterai fait partie de ce dernier périmètre. Il s'agit d'interroger l'impact qu'eut l'année CEC 2013 sur le tissu culturel de la ville de Marseille. Mais au lieu de faire le bilan des actions et de leur pérennisation, je propose d'explorer l'écho qu'a pu avoir l'année CEC 2013 sur les institutions anciennes de la ville.

Partant de deux études de cas, analysées de manière très détaillée⁴² – ethnographie des équipes des deux théâtres, enquêtes par questionnaires, prélèvements aléatoires sur la base des billetteries afin d'évaluer la diversité des audiences, allant des occasionnels aux abonnés, nature des nouveaux pactes tissés entre offre et réception – le matériau empirique qui sera discuté permet de comprendre comment des processus de renouvellement ont été ancrés et dynamisés par l'année capitale. Les deux théâtres choisis, le centre dramatique national La Criée et le théâtre national Le Merlan incarnent deux figures hétéronomes. Installés dans deux environnements contrastés (au cœur de la ville et à sa périphérie populaire) ces théâtres ont connu deux réorientations politiques majeures, impulsées légèrement en amont et légèrement en aval de l'année 2013, dans un esprit de renouvellement culturel hérité de l'année CEC. Nous aborderons les réussites mais également les tentatives avortées que cette dernière a suscitées.

⁴² www.curricula.eu.com

En présentant un bref historique de ces réorientations et une analyse des nouvelles dynamiques culturelles observables, ma présentation cherchera à montrer qu'il est judicieux d'interroger les secousses culturelles des années CEC à partir de leurs répliques institutionnelles.

INTRODUCTION

Devenir une Capitale européenne de la Culture est désormais un objectif pour toute agglomération régionale d'importance. Mais comment qualifier cet enjeu ? L'examen attentif de la façon dont plusieurs capitales régionales européennes ont vécu cette turbulence montre qu'au-delà de la raison sociale affichée des « années Capitales » qui déclinent les engagements culturels sous toutes leurs formes, ces années sont au cœur de processus politiques que l'on n'a pas fini d'évaluer.

Partons de la manière dont Émile Durkheim problématise les moments « d'effervescence » sociale liée à divers bouleversements – moments révolutionnaires, festifs et réformateurs, efflorescents et régulateurs. La vie sociale est, nous dit l'auteur des *Formes élémentaires de la vie religieuse*, « le foyer d'une vie morale interne dont on n'a pas toujours reconnu la puissance et l'originalité »⁴³. Selon Durkheim, en ces moments : « La vie n'y est pas seulement intense ; elle est qualitativement différente. Entraîné par la collectivité, l'individu se désintéresse de lui-même, s'oublie, se donne tout entier aux fins communes. Le pôle de sa conduite est déplacé et reporté hors de lui. En même temps, les forces qui sont ainsi soulevées, précisément parce qu'elles sont théoriques, ne se laissent pas facilement canaliser [...] »⁴⁴. C'est en définitive une activité à la fois supplétive – « de luxe » dit Durkheim – et réflexive qui vient ainsi border l'activité humaine ordinaire, « l'idéal s'opposant [de la sorte] à la réalité » pour la recadrer.

Les années CEC sont des moments où les engagements s'intensifient et s'articulent, comme portés par la main invisible d'un espoir de renouvellement et de refondation. Ce sont également des moments où se formulent de nouveaux idéaux, où s'affiche une volonté de repenser la vie culturelle.

La dimension politique des années capitales constitue une entrée cruciale pour identifier les mouvements qu'elles mettent en branle et évaluer les processus – réels ou idéaux – qu'elles initient de manière directe ou indirecte. Cette dimension politique couvre des opérations de diverses natures, des plus superficielles aux plus profondes : coups de projecteurs pour rendre attractif un territoire et légitimer des bouleversements urbains inédits, efflorescence ponctuelle d'opérations sans lendemain, redistribution des rôles et des influences, mouvements furtifs de mobilisation ou de remobilisation, d'engagement de spectateurs curieux expérimentant pour la première fois les offres culturelles urbaines, discours d'institutions, mises en récits, etc.

⁴³ Émile Durkheim, « Jugements de valeur et jugements de réalité », *Revue de métaphysique et de morale*, Numéro exceptionnel à la suite du Congrès international de Philosophie de Bologne du 6 avril 1911, p. 8.

⁴⁴ *Ibidem*.

51.

On peut donc s'intéresser aux CEC en tentant d'évaluer leurs effets directement mesurables – la masse des visiteurs mobilisés, le ratio des dynamiques locales et des circulations nationales et internationales. Mais on peut aussi s'attacher à décrire leurs effets induits, l'impact qu'elles ont sur les conduites les plus ordinaires, par exemple sur les cercles sociaux les plus en périphérie du cœur urbain de l'action culturelle, ou encore sur la manière dont les institutions culturelles majeures orientent et réorientent leurs actions, leur philosophie et leurs attentes à l'occasion de ces moments d'effervescence.

Cependant, le fait de séparer ce que vivent les acteurs les plus ordinaires de ce que font les institutions conduirait à une vision bien mécanique de ce que ces dernières initient. Les lieux culturels sont tout d'abord dotés d'un périmètre virtuel, subsumé par un discours d'institution de nature performative qui met en récit une série d'actions discontinues dans le temps et l'espace⁴⁵. Mais au-delà des effets de discours, on les représente bien souvent comme dotés de caractéristiques objectivables : budgets, dotations et revenus propres, équipes statutaires et occasionnelles, cohortes de spectateurs, etc. Ces données sont « pensées » par les institutions comme des datas qui relèvent de leur intervention *gestionnaire* ou, à l'inverse – mais cela est beaucoup plus rare – comme des paramètres politiques. Comment s'implémentent les institutions ? Par qui sont-elles soutenues et « supportées », si l'on peut se permettre ici cet anglicisme explicite ? Les projets institutionnels doivent-il alors être décrits comme de grands récits, proposés par des artistes inspirés et charismatiques, plébiscités par des publics à demi passifs⁴⁶ ? Ou plutôt comme des cadres négociables qui relèvent d'un débat démocratique contradictoire pour lequel l'implication, la mobilisation ou, à l'inverse, l'abstention, la défiance et l'attentisme seraient autant de signes d'un ancrage durable ou alors simplement éphémère de ces institutions ?

Trois moments d'analyse nous permettront d'éclairer ce débat. Le premier soulignera l'importance d'une description comparative, à l'échelle européenne, pour mettre à l'épreuve l'interrogation durkheimienne de la refondation « morale » des sociétés dans des périodes d'effervescence, furent-elles d'amplitude mesurée. Quels signes enregistre-t-on de cette activité souterraine par-delà les discours institutionnels, volontiers diserts sur le rôle fondateur de ces années Capitales ? Quels choix politiques en amont – au sens le plus ordinaire du terme – sont travaillés par l'impératif de remettre à plat une offre culturelle régionale, qui, dans sa globalité, ne peut se penser elle-même ? Pour nous aider à répondre on peut s'attarder sur la situation de villes candidates malheureuses au statut de Capitales européennes de la Culture et qui se confrontent quelques années après aux affres du *statu quo* institutionnel et à la concurrence de villes de taille moindre, mais que leur élection a modifié ou transfiguré.

45 Georg Simmel, *Sociologie. Études sur les formes de socialisation*, Presses Universitaires de France [première édition 1908], Paris, 1999.
Mary Douglas, *How institutions think*, Routledge & Kegan, Abingdon-on-Thames, 1987.
Emmanuel Pedler, « Les processus d'institutionnalisation des scènes lyriques : quelques questions sociologiques », dans Solveig Serre (dir.), *L'opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique (1672-2010)*, Éd. de l'École des chartes, Paris, 2012.

46 Elena Raevskikh, *Genèse et renouvellements des formes institutionnelles de la culture : une étude des conservatoires de musique et de leurs ancrages territoriaux*, Thèse de l'EHESS (École des Hautes Études en Sciences Sociales), 2014.

Le second moment d'analyse mettra en lumière les renouvellements du chassé-croisé entre offres et audiences à partir d'études de cas approfondies. Nous considérerons ici que, loin d'être une simple question sociographique, ce questionnement est au cœur du processus par lequel un lieu culturel « fait institution ». On peut à l'inverse, et la chose est plus commune, se représenter l'offre et la demande comme un mécanisme linéaire où un lieu culturel en appelle à la mobilisation d'individus isolés, tentés de faire l'expérience d'un spectacle, de spectateurs expérimentés ou novices, dotés d'une propension plus ou moins forte à passer la porte de l'institution – en fonction de leur classe d'âge, de leur formation universitaire, de leur mode de vie urbain ou rural, etc. Mais ce schéma inspiré par le modèle du marché libéral n'a que peu de rapport avec les pratiques réelles, fortement socialisées et articulées à des *formations sociales de spectateurs*. Les ancrages urbains et ruraux d'une institution doivent ainsi se penser à partir de cadres renouvelés pour lesquels les mécaniques causales simplistes doivent être mises à distance. Dans cet esprit, l'arsenal interprétatif habituellement mobilisé doit être repensé, de la propension à passer la porte des lieux culturels évoquée il y a un instant au poids des proximités physiques à ces lieux, par exemple. Nous évoquerons ainsi *quelques dimensions inédites* des pratiques : la façon dont les spectateurs occasionnels et réguliers mobilisent leurs expériences passées, l'implication dans des formations sociales de spectateurs, pour l'essentiel.

Mais un troisième développement doit compléter l'analyse. Je ne ferai que l'évoquer en guise de conclusion. Les équipes dirigeantes d'une institution ont à chaque fois à l'esprit une conception des liens qui est au principe de son implémentation. Ces liens sont supposés devoir être avant tout « forts » et structurants. Les abonnés – ou selon les cas, les réguliers – sont ainsi pensés comme des citoyens de première zone. Corolairement la conception de ce que doit être la gouvernance de l'institution se fonde sur une vision en moyenne peu démocratique des débats et controverses liés aux programmations, aux réalisations scéniques. La question des audiences peut alors se réduire à une question comptable – la logique des jauges – et à un régime purement administratif. Le directeur d'une institution, inspiré et éclairé, délègue ainsi à son équipe technique le soin de mesurer, de penser et rendre compte de l'état des publics, comme le faisaient les souverains d'ancien régime lorsqu'ils faisaient dresser un état du royaume. Pour ces chefs charismatiques, la relation aux publics se mue en une abstraction hors sol et se conjugue au singulier. La question de savoir qui, où, quand et comment s'élaborent les retours critiques mettant à l'épreuve la politique des lieux culturels devient dès lors cruciale et déborde une vision simplement politiste de leur place dans la cité.

REBÂTIR (RE-IMPLÉMENTER) LES SCÈNES CULTURELLES

Notre programme européen de recherche, Curricula⁴⁷ vise à comparer une série d'études de cas, en faisant varier les contextes nationaux et l'histoire culturelle des villes. Portant sur des institutions implantées en France, Suède, Pologne et Italie, il s'intéresse à la manière dont les années Capitales ont impacté ces institutions – pour

47 www.curricula.eu.com

la Pologne, Varsovie candidate malheureuse a été ajoutée à titre comparatif à notre étude, en regard de Wrocław qui a été consacrée en 2016 Capitale européenne de la Culture. Ce dispositif permet de dégager des perspectives micro-historiques à partir desquelles rendre compte des dynamiques de renouvellement, grâce à trois années Capitales échelonnées dans le temps : Gênes a connu cette reconnaissance voici maintenant plus de 15 ans, Marseille sera dans la cinquième année post Capitale à la fin de notre étude, Umeå (Suède) a connu une année Capitale au tout début du démarrage de notre enquête.

Un deuxième principe de variation a été choisi : opposer, lorsque cela était possible, les institutions centrales placées au cœur actif des cités à celles plus périphériques. En regard des lieux mainstream nous avons donc placé quelques institutions que l'on peut qualifier d'hétéronomes. Il faut entendre cette qualification comme identifiant le mode d'être d'institutions qui ne reflètent pas les régimes culturels pratiqués par les habitants de son lieu d'implantation. À l'autonomie culturelle qui mettrait au cœur des programmations les enjeux propres des populations vivant à proximité s'oppose donc l'hétéronomie, qui cultive des formes de spectacle venues d'ailleurs – le théâtre européen dit d'avant-garde par exemple – et adaptées en contexte étranger. D'un usage délicat, la notion élaborée dans les années 1980⁴⁸ est affectée de plusieurs ambiguïtés. La principale tient au fait que les cultures dites « savantes » sont aujourd'hui largement hétéronomes pour la plus grande partie des milieux sociaux et culturels français, des catégories socioprofessionnelles supérieures (csp+) aux professions les moins qualifiées, des familles dotées de forts « capitaux » scolaires et universitaires, à celles qui en sont le plus dépourvues. Pour faire simple nous dirons ici que les institutions dites « hétéronomes » de notre programme de recherche sont celles dont l'implantation cumule le plus de traits tendant à radicaliser le divorce contemporain entre cultures savantes et ordinaires.

C'est à ce titre que nous avons choisi de consacrer une étude de cas au Théâtre national Le Merlan situé dans la partie la plus populaire de la ville de Marseille. On peut remarquer que, de manière significative, l'identification médiatique des institutions culturelles marseillaises conduit à un classement qui intègre en première ligne les deux institutions auxquelles nous avons consacré notre recherche. Placées en regard l'une de l'autre, les photographies – facilement accessibles sur Internet – des deux institutions nationales de la ville, le centre dramatique national La Criée et le théâtre national Le Merlan⁴⁹ font apercevoir sans équivoque le poids des contextes respectifs. Ainsi le théâtre du Merlan se trouve non seulement dans la partie la plus déshéritée de la ville, mais également dans le même complexe qu'une grande surface commerciale, alors que La Criée s'inscrit directement sur les quais touristiques du vieux port.

48 Claude Grigon, Jean-Claude Passeron, *Le Savant et le Populaire*, Seuil, Paris, 1989.

49 La couverture du Tour de France 2017 a donné ainsi à France 2 l'occasion de résumer en quatre institutions le maillage des lieux culturels de la capitale régionale. Lors de l'étape contre la montre réalisée au centre de la ville ont été ainsi cités, dans l'ordre, le CDN La Criée, Le TN Le Merlan, Le MUCEM et les musées de la Vieille Charité.

L'analyse du contexte social et culturel du quartier du Grand Saint-Barthélemy (14^{ème} arrondissement de Marseille) où est implanté le théâtre du Merlan, réalisée par un jeune chercheur⁵⁰ fait apparaître le déploiement récent de trois moments politiques de l'institution, devenue théâtre national, orientés par des attentes et des programmes différenciés, dirigés par des personnalités contrastées. Alain Liévaux a assuré la première direction de l'institution en 1992 durant une dizaine d'années. En 2003 Nathalie Marteau prend alors le relais pour laisser ensuite la place en 2015 à Francesca Poloniato, après un épisode marqué par une association officielle avec l'organisation de Marseille-Provence Capitale européenne de la Culture 2013. Or, cette histoire connaît un point d'inflexion au passage de l'année 2013, moment où la métropole régionale devient CEC.

En confrontant la série des trois directions de l'institution depuis 1992, où elle devient scène nationale, la séquence de l'année Capitale (2013) semble être un point manifeste de rupture. Il l'est d'abord dans les discours institutionnels et pour la presse. Le compte-rendu médiatique de la courte histoire du théâtre national Le Merlan en fait du reste directement état⁵¹. L'analyse plus fine de l'histoire institutionnelle du lieu est néanmoins plus complexe⁵². L'année Capitale a certes laissé des traces et remodelé la vie culturelle régionale, mais par un cheminement contourné. Ce sont plutôt les tensions frontales entre environnement culturel du théâtre et la philosophie qui présidait à l'organisation de l'année 2013 qui sont à la base d'une prise de conscience publique de l'inadéquation de politiques culturelles déclinées jusque-là du haut vers le bas.

L'événement qui a joué un rôle révélateur marquant est l'échec des *Jardins possibles*. Cet échec, très largement médiatisé, a fait apparaître au grand jour les limites d'une opération qualifiée « quartiers créatifs », en référence aux théories des « classes créatives »⁵³. Conçue hors sol, à grande distance de l'environnement culturel des lieux, l'opération visait à associer les habitants du Grand Saint-Barthélemy à l'édification d'un jardin collectif intégrant un projet artistique, pensé comme un geste désintéressé et essentiellement symbolique, susceptible de mobiliser les élites et les associations de l'arrondissement. La pérennité du dispositif – élaborer un jardin inscrit dans de nouvelles pratiques collaboratives au sein du quartier – ne faisait donc pas partie du projet initial. Ce dernier devait en effet se déployer sur un terrain mis à disposition pour une durée limitée. Le mécontentement des associations et individus

50 Vincent Lillo, *Un lien qui sépare – Les classes populaires entre autonomie et hétéronomie culturelle : le cas des habitants du quartier du Grand Saint-Barthélemy à Marseille*, Mémoire de Maîtrise, dir. Emmanuel Pedler, soutenu en septembre 2016 à l'EHESS-Marseille.

51 Comme le note la page Wikipédia, consultée le 4 Août 2017 (https://fr.wikipedia.org/wiki/Th%C3%AAtre_du_Merlan) : « À partir de 2003, c'est Nathalie Marteau qui prend la direction du Merlan. Elle axe les activités du Merlan sur le corps, des propositions artistiques hors les murs et des projets participatifs. En 2013, le théâtre est partenaire de Marseille-Provence 2013, Capitale européenne de la Culture. Nathalie Marteau quitte la direction en juin 2014. Après une direction par intérim, Francesca Poloniato est nommée à la direction du théâtre en février 2015. Son nouveau projet, "Au fil de l'autre" est axé autour des valeurs de présence, d'ouverture et de partage, dans le but de remettre l'art et les artistes au plus proche du territoire et de ses habitants. »

52 Vincent Lillo, *op. cit.*, p.14

53 Terry N., Clark, *The City as an Entertainment Machine*, Lexington Books, Maryland, [2004], 2011. Richard Florida, *Cities and the creative class*, Routledge, New York-London, 2005.

associés à l'opération s'est assez vite manifesté. La controverse publique – plusieurs textes de presse, nationale notamment, en faisant état, ils sont encore aujourd'hui accessibles sur le web – a mis ainsi au jour le télescope entre deux horizons d'attentes inconciliables. À l'option conduisant à produire une opération éphémère, certains responsables culturels ont préféré par la suite une autre visant à articuler un geste artistique à des revendications, des nécessités, des impératifs intramondains.

L'interprétation la plus fréquente de cet épisode rapporte ce télescope à la situation de grande précarité des habitants du quartier. Une analyse plus fine s'impose néanmoins. L'opération aurait pu rendre viable la confrontation entre les univers culturels endogènes des habitants et exogènes des sphères artistiques. Pour cela, l'expérience artistique proposée ne pouvait que passer par un aménagement qui l'aurait rendu assimilable. Il aurait fallu s'interroger au préalable sur les conditions d'existence d'une telle expérience esthétique en d'autres contextes et singulièrement dans le cas du Grand Saint-Barthélémy.

Comme on le sait maintenant depuis la publication de travaux sociologiques et anthropologiques depuis une quinzaine d'années⁵⁴, les pratiques de sortie dites « savantes » sont indissociables des *formations sociales de sortie* qui les structurent. Les sorties culturelles sont puissamment socialisées en amont et en aval par ces formations amicales, familiales ou constituées par des regroupements *ad hoc*.

Rendre viables *Les Jardins possibles* aurait dû passer, en conséquence, par la construction d'une expérience commune – élaborer un jardin collectif inscrit dans la durée en fédérant l'engagement de collectifs variés qui n'existaient pas forcément au préalable – afin de la prolonger et de l'enrichir par l'invitation d'artistes. Les installations développées en toute complicité avec les acteurs ordinaires auraient alors donné matière à un retour d'expérience à la fois critique et poétique, afin de faire la démonstration de la capacité qu'ont les artistes à ré-enchanter le monde ou à porter un regard neuf sur les univers dépréciés des différents milieux populaires et « classes moyennes »⁵⁵.

Il faut prendre garde ici à ce qu'une analyse s'inspirant des théories de la légitimité⁵⁶ aurait systématiquement mis en avant : la résistance qu'opposerait toute posture utilitariste au cheminement poétique. Or, on peut douter de la pertinence de cette opposition catégorique puisque l'enquête montre à l'inverse que les pratiques esthétiques et comportements utilitaires ne s'opposent pas de manières mécaniques, mais s'articulent plutôt l'un à l'autre⁵⁷. C'est donc bien un argument misérabiliste⁵⁸

⁵⁴ Dominique Pasquier, « La culture comme activité sociale », dans Éric Maigret et Éric Macé (dir.), *Penser les médiacultures*, Armand Colin, Paris, 2005. Emmanuel Pedler et Aurélien Djakouane, « Carrières de spectateurs au théâtre public et à l'opéra : prescriptions opératoires et prescriptions incantatoires », dans Olivier Donnat, Paul Tolila (Eds.), *Le(s) public(s) de la culture*, Presses de Sciences Po, Vol.2, 2003, p. 203-214.

⁵⁵ On peut penser en particulier à plusieurs plasticiens ou écrivains, rares mais significatifs, qui ont élaboré leur univers narratif à partir d'expériences de ce type. On peut songer au roman *Marcovaldo* d'Italo Calvino ou à des écrivains comme Robert Walser ou Robert Musil. Mais la liste est longue – cf. les romans cités en référence dans *Le Savant et le Populaire*. On peut songer également dans le registre cinématographique aux films qu'analyse le philosophe Stanley Cavell.

⁵⁶ Pierre Bourdieu, *La distinction : critique sociale du jugement*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1979.

⁵⁷ Emmanuel Pedler, *L'esprit des lieux*, Éd. de l'EHESS, Paris, 2016.

⁵⁸ Claude Grigon, Jean-Claude Passeron, *op. cit.*, 1989.

qui a été posé a priori par les défenseurs des mondes populaires dans ce cas d'espèce. Faisant comme si l'utilitarisme des populations radicalement démunies allait de soi, les controverses médiatiques ont tenté de le justifier en invoquant l'extrême fragilité des conditions d'existence de ces populations. C'est ainsi que le prix accordé à l'opération (plusieurs dizaines de milliers d'euros) est devenu un enjeu central dans les controverses médiatiques, laissant sous-entendre que la notion de dépense sans finalité serait radicalement étrangère à la « pensée populaire ».

Dans cet esprit, il est important de souligner que les discours trop catégoriques prennent le risque de pécher par excès ou par défaut, en supposant que les populations économiquement les plus fragiles sont incapables de posséder une culture propre et dans l'impossibilité structurelle d'accéder à des offres culturelles étrangères à leur monde. Le documentaire de Nicolas Burlaud – par ailleurs tout à fait salubre et juste dans ses dénonciations du misérabilisme – ne s'embarrasse pas de nuances lorsqu'il s'agit de qualifier des réalisations comme le MUCEM, dont l'architecture et l'implantation a pourtant permis depuis 2013 un réel croisement social entre populations du nord et du sud de la ville.

En jetant ainsi le bébé avec l'eau du bain, le réalisateur a pris, sur ce sujet, le contrepied exact – qu'il faut dès lors qualifier de « populiste » au sens des auteurs du livre *Le Savant et le Populaire* – de la vision misérabiliste qui oriente le plus souvent la gouvernance des lieux culturels marseillais et qui la conduit à vouloir à tout prix combler les manques culturels supposés des populations « déshéritées », à chercher à les « nourrir culturellement » en escomptant sur les effets bénéfiques et immédiats d'un tel apport. Tout en pointant efficacement et judicieusement les effets dévastateurs du rouleau compresseur misérabiliste des décideurs publics – pour lequel tout dans les « cultures populaires » témoignerait d'un dénuement et d'un éloignement radical à l'art – l'auteur ne devrait pas s'interdire par ailleurs de reconnaître que certaines offres institutionnelles savantes réussissent néanmoins à faire sens, y compris pour les audiences populaires. Affirmer l'inverse reviendrait à prôner l'éradication des cultures savantes dans les espaces populaires en les suspectant d'asservir systématiquement les cultures qui leurs sont hétéronomes⁵⁹.

Mais il faut ajouter, pour éviter toute confusion, que cette critique de moments particuliers du film (qu'ils soient misérabilistes ou populistes) ne peut être généralisée. Dans le contexte de l'échec de *Jardins possibles*, le terme « secousse » que notre titre met en avant n'est pas une simple figure de style. Pour les responsables culturels, pour les observateurs de l'événement, cet échec a été un moment de rupture. À ce titre, la production et la diffusion en 2015 de *La fête est finie* de Nicolas Burlaud a marqué d'une pierre blanche ce moment de prise de conscience dans les sphères publiques et le débat citoyen⁶⁰.

⁵⁹ On retrouve ici un débat rencontré dans les recherches postcoloniales. La négation ou l'éradication nationalistes de ce qui reste des cultures coloniales ne sert pas mécaniquement la cause de ceux qui veulent promouvoir une culture autonome. Lorsqu'elle arrive à s'affirmer, cette dernière ne l'est jamais complètement et se nourrit d'ajouts et d'emprunts incessants à ce qui fait son histoire.

⁶⁰ <http://evene.lefigaro.fr/cinema/films/la-fete-est-finie-3819808.php>

Il est néanmoins difficile d'évaluer l'impact exact de ces controverses dans les prises de positions politiques, dans les arbitrages qui ont amené les commissions réunies pour décider de l'avenir des deux institutions marseillaises et de leurs nouvelles directions. Pour autant on observe dans les deux scènes nationales de la ville un renouvellement profond des orientations politiques et culturelles de leur gouvernance. L'année 2013 aura servi d'incubateur, préparant ainsi des réorientations fortes dans les politiques culturelles régionales et, singulièrement, dans la gouvernance des principales institutions culturelles marseillaises.

On peut à titre de comparaison penser aux villes européennes, qui, bien que candidates au statut de CEC, ont échoué à l'obtenir. Dans ces villes (on peut penser au cas de Varsovie, candidate en 2016), si certains lieux culturels ont cherché à réorienter leur gouvernance (le musée d'art contemporain Zachęta Narodowa Galeria Sztuki ; l'Opéra de Varsovie) durant la décennie qui a suivi, certains ont gelé le processus qui aurait dû conduire à leur refondation. Le théâtre Polski, navire amiral du théâtre varsovien, en est un exemple frappant⁶¹. C'est également le cas du nouveau Teatr Nowy. Bien que son installation récente à grands frais dans des friches industrielles puisse faire penser à une entreprise de refondation culturelle et qu'il cultive la ligne classique des théâtres dits « d'avant-garde »⁶², avec une ouverture internationale et une programmation à contre-courant, le lieu reste néanmoins socialement et culturellement très clivant. Or, ces deux théâtres occupent une place comparable à celle des deux théâtres nationaux du pôle régional marseillais et peuvent leurs être comparés.

58.

Dans l'environnement marseillais, le renouvellement de gouvernance des deux principaux théâtres régionaux s'est opéré à partir d'attendus fort différents. Il a coïncidé avec et pris appui sur le bouleversement à venir de l'année 2013. Ainsi, dans les projets de Macha Makeieff (CDN La Criée) et Francesca Poloniato (TN Le Merlan) les éléments argumentatifs faisant référence à l'année Capitale ne manquent pas, dans un cas pour l'anticiper, dans le second pour tirer les leçons d'échecs et de difficultés accumulés durant les deux décennies précédentes et singulièrement en 2013, au moment de l'opération des « quartiers créatifs ».

Mais parler de gouvernance peut prêter à confusion. Sur ce plan il ne s'agit pas seulement de mettre l'accent sur la dimension collaborative du travail d'une institution culturelle, il faut encore souligner les attentes partagées des équipes et leur vision commune d'une certaine division du travail. « Protéger » une directrice charismatique peut être un mot d'ordre autant pour les affidés de la garde rapprochée que pour un administrateur dépendant du ministère de la Culture⁶³. C'est donc un état d'esprit partagé qui définit le régime de fonctionnement d'un lieu culturel. Ce dernier impose une enquête ethnographique extensive afin de mieux comprendre comment chaque membre des équipes aux commandes des institutions se positionne, agit, s'oriente et dans certains cas, s'oppose et s'engage dans une dissidence qui est, dès lors, un gage de fonctionnement ouvert et pluraliste.

61 Entretien réalisé à Varsovie, le 2 avril 2014 avec Andrzej Seweryn, directeur du théâtre de 2011 à 2016.

62 Entretien réalisé à Varsovie, le 3 avril 2014 avec Krzysztof Warlikowski, directeur du Teatr Nowy.

63 Je fais ici référence à la structure juridique de Centre dramatique national qui possède quelques particularités par rapport au régime des théâtres nationaux.

En second lieu, l'analyse des orientations affichées, des actions et des tentatives réalisées ne saurait suffire à dresser un bilan complet de la manière dont une institution s'implémente dans un contexte social, culturel et historique donné. La façon dont la programmation – et plus concrètement, chacune des productions qui la composent – est reçue, fait donc partie du périmètre à explorer. C'est là une dimension qui échappe à l'observation distante comme on peut l'apercevoir dans l'affirmation répétée selon laquelle la programmation engagée par Nathalie Marteau aurait visé à ancrer l'activité du Théâtre national dans le quartier du Grand Saint-Barthélémy⁶⁴. Pour en décider il faut donc avant tout observer dans le détail la façon dont les publics originaires notamment des 14^{ème}, 15^{ème} et 16^{ème} arrondissements – ultra-minoritaires –, ont pris langue avec les programmations proposées⁶⁵. Une autre manière d'observer la façon dont l'institution s'inscrit localement est d'identifier les relations entre un lieu et les infrastructures culturelles ou scolaires environnantes. Vincent Lillo montre ainsi que comme les collèges environnants étaient tenus à distance, la médiathèque – située dans le même bâtiment que le Théâtre du Merlan – ne faisait l'objet d'aucune attention particulière jusqu'à l'arrivée de Francesca Poloniato.

Mais l'analyse détaillée du chassé-croisé entre audiences et offres doit en outre se doter d'instruments inédits. Les traitements quantitatifs des réponses collectées auprès des publics ne peuvent en effet se cantonner à de simples comptages. De fait il s'agit avant tout de déterminer à quels régimes les publics fonctionnent. Font-ils cercle autour d'une institution qui devient un opérateur central de leurs pratiques culturelles, explorent-ils et expérimentent-ils des confins culturels afin de prendre une position claire – s'engager ou rester à distance ? Les expériences collectives auxquelles ces spectateurs se soumettent restent-elles sans lendemains ? Poser ces questions, se donner les moyens d'y répondre suppose d'abandonner l'usage des catégories les plus communes, comme celles qui associent les publics réguliers à des publics engagés pour les opposer à des « occasionnels » qui n'auraient qu'un rapport papillonnant aux offres culturelles.

59.

LE RENOUVELLEMENT DU CHASSÉ-CROISÉ ENTRE OFFRES ET AUDIENCES

Mais avant de discuter ces points, il importe de préciser les modalités des enquêtes que nous avons réalisées afin de documenter nos études de cas. L'adoption d'une perspective historique, l'usage d'une approche ethnographique des gouvernances institutionnelles ont été des préalables qui allaient de pair avec le renouvellement du format des enquêtes quantitatives pratiquées. Une modalité cruciale de questionnement s'est ajoutée à l'unique questionnaire auto-administré,

64 On retrouve ce diagnostic chez des observateurs avisés, comme cette philosophe spécialisée dans le domaine culturel, qui reprenait ainsi cette affirmation largement relayée par les spectateurs réguliers de la scène nationale venus des quartiers sud de la ville.

65 Vincent Lillo, *op. cit.*, 2016.

habituellement en usage dans les enquêtes sociologiques⁶⁶ : afin d'évaluer et de contourner les biais considérables de cette dernière méthode nous nous sommes basés sur les billetteries des institutions pour effectuer des prélèvements aléatoires.

On savait depuis de nombreuses années que la méthode du questionnaire auto-administré était très puissamment biaisée. L'usage comparé des deux méthodes a confirmé le fort caractère identitaire attaché à l'acte de répondre aux questionnaires délivrés par une institution culturelle. Disparaissent ainsi des radars de l'observation diverses populations qui sont néanmoins loin d'entretenir une relation distante aux offres culturelles. Ainsi pour le centre dramatique national La Criée, les 15% d'occasionnels (identifiés par 1 ou 2 sorties durant la saison 2014-15 dans ce théâtre) deviennent 78% dès lors qu'on procède à partir de la billetterie du théâtre. Les « occasionnels » sont néanmoins ceux qui explorent le plus extensivement l'offre régionale théâtrale et cumulent le plus de sorties à l'année. Ils entretiennent donc une relation distante à l'institution tout en s'impliquant intensivement dans la vie culturelle théâtrale régionale. La comparaison systématique des parcours, positionnements et horizons d'attente des spectateurs « réguliers » (au-delà de deux sorties durant la saison, CDN La Criée) et des spectateurs « occasionnels » fait apparaître de profondes différences qu'il importe de mettre à l'épreuve pour évaluer les régimes d'engagement des spectateurs⁶⁷.

Mais une seconde modalité cardinale s'est également imposée pour rendre compte de l'ancrage et de la nature des liens noués avec les institutions culturelles. Si la proximité physique à telle ou telle institution culturelle n'apparaît pas comme déterminante pour rendre compte de ces liens⁶⁸, la résidence dans telle ou telle fraction de l'espace urbain s'avère beaucoup plus puissante pour évaluer les régimes d'engagement des spectateurs que les variables classiques des professions, formations universitaires, classes d'âge.

La répartition des origines géographiques des spectateurs selon un quadrillage sommaire de la ville offre déjà une vue intéressante sur l'ancrage du théâtre national Le Merlan. Les quartiers centraux sont majoritairement représentés (32,6%) alors que l'écrasante majorité des spectateurs du centre dramatique La Criée se recrute dans les quartiers sud, les plus *gentry* de la ville (environ 67,5% pour 23,5% pour le théâtre national Le Merlan). À noter également la part consistante – comparativement – de spectateurs issus des arrondissements nord de la ville (5,9% pour Le Merlan contre 0,9% pour La Criée). Le chiffre très faible – en absolu cette fois-ci – des spectateurs venus de ces quartiers corrobore assez exactement les observations ethnographiques collectées par Vincent Lillo dans l'étude précitée.

66 La liste des enquêtes réalisées en salles n'est pas aussi longue qu'on pourrait le penser. Elle est néanmoins conséquente et de qualité variable, le plus souvent médiocre. La méthodologie utilisée varie en général assez peu et repose sur la diffusion de questionnaires auto-administrés.

67 Pour le détail des deux études de cas, voir, *Déroulement du programme Curricula, 2015-2016*, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01551424>

68 Aurélien Djakouane, Gabriel Segré (Éd.), « La réception du spectacle vivant en questions », *Terrains/théories*, N° 6, 2017.

1. Lieux d'habitation des spectateurs
TN Le Merlan (saison 2015-16)

	FRÉQUENCE	POURCENTAGE	POURCENTAGE CUMULÉ
1 Centre (1 à 5)	61	32,6	42,7
2 Sud (6 à 9)	44	23,5	73,4
3 Est (10,12,13)	27	14,4	92,3
4 Nord (13 à 16)	11	5,9	100,0
Total	143	76,5	
NR	44	23,5	
Total	187	100,0	

Mais il y aurait quelque naïveté à s'étonner de ce dernier résultat qui confirme, s'il le fallait, le caractère violemment hétéronome des offres culturelles d'un théâtre national implanté dans des quartiers périphériques, fussent-elles orientées fermement – comme c'est le cas depuis 2015 – par une direction très consciente de ces différences culturelles et engagée dans un processus dialogique profond.

C'est en revanche sur un autre front que l'ouverture de l'institution s'est engagée depuis le renouvellement de 2015. À ce titre rappelons le caractère incantatoire et décalé des politiques culturelles d'institutions visant à « démocratiser » les pratiques pour des lieux qui, sur deux ou trois décennies n'ont jamais réussi à augmenter significativement le nombre d'employés, d'artisans, d'ouvriers qualifiés ou non de leurs audiences⁶⁹. En revanche ces lieux culturels sont en mesure d'intégrer beaucoup plus largement des populations appartenant au bassin régional étendu et jusque-là peu attirées par les offres culturelles des grands théâtres et festivals⁷⁰.

En ce qui concerne le théâtre national Le Merlan, ce sont les arrondissements situés au centre de la ville qui ont été mobilisés ou remobilisés par sa nouvelle offre culturelle, comme on l'aperçoit dans le tableau 1 et dans celui présenté ci-dessous. C'est en effet parmi les habitants des quartiers centraux défavorisés de Marseille que l'on trouve le plus de spectateurs « occasionnels » et manifestant une curiosité et une appétence élevées en direction d'offres culturelles diversifiées et multi-institutionnelles.

69 À ce titre le Festival d'Avignon peut servir d'exemple. Fermement surreprésentées, les professions de la fonction publique et singulièrement de l'enseignement occupent une place centrale. Les spectateurs appartenant au monde ouvrier ou employé n'ont jamais formé une composante significative des publics du festival.

70 Emmanuel Pedler et David Bourbonnaud, « La programmation du festival. Un pacte de confiance entre l'organisation festivalière et son public », dans Emmanuel Ethis (Éd.), *Avignon, le public réinventé. Le festival sous le regard des sciences sociales*, La Documentation Française, Paris, 2002, p. 131-159.

2. L'origine résidentielle des occasionnels
TN Le Merlan, saison 2015-16

		1 ARRONDISSEMENTS CENTRE	2 AUTRES ARRONDISSEMENTS	TOTAL
1 Occasionnels	Effectif	47	48	95
	%	49,5%	50,5%	100,0%
2 Spectateurs réguliers	Effectif	18	40	58
	%	31,0%	69,0%	100,0%
Total	Effectif	65	88	153
	%	42,5%	57,5%	100,0%

Khi-deux = 5,011, ddl = 1, prob = 0,025

62.

Le redéploiement des audiences du théâtre national Le Merlan contraste avec les évolutions observées pour le centre dramatique national La Criée dont l'offre plus consensuelle – le tournant impulsé par la nouvelle direction est souvent stigmatisé par les spectateurs les plus critiques comme étant une programmation de « maison de la culture »⁷¹ – a notablement renforcé les audiences sociales intermédiaires, mobilisées grâce à des locations groupées et intégrant les publics réguliers de l'institution (3 sorties et plus par saison).

Ces inflexions signalent un processus en marche par lequel les deux théâtres s'inscrivent désormais autrement dans la cité. On pourrait commenter longuement l'esprit dans lequel chacune d'elle a déployé une programmation au périmètre profondément renouvelé, en regardant notamment comment des spectacles singuliers ont réussi à mobiliser différents cercles de publics⁷². Mais il importe de noter que chacune des deux faces du processus de redéploiement – le renouvellement des offres, l'adhésion et l'ancrage de nouvelles fractions des publics – ne peuvent être pensées séparément l'une de l'autre. C'est bien le processus d'ensemble qui fait sens. C'est à ce prix qu'une nouvelle implémentation d'une institution culturelle s'opère. Encore faut-il entendre cette expression empruntée à l'anthropologie pragmatiste en lui octroyant le périmètre sans lequel elle perd son sens : au-delà des réalisations

71 L'ancienne direction de Jean-Louis Benoit avait une préférence marquée pour l'offre d'un théâtre contemporain d'avant-garde.

72 Emmanuel Pedler, *Actes du colloque Socialisme et culture*, janvier 2017, <https://jean-jaures.org/nos-productions/socialisme-et-culture>

singulières – tel spectacle à tel moment – il s'agit bien de décrire la façon dont tous les individus impliqués se mobilisent pour animer collectivement ces événements, s'en saisissent pour faire sens et pour les inscrire dans une histoire mémorielle.

Mais contrairement à la division mécanique des tâches qui réserve à la critique le commentaire des échecs et des réussites de spectacles – il faudrait dire à leur simple réalisation ou à leur implémentation – il revient également aux spectateurs impliqués de commenter, contester et discuter des orientations prises par leurs théâtres. Nos enquêtes qui laissaient libre cours à l'expression d'adhésion, de réserves et parfois de contestations ont fait du reste apparaître le souhait de rendre démocratique la relation entre les citoyens et leurs institutions culturelles.

Le débat ainsi ouvert pourrait apparaître comme débordant le périmètre de la question traitée dans ces pages. Mais comment envisager de séparer artificiellement le fonctionnement politique des institutions culturelles de leurs implémentations, surtout lorsque ces dernières font apparaître des mutations, des glissements et des évolutions significatives ? Si la pertinence du cadre durkheimien évoqué en commençant ce texte s'impose pour comprendre les respirations morales de nos sociétés en période de turbulence, les manières dont ses composantes s'ajustent et s'accordent ne peuvent que faire partie du problème soulevé.

Il n'est pas exagéré d'affirmer que la question de la démocratisation culturelle n'a que rarement été posée de manière pertinente – j'ai eu l'occasion de le souligner plus haut. Elle n'a pas non plus été posée de manière complète, le fonctionnement des lieux culturels étant considéré comme étant aux mains de représentants d'institutions nationales ou locales, pas toujours dotés de charges électives. Cette captation décisionnelle, comme le flou qui entoure les charges assumées par les directeurs d'institutions ne peuvent que susciter des réactions et des controverses.

ÉLÉMENTS DE CONCLUSION, RETOURS CRITIQUES -
CE QUE LES INSTITUTIONS CULTURELLES ACCEPTENT
DE DIRE ET DE LAISSER DIRE SUR LEURS ACTIVITÉS

À la suite de notre enquête sur les deux théâtres marseillais et sur leurs évolutions entre 2011 et 2016, nous avons souhaité organiser en premier lieu un colloque international revenant, avec l'ensemble de nos collègues européens, sur les premiers résultats, à mi-course de notre programme⁷³. Étaient alors invités les responsables des deux institutions afin de mutualiser nos résultats et d'ouvrir une discussion transversale. Deux séminaires de recherche en présence de ces mêmes responsables ont ensuite été organisés en décembre 2016 et janvier 2017⁷⁴, consacrés respectivement au CDN La Criée, puis au TN Le Merlan.

Au-delà des échanges, du dialogue, des correctifs, des contextualisations et des apports nombreux de ces équipes, une différence de taille s'est imposée dans le suivi des deux retours sur enquête. Dans le premier cas, les questions traitées ont été

73 <http://www.curricula.eu.com/site/Evolution/index.php>, voir fiche en date du 22/06/2016.

74 <http://www.curricula.eu.com/site/Evolution/index.php>, voir fiche en dates des 18/01/2016 et 23/11/2016

63.

contenues dans un périmètre resserré, celui de la gestion de l'institution, pilotée par le secrétariat général du Centre dramatique, dans le second l'implication directe de la directrice en titre du Théâtre national est venue donner aux échanges une autre tonalité⁷⁵.

Dans l'émission *Les Masterclasses* de France Culture le 10 juillet 2017, Macha Makeïeff, livrait sa conception de la gouvernance du CDN La Criée⁷⁶. Les engagements pris témoignent d'une implication forte, fermement arrimée à sa vision artistique et à des choix forts au principe du projet pour lequel elle a obtenu la direction de l'institution. Ces directions ont été également au fondement de son travail de réalisation, de production de spectacles nouveaux, de mise en scène, de réalisation de décors, de co-production, de réalisation des programmes et de leur illustration, de leur mise en page ou encore par le remodelage de l'architecture du théâtre et de son inscription dans la ville. La position surplombante de Macha Makeïeff n'a rien qui puisse justifier la critique, cela va sans dire. Pour autant la manière dont cette position affronte l'épreuve du public reste ambiguë. Et cela ne tient pas à la personnalité de l'artiste, mais à la nature même des institutions culturelles françaises.

Pour être plus précis, on pourrait dire que dès lors que les gouvernances sont assumées par certains types de personnalités, les formules institutionnelles françaises favorisent un fonctionnement qu'il faut qualifier de charismatique. Ce fonctionnement suppose que le contrat moral passé entre les audiences d'un théâtre et les équipes qui en assurent la direction repose sur le principe du plébiscite. Soutenu par une équipe qui – quelle que soit la nature des contrats qui lient ses membres – ne fait qu'accompagner l'ensemble de l'opération. La logique décisionnelle n'est alors ni partagée, ni dialogique, mais procède d'un projet artistique proposé en amont, formé et conformé avant même que la programmation ne se déploie et tente de s'implémenter dans la durée. En un mot, pour connaître une institution ainsi gouvernée il suffit de connaître son grand timonier.

La question politique de savoir quelle forme il conviendrait de donner aux institutions culturelles subventionnées pour qu'elles s'inscrivent plus frontalement dans la vie culturelle régionale et nationale n'appelle pas pour autant de réponse simple. Il est légitime qu'une tension existe entre la volonté des gouvernants d'occuper une position surplombante afin de faire découvrir des horizons culturels inédits, voire de les imposer sur la durée et malgré les résistances et, dans le même temps, de nouer un dialogue avec un public qu'il faut alors considérer comme un partenaire à part entière. Il est donc moins question de démocratie interne des gouvernances que de

⁷⁵ Une conférence commune avait du reste été donnée au lancement de l'opération par Emmanuel Pedler et Francesca Poloniato, aux Archives départementales des Bouches-du-Rhône, signalant une implication de la première heure dans un débat ouvert, portant sur le fonctionnement des institutions culturelles et leur implantation dans la cité. Voir, Emmanuel Pedler, Francesca Poloniato, « Les capitales européennes de la culture : dynamiques urbaines et mutations culturelles », Conférence publique *À l'écoute des sciences sociales*, le 24 février 2016. <https://www.idep-fr.org/a-l-ecoute-des-sciences-sociales/capitales-europeennes-de-la-culture-dynamiques-urbaines-et>

⁷⁶ Macha Makeïeff, « On crée les conditions du hasard poétique », *Les Masterclasses*, Arnaud Laporte, 10 juillet 2017, <https://www.franceculture.fr/emissions/les-masterclasses/macha-makeieff-cree-les-conditions-du-hasard-poetique>

l'ouverture d'un espace critique plus étendu. Et sur ce plan, force est de constater que le redéploiement des audiences comme de leur ancrage est au fondement d'un processus par lequel les offres culturelles s'inscrivent en profondeur dans la mémoire collective, tout en élargissant le périmètre des cercles impliqués et concernés par ces offres et donc susceptibles d'en contester les fondements.

Les années CEC – et en particulier l'accélération qui les caractérise – constituent ainsi un observatoire particulièrement intéressant pour évaluer comment les lignes programmatiques bougent – ou non –, pour décrire comment les audiences se recomposent et se diversifient – ou pas –, pour observer les progrès – encore bien limités – de la démocratisation des institutions culturelles subventionnées. Il s'ensuit que leurs régimes de gouvernance devraient être profondément modifiés dans les années qui viennent afin que les directions ouvrent un dialogue en profondeur avec leurs audiences et inscrivent les lieux culturels dont elles ont la charge dans le monde social et culturel de leurs implantations.

LA PARTICIPATION CULTURELLE EST-ELLE POLITIQUE ?



Julien Charles

est sociologue, chargé de recherche et de formation au Centre socialiste d'Éducation Permanente (CESEP) et chargé de cours invité à l'Université Catholique de Louvain (UCLouvain).

DU COMMUN AU DÉMOCRATIQUE, QUELLE PARTICIPATION ?

Les articles rassemblés dans le *Journal de Culture & Démocratie* consacré aux Capitales européennes de la Culture (CEC) se rejoignent autour d'une critique régulièrement formulée à l'égard des espaces de participation citoyenne, à la fois sur les scènes académiques et associatives. On y constate l'absence de bon nombre de participants potentiels, voire de leur exclusion délibérée. Des pans de la population d'une ville ou d'une région sont placés à la périphérie des processus préparatoires des CEC et des activités officielles. Ils ne parviennent pas à se faire entendre par les organisateurs, ne sont pas en mesure de rendre compte de ce qui leur importe. Ils sont mis à part plus qu'ils ne prennent part. Dans le cadre de projets se réclamant de la démocratie culturelle et de la participation citoyenne, les inégalités d'accès aux scènes légitimes sont dévoilées par les commentateurs avisés. Il est utile et nécessaire de consolider cette critique et de la relancer régulièrement. Mais, dans le même temps, il importe de ne pas s'en contenter. Il faut aussi saisir les motifs et les mécanismes de ces exclusions. Dans cette optique, entendre la voix des animateurs de ces espaces me paraît crucial.

Au cours d'une journée que le Centre culturel du Brabant Wallon consacrait, il y a plusieurs années, à une réflexion en équipe sur cette question, une animatrice de dispositifs participatifs invitée par les organisateurs expliquait que son métier consiste à « multiplier les fenêtres pour que chacun puisse rentrer ». Si des fenêtres doivent être percées, c'est parce qu'il y a des murs ; ceux-là même qui suscitent les exclusions dont il était question ci-dessus. Mais cette animatrice, toute démocrate qu'elle soit, ne conteste pas l'existence de ces murs. Il n'est pas question pour elle de faire voler le cadre en éclats. Elle veille plutôt à ce que ceux qui étaient dehors puissent entrer et apprécier les vertus de l'intérieur sans pour autant oublier l'extérieur. En effet, si ces murs ont un sens, si les principes de sélection qui traversent tout espace participatif ne doivent pas être condamnés en tant que tels, c'est parce qu'ils sont nécessaires à la réalisation des fins visées par le dispositif en question. La raison d'être de ces espaces impose souvent que soient négligées les voix qui ne parviennent pas à y contribuer.

La métaphore des fenêtres et du mur invite à l'identification de principes de sélection légitimes en démocratie, mais aussi et surtout à porter attention à l'accompagnement des participants afin qu'ils soient en mesure de s'élever ou de se maintenir à la hauteur de ces principes.

Ces deux questions traverseront ma contribution, en prenant appui sur les expériences de (non-)participation relatées dans le dossier « Ce que sèment les Capitales européennes de la Culture ». La réflexion se déploiera en deux temps : elle sera tout d'abord consacrée à la légitimité des principes de clôture en démocratie⁷⁷ et s'attachera ensuite sur les exigences que cela fait peser sur les participants⁷⁸. En conclusion, je mettrai en exergue la portée plus générale de mon propos, au-delà du cas précis des CEC.

PARTICIPER EN PASSANT

En suivant les propositions de John Dewey (1859-1952), on peut soutenir qu'une politique démocratique n'a pas à s'ouvrir à tous⁷⁹. Son berceau, dans la perspective du philosophe et pédagogue américain, réside dans la constitution du public des concernés. La tâche initiale de toute politique démocratique est d'explorer l'espace des personnes affectées par le problème qu'elle s'attache à traiter. Lorsque cette définition de ce qui pose question est ouverte et orientée vers un horizon démocratique, elle est l'occasion même de la constitution de la communauté des citoyens. Cette communauté n'est donc pas définie par des principes de clôture absolus et stabilisés une fois pour toute. Elle se caractérise plutôt par une activité d'exploration de ses propres frontières par l'identification de ce qui pose problème, l'analyse de ces difficultés et l'expérimentation de solutions pertinentes. C'est ce cheminement que Dewey rassemble sous le concept d'enquête, laquelle est au cœur de sa conception de la démocratie⁸⁰. Quel est le public des CEC que figurent et font advenir l'Union européenne et les villes désignées ? Comment les conditions de constitution de celui-ci sont-elles énoncées, stabilisées et appliquées ?

La temporalité du passant

À la lecture des articles rassemblés par Culture & Démocratie, le personnage du passant semble incarner toutes les attentes officielles. Il est systématiquement convoqué pour penser les activités, programmations, aménagements publics, etc. Comme l'analyse brillamment Joan Stavo-Debaugé « ce passant ne cherche qu'à

⁷⁷ Pour plus de détails, voir Mathieu Berger et Julien Charles, « Persona non grata. Au seuil de la participation », *Participations*, Vol. 9, N°2, 2014, p. 536.

⁷⁸ Telle est la thèse défendue dans Julien Charles, *La participation en actes. Entreprise, ville, association*, Desclée de Brouwer, Paris, 2016.

⁷⁹ Voir entre autres John Dewey, *Le public et ses problèmes*, trad. Joëlle Zask, Farrago, Pau, 2003 (éd. originale 1927) ; John Dewey, *Après le libéralisme ? Ses impasses, son avenir*, trad. Nathalie Ferron, Flammarion, Paris, 2014 (éd. originale 1935).

⁸⁰ Pour une présentation de cette perspective, lire la conclusion de Julien Charles, *Recherches en éducation permanente et en sciences sociales. Quelles analyses critiques de la société ?*, CESEP, Nivelles, 2015.

s'assurer de la praticabilité de son cheminement, il n'attend que l'observance d'un droit à la tranquillité et veut se déplacer à loisir sans avoir à justifier de sa furtive présence»⁸¹. Cette personne qui déambule dans nos villes modernes est, dans les différentes contributions, parfois qualifiée de «visiteur», «badaud», «client» ou «touriste». Il semble alors que les CEC cherchent à se montrer accueillantes à l'égard d'un passant qui ressemble étrangement à un consommateur mobile, tendant alors à réduire le projet européen au marché commun.

Cette critique est renforcée par l'analyse des publics exclus des CEC. Nombre de témoignages concordent pour identifier la négation du passé ouvrier de Glasgow et l'effacement de l'ancrage du mouvement ouvrier dans la région de Mons. Par extension, d'autres témoignent de la «méconnaissance totale de la réalité de la vie associative locale». On trouve là, en creux, la trace de la mainmise du passant sur le CEC. En effet, par définition, celui-ci ne fait que passer. Il témoigne donc d'une forme de négligence, voire d'un certain mépris, à l'égard du passé de l'espace qu'il traverse sans s'y arrêter. Ce qui lui importe, c'est l'accessibilité d'un territoire «offrant la possibilité d'évoluer dans un monde de liens faibles et multiples, dans une condition d'égalité, sous une temporalité occasionnelle et disjonctive»⁸². Ajoutons que cette focalisation sur la figure du passant rend également les organisateurs peu sensibles au futur du territoire. C'est bien ce dont il est question lorsque l'on constate le manque d'ambition des CEC en matière de pérennisation des dynamiques culturelles qu'elles font naître, de prolongement, d'amplification.

Les passants contre le peuple

Continuons à avancer dans notre compréhension de ce passant qui incarne le public des CEC et précisons qu'il ne s'agit pas de n'importe quel passant. Il n'est en aucun cas question d'un *hobo*, cet ouvrier saisonnier américain, parcourant le pays en train, à la recherche d'un travail temporaire. L'expression «sans domicile fixe», dont l'usage est plus répandu chez nous, pointe elle aussi vers une forme de mobilité. Mais ce n'est pas ce type de passant qui est attendu dans les CEC. Le *hobo* et le SDF, tout comme le «sans abri», tendent en effet à occuper l'espace public qu'ils traversent de façon problématique en regard des politiques libérales de la ville. Ces personnes précarisées s'installeraient trop personnellement, gênant tantôt matériellement, tantôt moralement, la volonté du passant de se mouvoir sans entrave.

Plus généralement, la capacité à se déplacer, et particulièrement au-delà des frontières nationales, est conditionnée par certains facteurs économiques, sociaux et culturels⁸³. Nous ne sommes pas tous égaux face à la mobilité, nous n'avons pas tous le loisir de pouvoir déambuler dans une grande ville européenne à l'occasion d'un *city trip* ou d'une réunion de travail à l'étranger. En quelques sortes, on pourrait considérer que les CEC constituent un prolongement du programme Erasmus pour

⁸¹ Joan Stavo-Debaugé, «L'indifférence du passant qui se meut, les ancrages du résident qui s'émeut», in Daniel Cefai et Dominique Pasquier (dir.), *Les sens du public. Publics politiques, publics médiatiques*, Presses Universitaires de France, Paris, 2003, p. 347-371, p. 352.

⁸² *Ibid.*

⁸³ Eugénie Terrier, «Les mobilités spatiales des étudiants internationaux. Déterminants sociaux et articulation des échelles de mobilité», *Annales de géographie*, N° 670, 2009, p. 609-636.

l'ancien étudiant inséré sur le marché du travail. Mais que faisons-nous de ceux qui n'ont pas accès à l'enseignement supérieur ? Comment peuvent-ils expérimenter la citoyenneté européenne ? Les réponses à ces interrogations manquent cruellement aux CEC, autant qu'aux autres politiques européennes. Et je ne m'attarderai pas ici sur une autre limitation de la mobilité, bien plus violente : celle qui sévit aux frontières de l'Union européenne et qui donne raison à tous ceux qui craignent le développement d'une Europe forteresse.

En se figurant un public constitué essentiellement de touristes de passage, les CEC tendent inmanquablement à en négliger un autre, généralement identifié dans les contributions du *Journal de Culture & Démocratie* n°43 sous l'expression «classes populaires». Au-delà des discussions sur l'uniformité socioéconomique des individus qu'elle rassemble, cette catégorie a le mérite de pointer l'enjeu politique fondamental de notre réflexion. En négligeant le peuple, c'est l'instance qui dispose du pouvoir dans une démocratie qui se trouve écartée. En effet, étymologiquement, le démos est à opposer aux riches qui occupent le pouvoir politique parce qu'ils sont en mesure d'exercer un pouvoir économique et financier⁸⁴. À partir du cas des CEC, nous sommes ainsi progressivement amenés à partager les critiques formulées à l'égard de l'Union européenne par Pierre Dardot et Christian Laval qui montrent comment le néolibéralisme défait la démocratie⁸⁵.

La conclusion politique qui s'impose à ce stade s'inscrit dans le constat de la fermeture unilatérale du public des CEC par les organisateurs. Certes, il n'est sans doute pas possible d'imaginer des Capitales accueillant tout le temps tout le monde. Mais les exclusions actuellement en vigueur ont-elles fait l'objet d'un débat démocratique ? Par qui et comment ont-elles été décidées ? Elles semblent héritées d'une idéologie néolibérale fondée sur des principes oligarchiques contraires à l'égalité démocratique. Si ces principes de fermeture sont anti-démocratiques, ce n'est pas uniquement pour des raisons intrinsèques. C'est aussi parce qu'ils sont rendus indiscutables, incontrôlables, inchangeables, inamendables, irréformables. Le public des CEC apparaît donc tant dans ses qualités que dans son processus de constitution contraire à nos attentes de justice démocratique⁸⁶.

LES PASSANTS, UN PUBLIC DÉMOCRATIQUE ?

L'interrogation sur la constitution du public des concernés (ici limité aux passants) conduit progressivement à une problématisation de la capacité d'influence sur la décision. Ceci étant dit, avant même de pouvoir espérer être pris en compte, les participants doivent pouvoir rendre compte de ce qui leur importe. Ceci nous invite à

⁸⁴ Ce qui est typiquement le cas dans l'entreprise capitaliste (mais également au-delà). Sur cette question, voir Isabelle Ferreras, *Gouverner le capitalisme ?*, Presses Universitaires de France, Paris, 2012.

⁸⁵ Pierre Dardot et Christian Laval, *Ce cauchemar qui n'en finit pas. Comment le néolibéralisme défait la démocratie*, La Découverte, Paris, 2016.

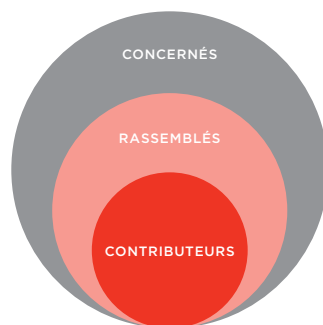
⁸⁶ Malgré les critiques qui leur sont adressées, on peut considérer que les droits de l'homme et du citoyen ont une véritable portée politique, au sens où ils proposent un horizon normatif à nos sociétés et nos institutions, qu'ils contribuent à organiser autour des principes d'égalité, de dignité et de justice, au-delà de l'espace juridique *stricto sensu*. Ils fondent en quelque sorte un système d'attentes démocratiques chez ceux qui se voient attribuer le statut de citoyen : nous pouvons en effet nous attendre, un peu partout, à être traités par autrui conformément à ces principes.

soulever la question, d'apparence anodine, du simple rassemblement, de la possibilité d'être présent. De quels moyens disposent les concernés pour rendre compte de ce qui leur importe ?

Face à un public de consommateurs-passants, éparpillés aux quatre coins de l'Union, la façon classique de procéder consiste à les inviter à répondre à un questionnaire d'évaluation, directement au sortir d'une exposition ou via Internet. Mais comme cette machinerie ne peut être déployée qu'*ex post*, ou au mieux pendant la tenue de l'événement en question, c'est souvent un autre procédé qui va être mobilisé pour prévoir les attentes des passants. Il s'agit de compiler les traces que nous laissons sur la toile à l'occasion de chacune de nos connexions, souvent à notre insu. Ces empreintes, rassemblées par Google et d'autres géants du web, vont ensuite être vendues à des entreprises en charge de les analyser, qui les mettront à leur tour à la disposition de leurs clients. Ce sont alors les informaticiens et les algorithmes qui se chargent d'exprimer nos intérêts, nos opinions et autres préférences. Ce sont eux, aussi, qui prennent en charge le travail de composition de cette diversité, en calculant des valeurs moyennes, en construisant des idéaux-types, en identifiant le plus petit commun dénominateur, etc. Bref, ils figurent le public à la place du public.

Les modalités d'expression de ce qui nous importe et les façons de composer avec cette pluralité sont toutes autres lorsque les citoyens sont rassemblés dans une salle, lorsque quelques animateurs s'évertuent à faire en sorte que chacun ait les moyens et l'occasion de communiquer et d'être entendu. Ce sont d'autres techniques également qui sont mobilisées lorsque ce travail de rassemblement est pris en charge par le secteur associatif, des professionnels de l'éducation, des sociologues ou des artistes. Dans ces circonstances, ce sont d'autres voix ou d'autres intonations dans les mêmes voix qui sont alors rendues perceptibles et rassemblées. Mais, à l'heure actuelle, celles-ci semblent arrêtées au seuil des arènes officielles de participation aux CEC.

Or, s'inquiéter de ce dont il est possible de rendre compte à travers les processus participatifs préalables au lancement d'une campagne de CEC est d'une importance primordiale car de cela dépend directement ce qui pourra être pris en compte. En effet, comme l'illustre le schéma ci-dessous, le périmètre des contributeurs qui seront entendus est directement lié à l'étendue de personnes rassemblées, elle-même conditionnée par le volume du public des concernés.



À ce stade, il importe d'ajouter que les sélections qui sont indiquées par ce schéma imposent aux participants, individuellement et collectivement, de transformer ce qui leur importe afin de le rendre compatible avec ce que le dispositif est prêt à recevoir. Chaque passage de frontière a un coût et impose parfois quelques coups aux participants. C'est pour porter attention à ce poids qui pèse sur les épaules du participant que j'ai construit la notion de « charges de la participation ». Elle ne vise pas à imposer une lecture larmoyante de la participation mais invite plutôt à explorer une pédagogie de la participation démocratique, sans réduire celle-ci à la mobilisation de quelques outils d'intelligence collective mais en s'inquiétant systématiquement des finalités visées par ces dispositifs.

Si l'horizon est bel et bien démocratique, il peut s'avérer légitime de faire peser des charges sur les épaules des participants. Mais l'organisateur de la participation a alors le devoir de faire en sorte qu'il soit possible d'exercer, dans la longueur, les qualités attendues des participants. C'est à cette condition que l'on pourra parler d'une participation à la fois fondée sur, et contribuant activement à, l'égalité des citoyens. Cette dernière n'est donc pas contradictoire avec toute idée de frontière mais requiert que chacune d'elles soit pensée et organisée comme un seuil, un espace par lequel transiter pour intégrer pleinement la communauté démocratique.

PRENDRE PART À UNE COMMUNAUTÉ DÉMOCRATIQUE

Dans la première partie de cet article apparaît la nécessité de définir démocratiquement le public des CEC, exercice auquel les villes sont rarement soumises, voire qu'elles évitent soigneusement en se retranchant derrière la figure du passant-consommateur. Il ne s'agit cependant pas de critiquer l'existence d'un principe de sélection en soi, mais plutôt le caractère anti-démocratique de celui qui semble actuellement retenu et que nombre de commentateurs qualifient d'« arbitraire », « illégitime », « injuste », voire « violent ».

S'il convient de ne pas abandonner la réflexion sur le principe de sélection, c'est parce que toute politique démocratique emmène avec elle son lot de conditions et d'exigences. C'est pour permettre de réaliser différentes choses (et donc faire preuve d'ouverture et d'inclusion) que d'autres choses sont parfois proscrites ou évitées. C'est pour autoriser une ouverture réelle et une inclusion effective par la participation que certains recadrages (fermeture et exclusion) sont nécessaires. Ils permettent de réguler la participation et de maintenir la possibilité d'une communauté démocratique. Cette réflexion autour des processus d'inclusion et d'exclusion autour et au sein des CEC invite, plus généralement, à ne pas laisser dans les mains des nationalistes-conservateurs la question de la fermeture de nos communautés politiques. Et il importe tout autant de ne pas laisser dans celles des capitalistes néolibéraux la question de l'ouverture des frontières de l'Union, au risque de ne plus y trouver qu'un marché commun.

Christian Potiron

est responsable des projets participatifs pour les Capitales européennes de la Culture de Košice en 2013 et de Pilsen en 2015. Il est aussi consultant pour l'équipe qui prépare actuellement la Capitale européenne de la Culture de 2021 à Novi Sad.

COMMENT PARTICIPER À UNE CAPITALE EUROPÉENNE DE LA CULTURE ?

J'arrive d'une rencontre qui avait lieu hier pour la préparation de futures CEC. Des villes hongroises et anglaises préparent leur candidature pour 2023, et connaissant le contexte spécifique de ces pays actuellement, il y avait énormément à discuter quant aux questions d'identités européennes ou de capitales européennes plus généralement.

Je poserai ici la question de : « Comment participer à une Capitale européenne de la Culture ? » Que doivent préparer les villes candidates ? Comment doivent-elles aborder la question de la participation ? Mon approche se fera au prisme du *Journal de Culture & Démocratie* n°43, qui interroge nos pratiques (parfois de manière un peu manichéenne) et, de manière plus générale, les enjeux liés à la question de la participation quand on organise un projet comme celui d'une CEC.

QU'EST-CE QU'UNE CAPITALE EUROPÉENNE DE LA CULTURE ?

Sans revenir sur les détails de ce qu'est une CEC, il me paraît nécessaire toutefois de « poser les choses ».

Tout d'abord, le mot « capitale » en tant que tel peut poser problème. Travailler avec une capitale implique de considérer l'enjeu de la représentativité. Or, les attentes de visibilité et la posture de représentation qui y sont liées peuvent parfois être difficiles à intégrer. Il est nécessaire d'effectuer un travail approfondi d'authenticité, de réfléchir à comment travailler l'histoire pour aboutir en quelque sorte au « nouveau discours », c'est-à-dire au nouveau récit de la ville qui est présenté.

Le mot « européenne » est peut-être le plus sensible, car c'est celui qui disparaît le plus souvent dans le langage courant. Et là je voudrais revenir sur un élément des précédentes interventions de ce colloque : il n'y a pas, selon moi, de « politique européenne de la culture ». C'est une expression qui n'existe pas. La dimension culturelle est une compétence nationale, qui ne fait pas partie des prérogatives de l'Union européenne. Il ne faut donc pas attendre de cette dernière qu'elle vous dicte des

politiques culturelles : ce n'est pas son travail. L'unique rôle de l'Union européenne dans le cadre des CEC est de permettre la mobilité et les échanges entre différents pays européens. Par conséquent, dans le cas d'une production culturelle, ou plus largement sur la question de la qualité non satisfaisante d'une CEC, ce serait vers la ville, vers l'État-nation qu'il faudrait se tourner, et non vers la Commission européenne.

Quant au terme de « culture », il présente lui aussi plusieurs problèmes. Le *Journal de Culture & Démocratie* n°43 le montre bien : les CEC peuvent aussi être des lieux de conflits, des lieux de redéfinition, et n'exister essentiellement qu'en ces termes-là. Certaines CEC se focalisent par exemple uniquement sur un programme artistique et s'en satisfont, ce qui est, à mon avis, problématique. Il y a d'autres dimensions à prendre en compte, parmi lesquelles celle d'*entertainment* – d'amusement –, présente le plus souvent au niveau des politiques, et celle du marketing, elle aussi en général appréhendée de manière limitée.

Il y a trente ans d'histoire à prendre en compte sur l'ensemble des CEC : énormément de processus participatifs ont eu lieu et une grande partie des CEC s'inscrivent dans une dynamique qui les favorise. La question est toujours de savoir : qu'est-ce que l'on en retient ? Nous nous retrouvons tous dans ce jeu compliqué et assez ambivalent : malgré des programmes de 150 pages, c'est souvent la fête d'ouverture sur la place centrale que nous retenons et les projets participatifs sont très souvent les premiers à être occultés dans la mémoire collective. D'un autre côté, certains habitants se focalisent aussi sur leur propre interaction avec les composantes d'un projet au sein d'une ville, et pour eux, même si les 150 pages de programme de la CEC passent à la trappe, ce qui reste est le plus important : il s'agit de leur expérience personnelle dans le cadre de la « Capitale ».

PLUSIEURS APPROCHES DES CAPITALES EUROPÉENNES DE LA CULTURE

Il existe une diversité d'approches des CEC. Pour recadrer un peu mon propos, j'ai pour ma part participé à Košice en 2013 et à Pilsen en 2015. Je n'ai en revanche pas pu participer à Mons 2015 et Marseille 2013. Je n'ai pas non plus eu l'occasion de voir le film *La fête est finie* projeté hier, même si j'en ai entendu parler plusieurs fois. Mais j'ai tout de même eu la chance de faire quelques allers-retours à Marseille.

Selon moi, Marseille est un projet emblématique de CEC, avec un an de festival dont le but était de produire une surprise, de l'étonnement, un décalage, en tout cas des choses que l'on n'a pas l'habitude de voir. Certes, il y a forcément une part d'échecs. Mais lors de la fête d'ouverture à Marseille en 2013, j'ai tout de même perçu une certaine fierté chez les habitants. Je n'ai pas toujours été touché ou totalement convaincu par certaines propositions mais je crois qu'il est important de revenir sur cette notion d'ouverture de « fenêtres » évoquée dans l'intervention de Julien Charles : ce qui m'a touché moi n'est pas forcément ce qui a touché quelqu'un d'autre et le programme est plutôt à envisager comme un « catalogue ».

Je ne peux pas parler de Mons puisque je n'y étais pas. Je vais plutôt revenir sur ce qui fait mon quotidien actuellement, à savoir l'Europe centrale. En Europe centrale, ce sont souvent des programmes de CEC de cinq ans : pendant cinq ans, un certain nombre de choses sont produites régulièrement et avec les habitants. Une CEC est un

projet transformatif de la ville et pour créer ce mouvement, pour opérer une réelle transformation, un an ne suffit pas. Il est pour moi illusoire d'imaginer la mise en place d'un tel événement sur une période si courte. Se tester soi-même, tester les institutions locales, nos capacités de production et faire bouger les audiences est un projet au long cours.

Il y a aussi tout ce questionnement, ce frottement en quelque sorte, entre l'offre culturelle et les réponses aux besoins culturels. Je vais être très provocateur : j'avoue que le point de vue des institutions culturelles sur une CEC ne m'intéresse quasiment pas. Pour moi, le projet d'une CEC ne repose pas sur la réponse aux besoins des institutions culturelles d'une ville. Il repose en revanche sur un cahier des charges, en tant que projet de transformation d'une ville, dans le cadre d'un questionnaire européen. En d'autres termes, ce type de projet est limité à la fois dans le temps et à la fois par un cahier des charges, qui a été gagné au terme d'une compétition. Il n'a pas pour objectif de répondre aux problèmes quotidiens d'une ville, des institutions culturelles ou des organisations locales. Mais l'enjeu pour une ville lorsqu'elle dépose sa candidature est bien de penser à la continuité du projet après l'année CEC.

Par ailleurs, il est illusoire de penser que toutes les problématiques doivent trouver une réponse dans ce projet, que tout le monde doit y être représenté, que toutes les formes artistiques doivent y apparaître de manière égale. Il me semble que pour une CEC, « moins c'est plus » : il vaut mieux faire moins, mais de manière plus approfondie, que de vouloir un projet où tout le monde a un petit peu, où les finances publiques sont saupoudrées pour satisfaire le plus grand nombre et éviter les protestations.

LA PARTICIPATION AUX CAPITALES EUROPÉENNES DE LA CULTURE

La question de la participation peut être résumée en cinq points pour ce qui concerne les initiateurs du projet : information, consultation, décider ensemble, agir ensemble et ne plus être utile. Ce dernier point est le plus important au sein du processus de participation : il s'agit de faire en sorte que les acteurs locaux soient capables d'agir sans nous. Ainsi, lorsque je participe aux développements de projets participatifs, je considère avoir bien fait mon travail quand je ne suis plus nécessaire.

Au commencement, les CEC devraient faire l'objet d'une évaluation partagée. Malheureusement, toutes ne le font pas, mais idéalement, une CEC devrait établir une cartographie partagée, mélange de l'offre culturelle – c'est-à-dire de ce qui existe – et de ce que pourrait être l'avenir, selon les manques et les éventuelles interactions avec le social, l'économique, l'éducatif, etc.

LES EXEMPLES DE PROCESSUS DE CRÉATION

À Košice, nous avons mis en place une cartographie participative au sein de différents quartiers de la ville. Cela nous a permis de mettre en exergue quatre grandes valeurs : le développement personnel, la cohésion sociale, la perception du public (au sens de l'image du quartier, comment ce dernier est-il perçu en tant que tel) et la vie dans le quartier (en tant qu'espace public physiquement agréable).

À partir de cette cartographie, des projets participatifs ont commencé à voir le jour et s'est ensuivie une évaluation à long terme de la transformation de la ville sous l'effet du projet de CEC, se demandant par exemple s'il y a plus d'échanges entre les habitants, si de nouveaux projets et de nouvelles initiatives ont eu lieu, etc.

Soulignons que ces éléments font partie intégrante du corpus du projet et ne se limitent pas à une étape antérieure de préparation. À la différence par exemple du programme « Future City Game » développé dans les CEC par le British Council⁸⁷. Dans ce cadre, les différents participants (un mélange d'étudiants, d'enseignants, d'acteurs culturels, d'habitants, de politiques, d'urbanistes, de sociologues) discutent, sous forme de jeu, d'un projet à mettre en place. Ils choisissent démocratiquement des questions, du sujet et des projets qu'ils aimeraient voir prendre forme. Il a eu lieu à Košice et à Pilsen, où la préparation du projet de CEC est passée par ce type de processus de co-création. Mais aussi à Leeuwarden aux Pays-Bas, future CEC en 2018, où les habitants des villages voisins de la ville ont été impliqués au projet par le biais de l'acte artistique et des concepteurs culturels.

L'ÉQUILIBRAGE DE LA CAPITALE EUROPÉENNE DE LA CULTURE

La base d'une CEC repose sur l'équilibre du projet. Avant tout, il faut pouvoir trouver un équilibre entre l'intérêt du touriste, du visiteur et celui de l'habitant : c'est ce qui fait que le projet fonctionne ou non. S'il n'y a pas de touristes, il n'y a pas de raisons de préparer une CEC. Mais dans le même temps, si les habitants ne sont pas impliqués, qu'il n'y a pas d'impact local, le projet n'a plus de raison d'être non plus. Il faut aussi pouvoir trouver un équilibre au niveau de la distribution sur le territoire : chaque CEC fait la balance entre les propositions culturelles, sociales et économiques.

Enfin, une CEC implique une sélection : il y a forcément un responsable qui fait un choix dramaturgique. Ce dernier aspect est ambivalent, car il est susceptible d'aller à l'encontre de la dynamique qui fait participer les habitants au projet. Il est donc nécessaire de développer une approche équilibrée de ce processus de sélection, entre ce qui relève de la dramaturgie (les choix culturels) et de la volonté des habitants (ce qu'ils disent vouloir). Cet équilibre est tout aussi important pour le succès du projet.

LA DIVERSITÉ DE FENÊTRES QU'OUVRENT LES CAPITALES EUROPÉENNES DE LA CULTURE

Mon travail d'« ingénierie culturelle » – même si le mot ne me plaît pas – est assez limpide. On part de différents outils et méthodes culturels pour évaluer et instrumentaliser les différents effets des projets. C'est cela qui est intéressant : observer l'effet des activités mises en place, chacune ayant un impact différent. Les CEC présentent une palette de diversité, et ce sont les volontaires qui l'interprètent et l'incarnent le mieux. Ils sont en première ligne, ce sont les co-créateurs des CEC.

⁸⁷ <https://cles.org.uk/our-work/publications/the-future-city-game/>

Leur interprétation est très importante parce que ce sont ce sont les premiers témoins de la diversité qu'elles proposent. Le processus participatif avec les volontaires est aussi un processus éducatif, où l'on échange et apprend de manière non formelle.

Je voudrais vous inviter à avoir une vision d'ensemble. Je suis le premier à prêcher en faveur des projets participatifs au sein d'une CEC et pourtant, tout ne peut pas se réaliser avec cette dynamique. Les projets ne peuvent pas tous répondre à nos ambitions participatives et à toutes les demandes en général. Il y a donc nécessairement des manques. Pourtant, si l'on reprend l'exemple de Marseille, il me semble assez caricatural d'envisager Marseille-Provence 2013 uniquement comme un show se résumant à sa fête d'ouverture. Sur les « quartiers créatifs », les quartiers populaires, je suis d'accord : il y a eu des problèmes. Mais sur le travail mémoriel que j'ai évoqué, à Marseille il y a aussi eu des projets en collaboration avec les habitants. Comme le projet « Hôtel du nord » par exemple, qui impliquait les habitants des quartiers nord de Marseille⁸⁸. C'est un type de projet que j'ai pu répéter et développer à Pilsen et sur lequel je travaille actuellement à Novi Sad, avec un ensemble de familles européennes.

Un autre exemple me tient à cœur et en dit long, selon moi, sur le devenir des CEC, c'est-à-dire sur ce à quoi elles devraient tendre dans le futur. C'est l'expérience qui a été menée à San Sebastian l'année dernière, au Pays Basque espagnol. Capitale européenne de la Culture contre la violence et pour la paix, le projet reposait sur un budget participatif. Le fait que les habitants puissent prendre part aux décisions sur le budget me semble être ce qu'il y a de plus participatif possible, et il pourrait être très intéressant dans le cadre des CEC de laisser plus souvent cet espace aux habitants. C'est ce que nous tentons d'établir à Novi Sad par le biais d'un parlement culturel des habitants. Le but est de mettre en place les conditions nécessaires à ce qu'ils puissent prendre part au processus de sélection des projets, avec un budget qui leur permette de répondre aux besoins d'informations et de choisir les projets qui leur tiennent à cœur.

78.

88 <http://www.hoteldunord.coop/>



79.

Roland de Bodt

est chercheur et écrivain, membre de Culture & Démocratie. Il a écrit plusieurs livres et de nombreux articles consacrés à la culture des libertés et des droits fondamentaux et à la culture de la démocratie.

MISÈRE À MONS LES CAPITALES EUROPÉENNES DE LA CULTURE : DE LA CRISE DES CULTURES POLITIQUES DÉMOCRATIQUES & DE SON IMPACT SUR LES POLITIQUES CULTURELLES

80.

À Henri Storck⁸⁹

Avant toutes choses, je souhaite signaler explicitement que je prends la parole en tant que moi-même. C'est-à-dire ni dans le cadre de mes fonctions professionnelles ni en tant que représentant de l'association Culture & Démocratie avec lesquelles les contestations que je porte ne sont pas concertées. Je m'exprime en tant que citoyen du monde, citoyen d'Europe et citoyen de Mons.

La présente rédaction tient compte des remarques et des questions qui m'ont été adressées lors de ma communication du 28 avril 2017 et je reprends sous l'intitulé « Manifeste » un certain nombre de considérations qui ne se trouvaient que dans la deuxième partie de mon intervention, que les temps impartis ne m'ont pas permis de présenter.

⁸⁹ Cinéaste et auteur du film *Misère au Borinage*, 1933.

CLARIFICATION

À aucun moment, dans les contestations que je porte à l'égard de Mons 2015 – que ce soit dans l'article publié dans le numéro 43 du *Journal de Culture & Démocratie* ou dans la présente contribution –, je ne me préoccupe de critiquer le travail réalisé par les équipes qui ont mis leurs talents et leur sueur au service de Mons 2015. Je reconnais leur pleine implication personnelle, probablement bien au-delà de ce qu'un contrat de travail ordinaire postule. Je suis certain – et j'ai pu le constater à de nombreuses reprises – qu'ils ont fait le maximum, qu'ils y ont mis tout leur cœur et toute leur créativité pour trouver des solutions aux multiples problèmes que ce type d'opération accumule nécessairement. Je me réjouis qu'ils aient aussi connus, tout au long de ce travail, de grands moments de joie et des satisfactions professionnelles ou même personnelles, des sentiments de réussite et d'utilité sociale. Je m'en réjouis de bon cœur et je les en félicite sans réserve. Il n'y a, à ce propos, aucune ambiguïté quelconque de ma part, je suis parfaitement paisible avec ces réalités vécues parce que ma critique ne porte pas là. Délibérément, elle porte ailleurs. Ma critique s'adresse à l'Union européenne, au bourgmestre et à l'échevin des finances de la ville de Mons, aux présidents et aux administrateurs des institutions culturelles du Manège et de la Fondation Mons 2015, des années 2010 à 2016 ainsi qu'à l'intendant général et commissaire de l'opération.

Et quand je parle de toutes celles et de tous ceux qui se sont mis au service de cette initiative, je désigne également l'administrateur général qui a accepté de prendre en charge la fonction d'ordonnateur des dépenses et qui – pour autant que je puisse en connaître – a rempli sa mission (qui consiste à dire « non » à la plus grande part de ses interlocuteurs pour permettre de maintenir la maison debout) avec rigueur et probité et dont le licenciement me paraît odieux.

Je peux aussi entendre que certains des membres de ces équipes se soient à ce point impliqués dans la mise en œuvre des événements, avec une passion telle qu'ils en sont arrivés à s'identifier à Mons 2015 et que, du fait de cette identification, ils prennent toute critique présentée à l'égard de Mons 2015 comme une critique de leur travail ou de leur personne. Je peux l'entendre mais je ne peux prendre avec moi cette confusion des sentiments, parce que j'écris dans la distance critique et que je veux conserver cette distance critique, parce que j'en ai besoin pour parler des problèmes qui concernent notre culture de la démocratie, y compris dans la conception et la mise en œuvre de Mons 2015. Et je suis certain qu'en levant le bandeau des passions qui aveugle leur regard encore aujourd'hui, ils accepteront, un jour, de reconnaître combien ma critique ne visait pas à les blesser personnellement.

MANIFESTE

Ma critique s'adresse, à titre principal, à l'Union européenne qui, dès sa création, a fait le choix de se mettre au service de l'économie de marché et au service de la « techno-économie » mondiale au détriment des populations qui vivent dans ses territoires, l'Union européenne qui a fait le choix de soutenir le développement de cette techno-économie de marché mondiale tant en Afrique qu'au Moyen-Orient, et cela au détriment des populations qui vivent dans ces territoires, en les soumettant

81.

à une domination et une violence économiques sans précédent. Cette critique demande aux institutions européennes de reconnaître les responsabilités qu'elles ont exercées, depuis leur création, dans le développement des situations de guerre et de guerres civiles que cette techno-économie mondiale génère en Afrique et dans les pays méditerranéens ; elle postule également que les institutions européennes reconnaissent qu'en se mettant au service de cette économie de marché et de cette techno-économie mondiale, elles ont ruiné le projet européen dans l'imaginaire des populations d'Europe, d'Afrique et du Moyen-Orient ; et que l'échec du projet européen est de la responsabilité de ceux qui ont soumis l'Europe à ce choix qui a privilégié les intérêts économiques mondiaux aux intérêts et aux réalités vécues par les populations. La responsabilité des institutions européennes dans l'échec du projet européen est première et principale. Et cette exigence n'est pas celle d'un eurosceptique mais celle d'un fervent adhérent au projet européen.

Ma critique s'adresse encore à l'Union européenne qui utilise le programme des CEC pour faire la promotion de ces idéologies et pour inoculer dans les imaginaires des populations européennes une légitimité culturelle à cette économie de marché et à cette techno-économie mondiale.

Ma critique s'adresse ensuite au bourgmestre de la ville de Mons, à son échevin des finances et aux présidents des institutions culturelles du Manège et de la Fondation Mons 2015 de l'époque (2010-2016), ainsi qu'à l'intendant général et commissaire de l'opération, qui ont fait le choix de mettre l'initiative de Mons 2015 au service de l'économie de marché et au service de la promotion de cette techno-économie mondiale plutôt qu'au service des populations de la région, de leurs artistes et de leurs associations. Je conteste vigoureusement la méthodologie adoptée – contrairement aux principes de la « démocratie culturelle » – tant en ce qui concerne la conception que la décision, la mise en œuvre et l'évaluation de Mons 2015, parce qu'elle a délibérément écarté ces acteurs culturels principaux (les populations, les artistes, les associations) et parce qu'elle les a traités non seulement comme « ambassadeurs » d'un projet à la conception duquel ils n'ont pas été associés – et dont, pendant plusieurs années, ils ne connaissaient même rien – mais encore et à titre principal comme consommateurs d'événements culturels pensés « pour » eux et non « avec » eux, au départ d'eux, de leurs réalités et de leurs espérances, c'est-à-dire aussi « par » eux. Les concepteurs de Mons 2015 se sont comportés comme les nobles propriétaires d'un château qui convient le peuple à venir admirer leurs collections rares, leurs jardins sculptés et à applaudir leurs prestigieux invités. Sous des formes modernistes, l'esprit qui préside à la conception de Mons 2015 est celui des dominations de l'Ancien régime.

Cette dénonciation est une contestation de fond sur l'utilisation de la culture au profit des dominations de l'économie de marché et non à l'usage des populations. Il est loin le temps où la préoccupation était de construire ensemble la « maison commune »⁹⁰ ou la « maison du peuple ». Cette dénonciation désigne l'instrumentation

de l'action culturelle comme le signe d'une institution révolue – dont Versailles et les fêtes du roi sont le modèle –, qui est incapable de prendre en considération les besoins et les préoccupations légitimes des populations face à la violence économique et technologique mondiale et qui n'a d'autre effet que de maintenir et renforcer les dominations dont ils sont l'objet.

Cette contestation postule, enfin, que l'action culturelle a pour objet principal, dès aujourd'hui, de se dégager des dominations de l'économie de marché et des dominations de cette techno-économie mondiale, pour réinventer un projet démocratique qui implique les populations dans une mise en commun des ressources et l'invention de solutions qui permettent de vivre ensemble, de mettre en œuvre une transition pour vivre durablement sur d'autres bases que l'exploitation économique de son voisin et la destruction avide des ressources naturelles, tant à un niveau local qu'europpéen et universel.

COMMUNICATION

Aristote recommande, lors de la présentation d'un exposé, de commencer par les « principes premiers », c'est-à-dire par ceux qui pourraient être interprétés comme les causes premières des phénomènes dont on entreprend de traiter. Même si cela devait nous entraîner au-delà du cadre imparti, je vais essayer de suivre son conseil.

Même déjà long, cet exposé reste très incomplet et appellerait quantité de développements qu'on retrouvera dans le livre que je termine actuellement. Je ne développerai qu'un seul point. J'ai aussi essayé de présenter des propositions positives, en termes de politique culturelle. Mon exposé a été consacré aux rapports de la culture(s) et de la technologie, une préoccupation qui avait été placée au cœur de la thématique de Mons 2015.

LES ENFANTS D'HIROSHIMA

À dater de l'essor des sciences arabes, au IX^e siècle de notre ère, et jusqu'à la destruction des populations civiles et de la cité d'Hiroshima par l'arme atomique le 6 août 1945 au matin, l'humanité a connu une ère que je qualifierais de « millénaire des Lumières »⁹¹. La principale caractéristique de ce mouvement de pensée consistait sur le long terme à rendre autonome la philosophie de la connaissance ainsi que les différentes sciences de la nature. L'espérance qui a porté ce mouvement pendant plus d'un millénaire autour du bassin méditerranéen augure que le développement des sciences et des techniques va contribuer à améliorer la condition humaine, à réduire la maladie et la souffrance de l'existence, à accroître la liberté des êtres humains, à réduire le poids et la pénibilité du travail sur cette planète. Le mouvement des Lumières est une culture « humaniste » ; c'est-à-dire qu'elle considère l'amélioration de la condition d'être humain comme l'étalon légitime des entreprises humaines.

⁹⁰ C'est un des projets qui figure dans la proposition déposée par Louis Piérard à la Chambre des représentants en 1922 : de créer dans chaque village une « maison commune ».

⁹¹ Je termine cet été la rédaction d'un essai qui présentera les arguments pouvant être mobilisés à cette fin et qui montrera combien l'expression « siècle des Lumières » a pour effet de gommer les sources arabo-perses et musulmanes de la philosophie des Lumières.

Le bien-être de l'être humain est considéré comme la plus haute finalité du travail de l'humanité. Tout au long de ce millénaire, le mouvement n'est pas un long fleuve tranquille : cette culture humaniste a procédé par extensions et par replis, par progressions et par régressions, selon les facilités, les contraintes, les alliances et les oppositions qu'elle rencontre dans les esprits du temps.

La guerre de 14-18, avec l'utilisation des premières mitrailleuses, des premiers lance-flammes, des premiers bombardements aériens, des premiers gaz chimiques a profondément ébranlé cette espérance humaniste. La contribution des sciences et des grandes industries allemandes à « la destruction des juifs d'Europe »⁹², l'invention et l'usage des V1 et des V2, la contribution des sciences et des grandes industries américaines ou européennes aux bombardements aériens des grandes villes allemandes, le bombardement de Tokyo au printemps 1945, puis la destruction atomique des populations civiles et de la cité d'Hiroshima et plus encore de celles de Nagasaki trois jours plus tard, ont définitivement ruiné cette espérance millénaire.

Le 6 août 1945, il est devenu clair, pour toutes les populations de la planète, que le développement de la science et de la technologie est aux mains de quelques personnes issues des milieux scientifiques, militaires, industriels, financiers et politiques, qui peuvent décider de l'utiliser à la destruction de l'humanité entière et du vivant sans le moindre recours à un processus démocratique et sans la moindre sanction par une instance démocratiquement élue. C'est pourquoi il ne me paraît pas abusif de considérer que les « Lumières » – dans l'espérance humaniste qui les animait – s'éteignent définitivement, dans le trou noir d'Hiroshima⁹³.

Nous entrons alors dans une ère nouvelle de l'humanité : je propose de la désigner comme l'ère nucléaire – celle où nous vivons aujourd'hui, car nous sommes bel et bien « les enfants d'Hiroshima »⁹⁴. Cela signifie que, pour nous, le rapport aux sciences, à l'industrie, à la finance, à la politique et aux technologies n'est définitivement plus le même que celui qui a caractérisé les mille années précédentes. Les questions qui sont les nôtres en ces matières sont tout à fait nouvelles. Cette situation est historique dans la mesure où, au défilé de l'histoire de l'humanité, aucune autre génération n'a été confrontée aux interrogations qui sont les nôtres, aujourd'hui ; qu'elles soient morales (le bien ou le mal), éthiques (l'usage commun), pratiques (le souhaitable et le non souhaitable), etc. Il nous appartient d'inventer une « espérance nouvelle » et ce n'est pas le moindre des enjeux culturels auxquels nous soyons confrontés en ce début du XXI^e siècle.

L'ÉTAT DE SIÈGE COMME MODÈLE CULTUREL

Si le libéralisme a quelque chose à voir avec la liberté humaine, conçue, selon l'héritage philosophique de la Révolution française, c'est-à-dire comme égale, réciproque et responsable, alors l'ère nucléaire est sans aucun rapport avec la question du

⁹² Raoul Hilberg, *La destruction des juifs d'Europe*, Arthème Fayard [1985], Paris, 1988.

⁹³ Je prépare actuellement un essai pour ramasser les arguments qui fondent cette hypothèse de travail : *Le millénaire des Lumières*.

⁹⁴ Titre du second tome, en préparation, pour actualiser *Le cercle ouvert*, de Roland de Bodt en collaboration avec Claude Fafchamps, à paraître aux éditions du Cerisier, Cuesmes, Mons, Belgique.

libéralisme. Tout au contraire : elle soumet l'humanité à un « absolutisme » économique et technologique. Vu sous l'angle de l'héritage philosophique de la Révolution des Lumières, le « néo-libéralisme » est, à proprement parler, un « anti-libéralisme » ; c'est-à-dire non pas un régime qui crée de nouvelles formes de libertés humaines mais qui prive la plus grande part des populations de l'humanité de ses libertés les plus fondamentales.

Actuellement, il me semble que cette techno-économie mondiale ne peut pas encore être reconnue comme un « totalitarisme » au sens où Hannah Arendt l'entendait, mais il me paraît patent que cette techno-économie crée très activement les conditions d'un tel ordre totalitaire mondial. Par exemple, on pourrait considérer que lorsque le portable deviendra obligatoire et qu'il deviendra l'instrument unique de l'identité légale humaine, pratiquement pour l'ensemble des populations de la planète, et dès qu'il permettra en permanence votre géolocalisation, la gestion de vos comptes financiers, de vos communications orales, vidéo, textuelles, photographiques, de vos consultations des réseaux d'information, de votre orientation lors de vos déplacements, de vos achats et de vos ventes éventuelles et que toutes ces données personnelles seront enregistrées, archivées, analysées et administrées par des systèmes informatiques mondiaux ; dès que votre empreinte de pouce servira de code général pour vos opérations, etc., alors les conditions d'une techno-économie totalitaire mondiale auront été créées, de manière concrète et « intégrée », c'est-à-dire en prenant appui sur la coopération « volontaire » de ses administrés.

Ni Hitler ni Mussolini ni Staline n'ont jamais pu rêver d'une puissance totalitaire aussi radicale, aussi extrême, aussi violente, aussi arbitraire et aussi efficace.

Le modèle culturel de cette ère nouvelle reste définitivement celui du « camp de concentration ». Nous ne sortirons plus d'Auschwitz ; il n'y a plus d'au-delà d'Auschwitz. La planète devient un immense camp de concentration où les êtres humains portent eux-mêmes les moyens de leur propre contrôle par le système techno-économique mondial. Vous serez obligés, par des États eux-mêmes soumis à cet absolutisme mondial, d'entretenir vous-mêmes les moyens de vous mettre sur écoute, de vous filmer, de vous photographier, de vous surveiller minute par minute, à votre insu et d'une certaine manière de votre plein gré. Dans ce nouveau monde totalitaire, il n'y aurait plus besoin de fil de fer barbelé ni de mirador ni de gardien ni d'espion. Comme l'a si bien décrit Mahmoud Darwich, l'« état de siège » devient la « métaphore » du monde⁹⁵. Et non seulement, l'état de siège dans la rue mais également l'état de siège de votre intériorité⁹⁶. Ce que le poète n'avait pas pu prévoir c'est que cet état de siège mondial nous viendrait principalement via la technologie.

Enfin, ce système totalitaire atteindra son apogée dans quelques années, lorsque les scientifiques seront en mesure de trouver des compatibilités entre les champs électromagnétiques de ces systèmes de communication et de surveillance à distance et l'activité électromagnétique du cerveau humain. À partir de ce développement-là, qui est probablement déjà presque atteint – vues les ressources économiques

⁹⁵ Délibérément, je mêle deux titres de l'œuvre de Mahmoud Darwich : *État de siège* et *La Palestine comme métaphore*, tous deux chez Actes Sud, Arles, France.

⁹⁶ Cette idée d'état de siège de l'intériorité qui me paraît très juste, m'a été apportée par Dominique Gratton.

consacrées aujourd'hui dans le monde à l'étude scientifique du fonctionnement du cerveau humain –, la question du libre-arbitre ou de la libre détermination des besoins ou des désirs deviendront alors des préoccupations obsolètes.

Il serait illusoire d'imaginer que ce système totalitaire ferait connaître ses effets d'un coup et de manière égale pour tous. Sa mise en place s'effectuerait par glissements, par publics-cibles. La surveillance par tous les moyens que la technologie permet concernerait d'abord ceux que les autorités désignent par « terroriste » ; celles et ceux qui le sont mais aussi celles et ceux qui « risquent » de le devenir, du point de vue des autorités locales, régionales ou européennes ; potentiellement – et comme c'est le cas dans tous les régimes totalitaires – celles et ceux qui contestent trop « radicalement » le régime. Et cette surveillance et aussi les arrestations arbitraires vous seront présentées comme acceptables et nécessaires. Vous pourriez être amenés à penser et à dire : « un terroriste de moins, c'est tant mieux ! »

Puis il y aura aussi la surveillance et des arrestations ou des disparitions de sans-papiers, de sans domicile fixe ou de réfugiés auxquels les états refusent la régularisation. Et vous pourriez, ici encore, vous dire : « Un sans papier de moins, un réfugié de moins, tant pis ! »

Puis il y aura la surveillance des allocataires sociaux et des chômeurs, pour vérifier s'ils restent disponibles réellement sur le marché de l'emploi, s'ils ne travaillent pas au noir, s'ils ne « profitent » pas du système, s'il ne serait pas préférable du point de vue de la bonne gouvernance publique d'en faire des sans-papiers, des sans domicile fixe, de les parquer dans des campements, loin des regards et des commerces, des événements culturels, etc. Et peut-être qu'ici à nouveau vous pourriez penser et dire : « Un chômeur de moins, dommage pour lui ! »

Jusqu'au moment où la surveillance et les arrestations concerneront vos parents ou vos enfants ou vous-mêmes et plus personne ne sera là pour s'en émouvoir et vous vous sentirez complètement impuissant à faire reconnaître vos droits.

DÉMOCRATIE ET DOMINATION TECHNO-ÉCONOMIQUE

Et dans les perspectives d'un tel régime, comment imaginer que la préoccupation de cet ordre techno-économique absolutiste, qui organise aujourd'hui petit à petit un régime de domination totalitaire, soit de *rencontrer la culture* ? Quel état de la conscience et de la pensée de la culture planétaire actuelle une telle préoccupation pourrait-elle bien traduire ? Qu'est-ce que cela peut signifier pour nous, les citoyens de la région et de l'Europe, aujourd'hui ? En effet et de longue date, tout qui s'y intéresse sait que toute technologie est le résultat d'une culture bien précise, qu'elle est nécessairement le produit et l'instrument approprié à cette culture, qu'elle répond aux besoins de cette culture – et, dans le cas qui nous occupe depuis la destruction d'Hiroshima, il s'agit d'une culture de la domination absolue et totale de l'être humain, par les moyens des technosciences. Cette question des fondations culturelles dans l'invention et la détermination des technologies avait été largement documentée par des travaux scientifiques, bien avant l'an 2000. Et donc de quelle « culture » s'agissait-il ? De celle qui va rendre cet ordre techno-économique mondial légitime ? agréable ? supportable ? présentable ? propre sur lui ?

Dans pratiquement tous les pays démocratiques, les gouvernements et les parlements se sont mis au service de cette domination techno-économique mondiale. Aujourd'hui, quels que soient les partis, les femmes et les hommes politiques sont eux-mêmes pris dans les rouages de cette domination qui les amènent à agir régulièrement – et souvent contre leur gré – de manière contraire au fonctionnement démocratique de nos institutions. La gestion de la crise financière de 2008/2009 a bien montré que les États démocratiques sont à présent pieds et poings liés à cette domination techno-économique et à cette économie de marché. La résistance au CETA a également montré les limites de l'exercice démocratique face à l'absolutisme économique.

Depuis plus de quarante ans, l'Union européenne a fait le choix de se constituer en tant que bras armé de ce régime de domination techno-économique mondial et d'imposer aux États-membres les conditions nécessaires aux développements de cette domination. Ni les institutions culturelles ni le programme des CEC n'y échappent, non plus qu'à ses causes ou à ses effets. En soixante ans, le fanatisme techno-économique est devenu la toile de fond culturelle, extrémiste et radicale avec laquelle chacune et chacun doit composer à présent.

ACTIONS CULTURELLES « CAPITALES »

Face à cette situation, une action culturelle démocratique et l'organisation de CEC pourraient tout au contraire :

- créer de la conscience individuelle et collective sur l'état de cette domination techno-économique mondiale, ses causes et ses conséquences, son fonctionnement, sa violence ordinaire, l'ampleur des dégâts que son intégrisme et son radicalisme entraînent pour l'humanité ; notamment, démontrer comment elle s'édifie et opère de manière contraire aux libertés et aux droits fondamentaux des personnes, contraire aux fonctionnements des institutions démocratiques et contraire aux garanties que ces institutions devraient incarner ;

- rechercher les voies culturelles qui permettent de se dégager de ces dominations et d'inventer ensemble une transition démocratique viable et durable ;

- exiger des partis politiques démocratiques qu'ils protègent prioritairement les êtres humains de cette violence économique et technologique mondiale ; à défaut, créer les partis et les organisations politiques nécessaires à organiser cette protection démocratique des êtres humains sur un plan mondial, régional et local.

Pierre Gillis

est physicien et professeur honoraire à l'UMONS. Intéressé par les questions de philosophie et d'histoire des sciences, il est aussi président du Centre Interdisciplinaire d'Études Philosophiques de l'UMONS.

SYNTHÈSE 1

L'exercice ne consiste certainement pas à résumer ou à paraphraser les passionnantes interventions des orateurs de ce matin. Nous avons tous compris que c'est de débat et d'échange d'idées qu'il est question, et pas de la vaine quête d'une conclusion définitive et péremptoire. Il m'a donc semblé intéressant de parcourir les diverses interventions en relevant les dilemmes, les contradictions (au sens dialectique, pas au sens de la logique formelle) qui les traversent, susceptibles de nourrir les discussions.

La première d'entre elles a trait à un des points de référence officiels de l'opération CEC, celui qui entend soutenir l'émergence d'une identité culturelle européenne, au centre de l'exposé de Damien Vanneste. Le dilemme, dans ce cas, oppose les tenants d'une identité à reconnaître à ceux d'une identité à construire. Il a quelque chose à voir avec la distinction que l'on fait entre découverte et invention : on découvre quelque chose qui préexistait à notre recherche, alors que ce qu'on invente relève de la création, donc de l'inédit. Bien sûr, on ne crée pas toujours à partir de rien, et il arrive que le processus de découverte transforme l'objet de cette découverte. Cette opposition est un grand classique à propos de l'instauration des états-nations au XIX^e siècle. Elle est très présente dans la belle « conversation » entre les historiens Shlomo Sand et Pieter Lagrou⁹⁷, ménagée par les bons soins de la revue *Politique*. Ils s'accordent sur une conclusion sans appel pour les états-nations : « À partir du XIX^e siècle, la fonction principale de l'histoire a été d'aider à constituer des nations », dit Shlomo Sand. Il va jusqu'à affirmer que « c'est l'état-nation qui a créé le métier d'historien comme métier principal de la pédagogie nationale [...] [L'histoire] a tenté de démontrer que dans le passé, nos ancêtres (les Belges, les Gaulois, les Hébreux, etc.) agissaient déjà pour créer l'état-nation ». Dont acte... Pour l'Europe, l'instrumentalisation du passé est à la fois plus difficile (précisément parce qu'elle risque de contredire les mythologies nationales) et beaucoup moins avancée, de sorte que l'émergence d'une identité européenne relève d'emblée davantage d'une

invention que d'une découverte – l'identité devrait être cimentée par un projet plutôt que par une généalogie. Avec une belle formule à la clé, due à Damien Vanneste : articuler la diversité des cultures dans une culture de la diversité.

Sébastien Fevry, abordant le rôle de la mémoire, met au jour une deuxième contradiction entre mémoire vivante et mémoire morte. La différence est facile à faire : la mémoire vivante enracine nos actions et notre culture – actuelles ! – dans l'histoire dont elles sont le produit, elle nous parle. Alors que la mémoire morte collectionne des événements pas nécessairement fictifs, mais qui ne concernent pas (ou plus) ce qui fonde nos liens sociaux, elle ne nous aide pas à comprendre dans quelle pièce nous jouons. Sébastien Fevry focalise son attention sur le cinéma, dont personne ne contestera qu'il a conquis – et ça ne date pas d'hier – une position-clé dans la constitution de la mémoire collective. Mons 2015 a convoqué Hollywood, Kirk Douglas et Minelli pour évoquer le passé minier de la région, par le biais des aventures boraines de Vincent Van Gogh. Les témoignages des survivants ayant participé au tournage en 1955 sont édifiants : il leur reste le souvenir d'un grand cirque, d'un gigantesque barnum. La médiation hollywoodienne tue la mémoire vivante. En l'occurrence, on aurait pu s'appuyer sur des œuvres cinématographiques européennes, ce qui amène à se demander qui a peur d'Henri Storck (*Misère au Borinage*) et de Paul Meyer (*Déjà s'envole la fleur maigre*). La mémoire ouvrière est décidément encombrante, surtout dans la perspective avancée dans mon avant-propos, celle de la mise en concurrence des territoires : il n'y a pas de place pour les luttes sociales dans l'imaginaire susceptible de faire saliver les investisseurs.

Troisième dilemme : ouverture/fermeture. On perçoit immédiatement l'asymétrie du dilemme : qui se revendiquerait de la fermeture en célébrant la culture européenne à Mons – ou ailleurs ? On en viendrait aisément à identifier l'ouverture au bien et la fermeture au mal. Et pourtant, cette opposition doit être pensée, nous dit Julien Charles, en relation avec l'inévitable sélection des destinataires de l'invitation à s'ouvrir : si l'on veut réellement ouvrir les portes au public concerné, il faut cerner celui-ci, le définir, et l'ouverture effective à ce public, à ces participants, ne va pas sans une fermeture relative, partielle certes, aux autres. Qui vise-t-on ? Le touriste ou l'habitant ? Le peuple en général, les passants ? Il n'est pas évident de passer « du commun au démocratique ». Ce dilemme n'est par ailleurs pas étranger à la problématique de l'ajustement de l'offre et de la demande et il n'a pas été tranché par les CEC. Christian Potiron fait le même constat, en soulignant la diversité des choix locaux effectués par les CEC qu'il a observés (Košice, Pilsen et Novi Sad). Damien Vanneste parle de logiques hybrides à ce sujet, que l'on peut évidemment recouper avec les clivages de classes sociales relevés par Sébastien Fevry – le public se définit aussi par son appartenance de classe et la distinction centre/périphérie est pertinente, à Mons comme à Marseille.

Quatrième opposition : gestion des initiatives culturelles centralisée ou participative – ou en adoptant le jargon managérial, *top-down* ou *bottom-up*. Emmanuel Pedler s'est penché sur les effets de ce choix sur la réorientation des politiques culturelles à Marseille en 2013⁹⁸, en examinant le fonctionnement de deux institutions

⁹⁸ Marseille est décidément très présente dans le colloque montois, bien plus que d'autres anciennes CEC, ce qu'on peut aisément comprendre en pensant à la proximité temporelle (deux ans seulement séparent les élections de Marseille et de Mons au titre convoité), à la communauté de langue et à la perméabilité de la Belgique francophone aux médias français.

⁹⁷ Pieter Lagrou, Shlomo Sand, « L'historien, complice ou critique ? », *Politique*, n°101, 2017, p. 8-24.

théâtrales représentatives : une plutôt « mainstream » et une plutôt « marginale », en se livrant donc à des études de terrain. Comme on peut s'y attendre, le choix (centralisé ou participatif) est loin d'être neutre par rapport à la caractérisation du public touché par un éventuel élargissement, ou à la réception des analyses critiques, prises en compte ou méprisées. Grosso modo, Mons a connu une opposition largement comparable, avec d'un côté les grandes expositions prestigieuses résolument *top-down* dans leur gestion, et le Grand Huit construit sur des initiatives locales dans la périphérie montoise, les moyens dégagés pour réaliser les unes et les autres relevant d'ordres de grandeur tout aussi résolument différents, en faveur de la centralisation, cela va sans le dire.

Enfin, la dernière opposition que je relève, la cinquième, se retrouve dans le discours de Roland de Bodt, alors que les organisateurs de Mons 2015 se fixaient l'objectif de la résorber : « *Where technology meets culture.* » Son exposé est une vigoureuse mise en garde, avec les accents d'une Cassandra contemporaine face à l'invasion de la technologie. Le millénaire des Lumières, du IX^e au XX^e siècle, s'est achevé à *Hiroshima*, pour déboucher sur l'avènement d'une techno-économie, que Roland de Bodt qualifie de nouveau totalitarisme économique et technologique. L'Union européenne ne fait qu'accompagner cette évolution, dans laquelle prend place l'opération CEC. Le progrès, porteur du meilleur comme du pire, est plus que questionné de ce point de vue, et ce qui pourrait être une nouvelle espérance culturelle est à inventer. Manière de souligner qu'on est loin d'y être arrivé !

Cette conclusion conjugue, suivant la belle formule attribuée, au choix, à Romain Rolland ou à Antonio Gramsci, le pessimisme de la raison à l'optimisme de la volonté. Je la ferai donc mienne.

90.

LA CULTURE FACE AU DÉCHIREMENT DÉMOCRATIQUE



—
San Sebastian, 2016

Frédéric Worms

est professeur de philosophie à l'École normale supérieure où il dirige le Centre international d'étude de la Philosophie française contemporaine et membre du Comité consultatif national d'Éthique.

CULTURE, EUROPE, DÉMOCRATIE : MÊME COMBAT

Tout le monde sent qu'il y a un lien entre « culture » et « démocratie », mais une réflexion sur l'Europe (et plus précisément sur les CEC) nous montrera plus précisément lequel. Elle montrera pourquoi le lien entre ces termes est essentiel ou vital et aujourd'hui, fragile et menacé. Pourquoi la culture, la démocratie et l'Europe sont inséparables, jusque dans ce qui les menace. De sorte que l'on puisse, et que l'on doive, dire en effet : « Culture, Europe, démocratie : même combat. » Nous procéderons de manière simple, en distinguant trois degrés du lien entre culture et politique, et en montrant à chaque fois combien ils impliquent de manière essentielle et fragile l'Europe et la démocratie, et combien les CEC peuvent, à certaines conditions, y jouer aussi un rôle fondamental⁹⁹.

POLITIQUE CULTURELLE

Le premier sens de la culture que nous ferons intervenir ici est le plus immédiat même s'il n'est pas le seul, ni le plus brûlant en apparence, surtout en Europe aujourd'hui. Il est cependant aussi plus essentiel ou existentiel qu'on ne le croit, pour l'Europe et la démocratie. La culture, dans son sens le plus simple et le plus commun, renvoie en effet à l'expression libre de la créativité humaine, avec une visée publique et universelle, dans l'espace comme dans le temps, où elle se constitue peu à peu comme un trésor de l'humanité.

Or, on pourrait croire que ce sens a un enjeu secondaire et n'est que l'objet de la « politique culturelle » comme politique, au fond elle aussi secondaire, de l'expression ou de la culture individuelle, jusqu'au patrimoine et aux musées par exemple, et sans rapport avec l'essence de la politique ou de la démocratie. Ce serait une

⁹⁹ Je remercie les organisateurs et Culture & Démocratie de leur générosité non seulement par leur invitation mais aussi leur indulgence envers les étapes de ce texte, refonte complète d'un exposé initial qui avait donné lieu à une discussion riche et marquante, qui avait été transcrit, et qui était la condition aussi de cette reprise nouvelle.

première et grave erreur. Car la culture prise en ce sens premier a besoin d'un espace public, et même politique, où elle puisse se déployer comme une activité humaine fondamentale. Et on doit dire aussi (et surtout) l'inverse, à savoir qu'il n'y a pas de politique sans cet espace public où se déploie librement cette expression qui définit un premier sens fondamental de la « culture ».

Cela se prouve simplement, surtout dans le contexte européen, et par une sorte de contre-exemple qui est aussi un risque majeur pour l'Europe. Car dire qu'il y a un lien entre la politique et la culture, entre l'espace public et l'expression des hommes, c'est dire tout simplement que la politique ne saurait se résumer dans cet espace (serait-il alors public ?) à l'administration, au pouvoir, à l'économie, ou au marché. Or, n'est-ce pas là l'un des risques les plus vitaux pour cet espace que l'on appelle « Europe » ? Tel devrait être, à coup sûr, l'enjeu premier des CEC : montrer la reconnaissance politique, même « seulement » symbolique, que l'Europe ne saurait se réduire à une administration et à un marché. Le risque est clair : il consisterait alors à croire que ce sens de la culture est une sorte de luxe ou de supplément facultatif et gratuit (quoique coûteux, et certains le regrettent) de la politique sérieuse des choses et des biens. Mais ce n'est pas le cas, il faut le dire fortement. Car il n'y a pas de « politique » – Hannah Arendt l'a démontré de manière définitive dans toute son œuvre – sans un espace public ouvert pour l'expression humaine libre et plurielle. Le propre de l'être humain est l'expression de soi reconnue comme telle par autrui, qui le fait entrer non seulement dans la culture (en lien avec un type de nature), mais aussi dans la politique. L'enjeu des CEC serait aussi d'ouvrir cet « espace public » au sens le plus littéral du terme, de montrer que la culture a besoin de ce cadre et que ce cadre a besoin de ce contenu. La démocratie en fixe aussi les limites et en garantit la publicité. On comprend alors qu'en ce premier sens déjà, il y a un lien tout à fait essentiel entre culture, démocratie et Europe. On comprend aussi pourquoi ce lien est fragile, susceptible d'être minimisé et oublié. Même si avec l'éducation (et Erasmus), ce sont les programmes qui sans aucun hasard rencontrent le plus grand succès public, c'est-à-dire aussi politique.

Cependant, cette force et cette fragilité sont plus évidentes encore à propos du deuxième enjeu, central à tous égards, que nous devons aborder.

« IDENTITÉ » CULTURELLE ET POLITIQUE

Il y a en effet un sens plus conflictuel du mot « culture » et de son rapport à la politique, en particulier en Europe aujourd'hui, et ce conflit est bien sûr aussi à l'œuvre dans l'interprétation des CEC – qui peuvent pourtant y jouer un rôle essentiel et structurant. Il s'agit de la bataille de « l'identité ».

Plus précisément, nous appellerions ici « culture » la reconnaissance publique de certains contenus comme relevant d'une culture ou d'une « identité » précises, dont on se réclame, par distinction sinon par opposition avec d'autres, que ce soit par exemple en Europe de la part de certaines nations, ou de l'Europe elle-même dans sa relation au reste du monde.

C'est là bien sûr que l'enjeu est conflictuel et recoupe ou redouble non pas nécessairement ou fatalement une « guerre des cultures » (comme le veulent justement certains), mais plutôt une guerre *sur le concept même de culture*, et cela *dans chaque*

culture. Sur quoi repose cet enjeu central du lien entre culture et politique, dont on sent bien que l'Europe et la démocratie y sont aussi mises en jeu ? Il repose sur un fait capital : l'importance de la reconnaissance publique de certains contenus (historiques, artistiques, langagiers, etc.) comme constitutifs de la collectivité politique où ils prennent place et accèdent ainsi à la reconnaissance. Dès lors, la culture n'entre plus seulement dans le cadre public et politique mais détermine aussi le sens qu'on lui donne. D'où l'enjeu central qui suscite un conflit où nous devons trancher, car il est aujourd'hui à vif en Europe.

Il y a deux interprétations majeures qui s'opposent au sujet de cette définition de la culture ; nous en proposerons une troisième qui les combine d'une manière précise et ouverte. Quelles sont ces deux interprétations ? Appelons-les respectivement *essentialisante* ou différentielle et *symbolisante*. Selon la première interprétation, c'est le contenu (naturel, historique, etc., peu importe) de la culture qui définit le collectif, qui s'y reconnaît et le définit donc dans son essence ou son identité (qu'il s'agisse en effet d'une identité naturelle, biologique, ou historique, etc). On comprend alors qu'il y ait une guerre *sur* ce contenu et *de* ce contenu avec les autres, en interne et en externe, une guerre culturelle qui est au cœur de la politique et de ses « ennemis », comme le prétendent certains théoriciens du politique.

Mais la deuxième interprétation remet tout cela radicalement en perspective et il s'agit de ne pas l'oublier. L'anthropologie a montré que le contenu interne d'une culture et sa distinction d'avec les autres ne tient pas à une essence propre mais à une série de différences faisant système de manière relative avec les autres. Tel est le langage comme système de signes distincts les uns des autres et faisant ainsi sens. Mais aussi, les cultures humaines dans leur relation distincte entre elles : Levi-Strauss a montré qu'appartenir à tel totem ne relève pas du contenu de celui-ci mais de sa différence avec les autres. On est « lion » pour ne pas être « ours » et non pas parce que l'on « est » essentiellement et respectivement lion, ou ours. Il suffit d'assister à un match entre deux équipes pour se prendre à ce jeu, sans pour autant se croire défini comme certains supporters par l'identité que le fanion agité serait censé contenir.

Il nous semble que l'on doit combiner ces deux sens du lien entre culture et politique et que cela implique la démocratie et l'Europe dans leur essence même. Les CEC devraient viser à chaque fois – ce serait leur force et leur risque – à manifester « une » culture, de la ville, région ou pays ainsi désigné ; mais elles construiraient aussi l'Europe par le système d'ensemble des relations entre ces villes, ces régions et ces pays. Le pluriel de cet espace, la rotation de ces CEC dans l'espace et dans le temps constitueraient ainsi la culture même de l'Europe, dans son unité et ses différences, une culture où ce jeu symbolique n'est pas secondaire mais fondamental, en particulier pour éviter les dérives de l'essentialisation, tout en reconnaissant les contenus dans leur histoire et leur portée propres.

Il y a ainsi une épaisseur propre à l'espace culturel, qui n'est ni essentiel ni artificiel mais symbolique et politique, et où l'histoire diverse et ancienne ainsi que la construction symbolique et démocratique, incarnées l'une et l'autre par ce petit mot « Europe », sont également essentielles. À condition d'éviter les guerres culturelles et à condition de préciser sa définition de la culture dans le sens que nous venons d'esquisser, l'Europe peut incarner la manière dont la culture n'est pas une guerre mais construit au contraire un espace relationnel concret et vivant.

Il y faut pour cela une dernière condition, qui implique tout particulièrement la démocratie, et qui exige des initiatives pratiques, au-delà même des CEC.

CULTURE POLITIQUE, DÉMOCRATIQUE ET CRITIQUE

Il est certain en effet que la politique n'est pas seulement l'espace vide de l'expression culturelle, ou le musée, ni l'enjeu conflictuel de la reconnaissance culturelle, ou l'identité, mais aussi l'objet critique des discussions humaines et donc une dimension non pas secondaire mais centrale, même si elle n'est pas exclusive, de la culture. La culture consiste aussi à discuter la politique, à discuter de la politique, à discuter politique (comme on voudra). Or, c'est bien cela qui définit la *démocratie* : c'est la capacité à exprimer le conflit politique dans un cadre institutionnel qui le reconnaît comme inévitable et essentiel, mais qui en évite les risques et s'en sert de manière critique pour éviter les maux et faire progresser la société des êtres humains. La démocratie est le régime qui affronte la discussion politique face aux risques non seulement externes mais internes de conflit et de division¹⁰⁰. Dès lors, il ne suffit pas d'un espace public pour des contenus culturels en général, et encore moins d'un débat sur l'identité : il faut construire *une culture de ce débat démocratique et critique* au-delà-même des institutions qui en sont chargées au niveau politique. La culture démocratique ne peut se réserver au Parlement ou aux négociations dans tous les ordres qui en sont les porteurs institutionnels légitimes et nécessaires. Elle doit se prolonger par d'autres institutions libres, dont font partie notamment les écoles, les universités, mais aussi les espaces culturels, musées, théâtres, salles de concert, tout comme les lieux de réunion, les cafés, les salons ou les rues. Tel est l'enjeu qui va au-delà des CEC, trop souvent restreintes au premier aspect étudié ici. Il faut constituer un réseau européen de la discussion culturelle, politique et critique, qui implique notamment des villes, des universités, des institutions diverses, et qui est plus nécessaire que jamais.

C'est l'appel que je renouvelle ici puisqu'il avait motivé l'invitation que Culture & Démocratie m'a adressée et dont je les remercie. Nous lancerons à Francfort un nouvel appel de ce genre sur le thème de l'actualité critique européenne, actualité qui n'est pas critique seulement par son contenu en crise, mais aussi par le recul critique qu'il exige de nous tous. Construisons ensemble ce troisième degré des relations entre culture, démocratie et Europe, car il est essentiel, vital et menacé comme les deux autres, et c'est ensemble qu'ils seront fragilisés ou renforcés, et nos vies, nos cultures et nos libertés, avec eux.

¹⁰⁰ C'est ce que nous nous avons tenté d'indiquer dans un livre récent, Frédéric Worms, *Les maladies chroniques de la démocratie*, Desclée De Brouwer, Paris, 2017.

Anne-Marie Autissier

est Maître de conférences en sociologie de la culture. Elle dirige l'Institut d'Études européennes de l'Université Paris 8 et elle est vice-présidente à l'International de Paris 8.

SYNTHÈSE 2

DE QUELLE CULTURE EST-ON CAPITALE ?

Quel contenu culturel pour les CEC ? La question, très importante à mon avis, de la mémoire a été évoquée dans le cadre de ce colloque. En particulier, a été soulignée cette édulcoration, ou le choix d'une mémoire nostalgique et donc vidée de ses confrontations sociales et politiques. C'est un point qui me paraît intéressant car cet aspect traverse – et hante peut-être – un certain nombre de CEC.

Cela a notamment été le cas à Glasgow en 1990. Glasgow est une ancienne ville industrielle et se trouvait dans une situation de chômage assez importante lorsqu'elle a organisé la CEC. En même temps, elle s'était aussi préparée depuis plusieurs années à devenir une ville de services, à réorienter ses activités productives. Le programme de Glasgow a, en général, donné satisfaction : c'était le premier programme de CEC aussi diversifié sur le plan culturel, ouvert aux acteurs locaux et qui a fait venir de grands noms de la culture européenne. Mais il a aussi fait scandale, à travers la reconstitution d'un bateau tel que les chantiers navals de Glasgow les fabriquaient des années plus tôt, lorsque c'était encore une activité florissante pour la ville. Une association s'est créée pour protester contre la création de ce bateau-musée, considérée comme un détournement mémoriel. Dans une moindre mesure, cet événement précis relatif à Glasgow me rappelle le cas de Marseille-Provence 2013 ou de Mons 2015 : la protestation fait partie intégrante des programmations des CEC.

Par ailleurs, rappelons que le programme existe depuis trente et un ans et qu'il a énormément évolué depuis. La question de la participation, par exemple, ne faisait pas du tout partie des attendus des premières CEC. Tout d'abord, parce que ces villes étaient des capitales, on y parlait essentiellement de patrimoine et d'héritage classique, dans des registres artistiques très contraints et assez limités. Un sursaut s'est produit avec Amsterdam en 1987 et Berlin Ouest en 1988, mais c'est Glasgow 1990 qui a réellement fait bouger les lignes, en présentant un programme dans lequel on pouvait retrouver aussi bien des concerts classiques et des visites muséales que des concerts de rock, de la danse contemporaine, de la bande dessinée, du design, etc.

À l'image de l'évolution des politiques culturelles d'un certain nombre de pays européens, il a donc fallu faire évoluer les CEC. Ces dernières ont ouvert leur éventail et le champ de leurs intérêts, mais cela s'est produit sur le long terme. Le programme tel qu'il s'est construit originellement n'est plus le même d'aujourd'hui.

De la même façon, je pense qu'une prise de conscience de la dimension locale a eu lieu. Au début, dans la vision de Mélina Mercouri et de Jack Lang, l'idée des CEC était de projeter une ville dans l'espace européen : une cité qui se montre et démontre en quoi elle fait partie de la culture européenne, par le biais de ses grands artistes et inventeurs, de ses musées et de son patrimoine. On retrouvait cet aspect que je qualifierais de festivalier : une ville se place ainsi sur la cartographie européenne et mondiale. Or de plus en plus, les CEC (notamment sous l'effet des phénomènes de crise) ont été amenées à se poser la question de l'implication des habitants dans les processus. Qu'impliquent-elles pour les personnes qui vivent sur le territoire, dans la cité ? Comment les habitants vont-ils s'associer (ou non) à ces événements ? Comment favoriser la réappropriation publique et locale d'un événement prestigieux et festif, mais aussi répondre aux attentes des usagers, des habitants, des gens qui font la ville ? Cette dimension de participation citoyenne évoquée aujourd'hui résulte de l'attention de plus en plus grande donnée à la dimension locale et singulière des villes.

En parallèle de la prise de conscience locale, un effet me paraît évident : l'ouverture – ou la transversalité – de la dimension culturelle. Au départ, les programmations reposaient essentiellement sur une composante artistico-culturelle. Aujourd'hui, de plus en plus de villes se hasardent sur d'autres terrains et embrassent la dimension culturelle de la ville de manière beaucoup plus large. Comme par exemple la ville de Turku en 2011 qui a axé sa programmation sur une dimension sportive (autour du bien-être, de la façade maritime, des promenades et grandes marches à pied). On a observé un phénomène similaire à Copenhague en 1996. Progressivement, toute une série d'activités se retrouvent associées aux CEC ; on peut ainsi mentionner l'entrée dans les programmations de la gastronomie, de la mode, etc. Certaines villes de la Baltique ou de la Suède prouvent non seulement leur ville comme CEC mais aussi comme ce qu'elles sont ou tentent de devenir, leurs modes de vie, un modèle de vie écologique.

Finalement, à l'origine fortement associées à des opérations muséales ou festives, les CEC ont beaucoup évolué et s'ancrent de plus en plus dans la dimension locale, celle d'habiter et de vivre la ville.

LA PARTICIPATION CULTURELLE EST-ELLE POLITIQUE ?

Avant toute chose, je voudrais formuler une remarque : il n'y a pas de CEC qui n'ait suscité un minimum de polémiques. Elles sont le contraire d'un long fleuve tranquille. Elles se caractérisent par tout ce que l'on peut imaginer de règlements de compte et de difficultés : des démissions, des tensions insurpassables entre le politique et l'artistique, entre le national, le régional et le local dans certains pays. On le voit par exemple dans le cas de Lille 2004 ou de Mons 2015, avec la gestion continue de ces affrontements. Marseille-Provence 2013 est un autre exemple de démission : la personne responsable au départ de Marseille 2013 n'est pas celle qui a finalement réalisé le programme. Le climat est souvent assez tendu, il est difficile pour les CEC

de répondre à toutes les sollicitations. On le constate dans la *check-list* du dossier de candidature : il faut en quelque sorte tout faire en même temps, c'est-à-dire en une année. Il faut, autant que possible, promouvoir les artistes locaux et régionaux, dégager un modèle économique qui attire un maximum de visiteurs, trouver des modes d'appropriation de l'espace public pour les habitants de la ville mais aussi pour les personnes qui vont venir de toute la région et d'Europe... Et à présent, la participation fait aussi partie des critères. Enfin, *last but not least*, selon les dernières recommandations pertinentes, à mon sens, de la Commission et du Parlement européens, cette année culturelle doit être, autant que faire se peut, le point de départ d'une politique culturelle à long terme. L'idéal à atteindre repose sur une idée : mettre en place un événement qui modifie les équilibres, qui change la manière d'administrer culturellement la ville en permettant de développer de nouveaux projets après la CEC. Ce fut le cas par exemple à Lille, à Mons et à Weimar 1999 : le projet de CEC a permis d'y restructurer les services culturels municipaux. Ce n'est bien sûr pas toute l'année Capitale qui est reproduite mais certains éléments de politique culturelle sont jugés suffisamment intéressants pour qu'il leur soit donné une seconde vie par la suite. Ainsi, même si ce n'est que sur une partie de la programmation, la CEC continue d'une manière ou d'une autre.

La dimension de la participation citoyenne est nouvelle au sein des CEC. Elle marque le commencement de nouveautés politiques pour les villes de manière générale, autour des conseils citoyens, des budgets participatifs, etc. Ces expériences sont extrêmement intéressantes mais elles sont très récentes, ce qui explique qu'elles ne soient pas toujours suffisamment structurées ou satisfaisantes. Il s'agit de méthodes qu'il faut connaître et transmettre. Existe là tout un champ d'apprentissages et de compétences à acquérir.

Christian Potiron nous a donné quelques exemples de participation citoyenne, et de surcroît dans des villes dont on parle très peu. En effet, lorsque l'on parle des programmes des CEC, les villes de Leeds, de Glasgow, de Lille, de Liverpool sont mentionnées. Mais on parle trop peu de villes comme Košice, Pilsen, Wrocław... Je pense qu'il existe un problème de dissymétrie européenne dans l'information. Par exemple en 2007, Luxembourg était CEC, la même année que la ville roumaine de Sibiu. Pourtant Sibiu n'était presque jamais mentionnée dans la presse, alors qu'elles étaient toutes deux CEC en même temps et censées faire une promotion réciproque de leurs programmes. Ce fut le cas effectivement au sein des instances luxembourgeoises mais non répercuté dans les médias français par exemple.

Cette dissymétrie en implique une autre en termes de public. En somme, l'Ouest va à l'ouest et l'Est va à l'est. À titre d'exemple, un de mes étudiants avait produit une étude exhaustive sur la ville de Weimar, CEC en 1999. Malgré un programme très bien organisé et très attractif, la ville a essentiellement accueilli des ex-Ouest-allemands (ce qui était déjà très bien dans le contexte de réunification de l'époque), des Suisses alémaniques et des Autrichiens. Comme si d'emblée, parce que la ville parlait allemand, il était acquis qu'elle ne concernait qu'une partie des Européens.

Il me paraît donc important de mieux communiquer sur ce qui se passe à l'est de l'Europe. Certes, l'Union européenne reste un projet inabouti, mais elle existera encore moins si nous ne sommes pas capables d'établir ces ponts et passerelles entre les villes européennes. Les CEC de l'année dernière sont d'ailleurs allées dans ce sens,

même si là encore le relais médiatique était très faible. San Sebastian a fait beaucoup de petites programmations en direction de Wrocław, qui a, elle-même, fait exister San Sebastian sur place.

CONCLUSIONS

Pour conclure, je voudrais revenir sur la question essentielle qui a traversé tous les débats de cette journée : celle de la culture et de l'identité européenne. En quoi la culture, les échanges culturels et la coopération culturelle au sein de l'Europe peuvent-ils permettre de renforcer l'idée, non pas, peut-être, d'une réelle culture commune, mais plutôt d'un espace commun et partagé, d'un espace imaginaire européen. Est-ce possible ?

Ce que nous savons, parce que nous disposons de données chiffrées, c'est que depuis la création des programmes culturels (et pas seulement ceux des CEC) les échanges se sont multipliés. Toute une dynamique de coproductions s'est créée, dans le domaine du théâtre ou des arts visuels, dans celui de la danse et de la musique, dans le cadre de réseaux culturels, artistiques, éducatifs ou universitaires, etc. Nous avons là un réel trésor de capitalisation de contacts et d'expériences communes depuis pratiquement la fin des années 1980. Ce n'est pas rien. Lié à l'encouragement de la grande mobilité européenne, se développe aussi le fait que des institutions nationales soient confiées à des non nationaux. Ce fut le cas par exemple pour des grands musées en Italie quoiqu'il y ait eu des contestations constitutionnelles par la suite, le cas du festival d'Aix-en-Provence qui est aussi dirigé par un Belge très connu, Bernard Foccroulle (d'ailleurs cofondateur de Culture & Démocratie). Le partage culturel européen permet donc de développer la confiance, la connaissance et le partage de certaines valeurs, la capacité à faire son travail dans un esprit européen.

Rappelons aussi que les CEC sont un des programmes les plus connus au niveau européen. Dans le cadre des Eurobaromètres, lorsque l'on demande aux personnes interrogées ce qu'elles connaissent des programmes européens, ce sont Erasmus (désormais Erasmus +) et les CEC qui ressortent. Il y a donc, et ce n'est pas rien, une réussite en termes d'image et d'identification. Pour autant, est-ce que cela participe d'une culture commune ? Est-ce susceptible de favoriser ce que certains ont appelé une identité européenne ? Personnellement je pense qu'il existe plusieurs identités européennes. Tout d'abord, parce que ces Europe se déploient : une Europe de l'euro, une Europe de l'Union européenne, une Europe du Conseil de l'Europe, et une Europe encore plus grande qui a à voir avec la Russie, la rive sud de la Méditerranée... D'ailleurs tous les programmes de l'Union européenne se sont ouverts à ces pays. On peut aujourd'hui obtenir des fonds de l'Union européenne pour travailler avec la Géorgie, la Tunisie, l'Égypte... Autrement dit, comme le soulignait le sociologue Ulrich Beck, il existe une dimension « cosmopolitique » des programmes européens.

Tout comme il existe plusieurs identités européennes, dans le sens étroit nord-sud-est-ouest et dans le sens plus large d'une Europe dont les limites ne sont pas vraiment fixées. Je pense que l'enjeu ne repose pas sur le fait d'avoir une identité unique. Comme le disait Pierre Gillis plus tôt, l'identité se construit ou se découvre mais dans tous les cas de figures, elle ne se décrète pas. Construire une identité de façon déclamatoire est la mauvaise solution. Tous les programmes européens contribuent,

malgré tout, à construire une dimension de partage, que l'on pourrait assimiler à une forme d'identité communautaire, mais sans aller plus loin. Je ne suis pas sûre que cette identité communautaire, ce partage de connaissances et de compétences, suffisent à créer une identité européenne.

L'autre question est la dimension démocratique de la culture. Le couple démocratie et culture s'avère extrêmement important dans l'époque actuelle de guerres idéologiques sur le rôle de la culture. En même temps, le rapprochement culturel sans rapprochement politique (au sens dur du politique) est-il possible ? Un projet culturel, aussi beau et réussi soit-il, peut-il suffire sans un projet politique commun ? Définitivement, je pense que non. Il est heureux de partager des courants artistiques avec un pays, d'arpenter l'Europe et de comprendre une certaine forme d'unité, mais cela ne vaut pas pour autant dire que nous allons tous dans le même sens et que nous voulons tous la même Europe. Il me paraît donc essentiel que le politique ménage un espace d'expression et de reconnaissance publique et symbolique aux politiques culturelles et au culturel dans son ensemble, il faut y travailler, c'est notre responsabilité, mais je ne considère pas que cela puisse suffire. À l'inverse, je pense que les acteurs culturels au sens large (les artistes, les programmeurs, producteurs et diffuseurs, les médiathécaires, les professeurs, les journalistes, tous ceux impliqués de près ou de loin dans la culture et qui s'en occupent) doivent être des citoyens de l'Europe.

Il faut apporter nos voix pour refonder l'Union européenne, ou tout du moins la réorienter, car nous sommes d'accord sur le fait qu'elle pourrait mieux fonctionner. Beaucoup de choses sont à revoir, mais je ne suis pas sûre que la culture à elle seule suffise pour cimenter une identité européenne. Pour le moment, toutes les enquêtes d'opinion montrent que l'identité européenne est une identité secondaire. L'identité principale, celle qui provoque des sentiments et comporte une dimension émotionnelle, c'est l'identité nationale (ou les identités régionales pour certains, comme par exemple les mobilisations catalanes, basques ou écossaises). Pour ceux qui reconnaissent l'existence d'une identité européenne, elle reste une idée assez abstraite et n'éveille majoritairement pas de sentiments, au sens de « se rallier », de « vouloir faire partie de ». Espérons qu'un projet politique fort saura inventer un nouveau récit européen – espoir, opportunités pour tous, partage, confiance. Le rêve européen n'est pas mort. Il est juste en sommeil.



ENVOI

Pierre Hemptinne

est directeur de la médiation culturelle à PointCulture
et administrateur de Culture & Démocratie.

DÉCLORE L'EUROPE EN NOUS (NE PAS LES LAISSER FAIRE)

« Déclare : engager dans les formes du vivre autre chose que la répétition d'un système de valeurs achevé, autre chose qu'une communauté de certitudes. »¹⁰¹

Marielle Macé

104. *Europe, culture et démocratie*, qui oserait encore attaquer de front un tel « monstre » ? Il semble tellement acquis que les grands choix culturels, ceux qui déterminent les formes de vie les plus convoitées, érigées en modèles, ne sont plus à remettre en question. Manières de vie présentées comme un tout, déterminées une bonne fois pour toutes par des standards de confort et de sécurité, pas seulement référentiels mais quasiment garants de nos démocraties modernes malgré leur répartition inégalitaire. L'attrait entretenu pour ces formes de vies naturalisées assure aussi un rôle de légitimation du marché déterminant lui-même les valeurs cardinales qui lestent l'ensemble de la société, la croissance et le travail. Un serpent qui se mord la queue. Quelle meilleure façon de poser un couvercle hermétique sur ces problématiques et de les cadenasser ? Il ne resterait de discutable que les choix animant la consommation culturelle quotidienne, soit la périphérie des questions culturelles, juste la superficie déconnectée des choix de société. Les possibilités de s'occuper à l'intérieur de choix de vie posés comme évidents. Le marché comme principale force émancipatrice et dépassant, transcendant les idéologies est censé synchroniser tout le monde dans une vision univoque du monde. Cette univocité, comme n'importe quel autre fondement d'une raison qui serait unique et seule capable d'expliquer l'histoire de l'homme, ne peut qu'engendrer de la violence.

Le livre *Enrichissement. Une critique de la marchandise* (Luc Boltanski/Arnaud Esquerre)¹⁰² propose un récit des tendances structurelles qui poussent les politiques culturelles à être toujours plus en adéquation avec les logiques du marché et ce que

¹⁰¹ Marielle Macé, *Styles. Critiques de nos formes de vie*, Gallimard, Paris, 2016, p. 317.

¹⁰² Luc Boltanski, Arnaud Esquerre, *Enrichissement, critique de la marchandise*, Gallimard, Paris, 2017

ces dernières développent comme culture dominante, englobante, qu'il ne faut pas non plus envisager comme absolument dépourvue de nuances et diversité. Cette analyse de fond pourrait apporter des éclairages rétrospectifs intéressants, notamment sur les intentions présumées de Méлина Mercouri et de Jack Lang lors des premières CEC. On peut certes rappeler l'esprit des premières organisations de ce genre, souligner qu'inciter à la participation représente une évolution plus tardive et prouve que le modèle s'actualise, reste à l'écoute de la société, il n'empêche que dès le début, il apparaît que l'impact réel de cette initiative est de favoriser cette économie de la culture comme production de richesses, comme transformation de tout ce qui fait culture au quotidien en capacité de créer de la richesse sonnante et trébuchante. Et donc, la manière de se cultiver a tendance à s'inscrire dans un plan d'immanence marchand où la création de subjectivité des un-e-s et des autres devrait contribuer à relancer l'économie, où les contributions culturelles sont *récupérées* au profit de la consommation de biens matériels. C'est « l'effort de guerre » demandé à tous et toutes pour sauver le capitalisme, rempart contre la barbarie. Ce qui n'exclut pas non plus, ici ou là, une part de louables intentions et bien entendu, des résistances s'organisent. Heureusement, rien n'est totalement uniformisé ! Voilà donc, surtout, que la complexité des choses se dresse et répand la conviction d'un prétendu empêchement de toute réelle culture démocratique. Car, *il faut croire sur parole*. Et l'on mesure mal combien la parole s'articule dans le « tissu compact des représentations issues des rapports de forces transmis par la tradition »¹⁰³.

Il est donc malaisé d'organiser un colloque, un lieu de paroles, sur ces questions. Par quel bout les prendre pour parer aux accusations de naïveté, de manipulation, de simplisme ? Il faut y aller pourtant, essayer, en espérant que ça puisse tout de même ouvrir des brèches. Peut-être que les grandes institutions sont trop dans l'acceptation, aux multiples visages et justifications de la « démocratie comme régime légitimant le marché », pour pouvoir s'attaquer à cela de manière créative, *oblique* ; trop tenues par une *raison* à maintenir pour préserver des acquis mondiaux occidentaux ; trop sollicitées pour endiguer les dérives identitaires, tout ce qui déborderait du *mainstream* politique et qui promet le chaos ? Une manière d'ouvrir des brèches, même petites, pourrait consister à – une fois que la sollicitation à produire des discours publics a donné lieu à diverses prises de paroles – relever dans les différents discours ainsi déployés des symptômes de ce qui rend si compliqué, voire impossible, de soumettre à la controverse le devenir culturel de l'Europe, le rôle culturel de ses institutions. Sans chercher à pointer tel ou telle intervenant-e en particulier, parce que ces formules parsèment nos propos à tous, je voudrais pointer deux ou trois exemples de comment l'on s'obstine à séparer la culture des autres forces qui décident de nos vies et de comment le « tissu compact des représentations » instituées complique l'approche des notions d'identité, de territoire et enfin, de la manière de faire l'histoire, c'est-à-dire de décider quel avenir nous voulons tirer du passé.

Pour commencer, ne peut-on considérer que parler « du contenu culturel des Capitales européennes de la Culture » – qui n'est pas l'intitulé du colloque mais une formule des conclusions – est une manière d'entériner une partition entre

¹⁰³ Bertrand Ogilvie, *Le travail à mort au temps du capitalisme absolu*, L'Arachnéen, Paris, 2017, p. 96.

l'institution Europe et l'un de ses programmes ? N'est-ce pas déjà le signe d'une habitude à ne pas instaurer des relations de cause à effet entre ces deux entités ? Mais quand nous parlons de culture et d'Europe, en initiant cette journée de réflexion, nous parlons autant de régime politique, de répartition des richesses, des relations à l'environnement que de programmation culturelle proprement dite, et ce qui nous intéresse ce sont les liens entre tout ça, qui rendent pertinent de confronter culture et démocratie ! Le cloisonnement, souvent insidieux, comme allant de soi, dégât collatéral de la complexité, ne cesse d'engendrer méprises et égarements. Si Frédéric Worms nous met sur une piste intéressante en suggérant un réseau actif de discussions sur la culture en Europe, une dynamique démocratique de controverse sur les problématiques culturelles pour aller vers autre chose que l'essentialisation, on voit resurgir l'automatisme qui veille à séparer « culture » et « exercice politique de la démocratie » dans le témoignage d'un représentant de l'Europe.

En effet, s'il faut la démonstration réjouissante que les CEC pratiquent de plus en plus les méthodes de l'implication citoyenne, il faut bien constater que cet exercice reste bien circonscrit (l'objectif est peut-être bien de le circonscrire ?). Pourquoi ce recours actif au citoyen, là, localement, juste pour élaborer un an de festivités, et pas pour diriger l'Europe politique, économique et sociale ? Pourquoi pas là où tout se décide et se joue ? Dès lors, le champ d'action étant si circonscrit, si désamorcé d'emblée – même si de nombreux et nombreuses citoyennes s'investissent sans compter dans les processus de CEC –, est-il possible que ces dynamiques aillent jusqu'à générer des retombées significatives sur ce qui oriente les formes de vie par lesquelles nous cohabitons, essayons de faire évoluer les choses vers une société plus hospitalière, moins destructrice du vivant, humain et non humain ?

Un thème qui décourage de s'attaquer aux questions culturelles, à l'échelle européenne, est probablement celui des identités. Surtout actuellement où l'insécurité fantasmée et les mouvements de migrants réactivent toutes les frontières et ce qui les justifieraient : les appartenances territoriales, ce qui définit des « nous » et des « eux » qui puisent toujours, par défaut, dans les réflexes d'identités nationales. C'est le terrain le plus glissant et tortueux, certes. Et le bonheur par le marché pourrait dépasser cet écueil, à condition qu'il ait réellement vocation à rendre tout le monde heureux, alors qu'il crée plus d'exclus que d'heureux. Mais déclarer qu'une identité ne peut s'imposer, n'est-ce pas une manière (en soi compréhensible) de renâcler à mettre les pieds dans le plat et s'en tenir à maintenir l'identitaire hors de portée de certains travaux critiques ? Bien entendu, une même identité pour tous/toutes, ça ne se décrète pas, ce n'est pas souhaitable. Mais sommes-nous vraiment dans un monde où les sortes d'identités disponibles sont vierges de programme d'imposition ? Notre identité de consommateur, de plus en plus prégnante et polymorphe dans tous les domaines de la vie, est-elle naturelle, librement choisie, non imposée ? L'identité française – ou de n'importe quel peuple – n'est-elle pas imposée par une éducation, une organisation de la mémoire nationale, une manière d'enseigner l'histoire ? Ne me dites pas qu'elle naît spontanément de l'essence même du territoire occupé et de ce qui émane des mânes patriotes qui y sont enterrées ! N'est-ce qu'une vue de l'esprit d'imaginer qu'il y ait là « imposition » ? Quand une élue d'origine africaine est sommée par un média de faire certaines déclarations sur antenne pour vérifier qu'elle

aime vraiment la France, n'est-ce pas le symptôme d'une imposition qui a bien impacté la constitution intellectuelle de pas mal de personnes ? Imaginons que l'on enseigne une autre histoire, et l'apprentissage d'une langue maternelle débarrassée de toute pureté et authenticité mais attentive à la nécessaire créolisation¹⁰⁴ : ne va-t-on pas construire à la longue un plan d'immanence qui va engendrer d'autres possibles identitaires qui pourraient faire l'objet de débats ? C'est-à-dire que les formes de vie possibles, multiples, encouragées par une vision politique à long terme, fassent l'objet de controverses et consultations ? Notre approche de la notion d'identité n'est-elle pas elle-même aliénée par des notions qui l'assignent à un format utile aux fonctions de la consommation ? Par des histoires anciennes d'appartenance à ceci et à cela ? Est-ce bien ce genre d'appartenances qui sont utiles, voulues, pour le bien de la planète ? Ce sont bien des constructions culturelles dont on peut changer, dont on peut décider de changer selon les résultats d'un vaste et profond processus démocratique impliquant les citoyens. S'en tenir à « l'identité ne s'impose pas », c'est un peu refuser de s'avancer pour déminer le terrain, pas tellement par peur d'y exploser, mais par souci de laisser le terrain miné.

On pourrait poursuivre sur d'autres plans ; ce sont des possibles, au moins à examiner. « Le peuple de la démocratie, au contraire, c'est le peuple de la non-identité, comme le dit Rancière, celui qui effectue sans cesse la redistribution immanente des places, celui qui reste étranger à toute logique de l'idéal, à toute entreprise d'application de principe. Celui qui, selon la formule bien connue et inlassablement reprise de Klee, “manque” toujours, et non pas celui qui est assis sur son identité, fût-elle une “souveraineté”. »¹⁰⁵ Pas cela seulement, forcément, strictement, mais au moins à examiner pour substituer au terrain miné une autre forme de mises en tension, de recherches de solution.

Marielle Macé, de son côté, indique plus d'une fois des opportunités de libérer la pensée sur l'Europe. Ainsi à propos des innombrables migrants qui s'échouent sur les côtes italiennes (quand ils ne se sont pas noyés avant), voici : « Ils tentent eux aussi une entrée qui soit une sortie, nouveaux Européens [Nuovi Europei, comme le dit si bien un collectif de soutien italien] qui devraient tant nous faire changer d'idée d'Europe, reconcevoir ce que c'est que l'intérieur, reconcevoir le “soi” que tente d'être l'Europe. » Pourquoi, en effet, ne pas faire de cela un nouveau départ pour penser une identité Européenne ? Quand on évoque une « identité européenne », cela ne soulève qu'incrédulité. Le réflexe est d'imaginer, sur le modèle des identités nationales, une synthèse de toutes celles regroupées dans l'Europe. Évidemment, ainsi, ça coince. Pourquoi s'enfermer dans ces ornières alors que la pensée ouvre d'autres pistes ?

Trouvons-nous que l'Europe adopte en ce moment la bonne réponse culturelle à la migration ? Parce que cela doit être une réponse culturelle avant tout. Pouvons-nous être en phase avec les dispositions mises en place ? Une ministre belge a déclaré récemment que ces migrants venaient surtout pour profiter de notre régime de sécurité sociale et qu'il fallait les dissuader de perpétrer ce méfait. Ce qui cadre bien avec la mentalité européenne, mentalité culturelle avant tout.

¹⁰⁴ Voir les travaux d'Édouard Glissant sur le sujet.

¹⁰⁵ *Ibid.* p. 34.

Les migrants, on l'a vu, devraient être l'occasion de rebattre les cartes, de penser à de nouveaux frais : localisation, territoire, propriété, identité, cohabitation sur la planète. Cette chance n'est pas saisie. On nous a fait la preuve qu'une mémoire collective peut être sélective, orientée. Des contenus mémoriaux différents, valorisés socialement plutôt que d'autres, génèrent des plasticités cérébrales et culturelles spécifiques. Des exemples d'analyses et de critiques de comment ça se passe sur le terrain nous confortent dans l'idée qu'il y a moyen d'avoir prise sur l'ouverture d'autres possibles. Et l'actuelle vague des « communs » devrait inciter à décentrer, déstabiliser bien des présupposés intériorisés, notamment en termes de gouvernance, de partage des savoirs, des faïres, des responsabilités. Comme le dit Michel Lussault quand il étudie les modes de contestation qui consistent à « simplement » occuper de l'espace (places publiques, territoires destinés à l'installation d'infrastructures contestées, comme l'aéroport de Notre-Dame-des-Landes...) et d'y organiser une cohabitation un peu rude mais bien organisée : « Ne voilà-t-il pas qu'apparaît ce chien dans un jeu de quilles : l'en-commun de cohabitation locale, ce mystérieux mais puissant vecteur de nouvelles mobilisations citoyennes, partout dans le Monde. On serait bien embarrasé pour moins que cela, et il est tentant de feindre ignorer la chose en espérant que tout se tasse. Sauf que désormais la chose a grandi jusqu'à devenir une tendance, une nouvelle orientation dans les aspirations de certains citoyens, apparemment bien décidés à ne pas se muer en simples commutateurs de services politiques. »¹⁰⁶

108.

Cela ne doit-il pas conduire à penser autrement *Europe, culture et démocratie*, puisque nous avons là le modèle d'une culture qui s'élabore au niveau mondial, global, où chacun-e néanmoins conserve des spécificités historiques, « locales », singulières ? Au moins, utiliser ces expériences pour mettre sous tension certaines évidences classiques qui, à un moment ou l'autre, nous confinent dans un cercle vicieux. Du genre « le fait de défendre le patrimoine ou une identité régionale peut entrer en opposition avec la construction du commun ». Oui, mais pourquoi se laisser coincer par ça ? Cette contradiction existe bel et bien par les manières dont, jusqu'ici, identité, patrimoine et culture régionale ont été conçus. Cette contradiction est elle-même une construction culturelle. Les enjeux, planétaires, ne doivent-ils pas conduire à envisager les choses autrement, à dégager d'autres formes de « faire culture ». L'enjeu, au fond, est-il de faire émerger une identité européenne « à l'ancienne » qui mobiliserait et donnerait une âme à l'ambition de domination d'un marché ? Ou de faire en sorte que le regroupement politique de plusieurs pays serve de moteur à adapter la question identitaire à l'échelle mondiale et aux défis de la vie humaine sur la planète, inventant une complémentarité pas inconcevable entre « commun » et « local » ?

Une autre réflexion récurrente concerne la manière dont l'histoire engendre des sentiments d'appartenance. En général, on évoque les grands événements qui restent dans la mémoire, frappent les esprits, bornent un territoire et son peuple, fédèrent les individus, en bien ou en mal. On se base sur un schéma qu'on a sous les yeux, sur des tonnes de témoignages qui attestent de l'importance de tel ou tel repère emblématique pour « se construire », se situer. Mais aborder les choses sous cet angle,

¹⁰⁶ Michel Lussault, *Hyper-lieux. Les nouvelles géographies de la mondialisation*, Seuil, Paris, 2017, p. 213.

n'est-ce pas s'enfermer déjà dans un certain biais ? Et accepter une série de prérequis qui mériteraient d'être sapés ? Est-il possible encore de faire reposer sa réflexion sur tel préalable, en éjectant le fait que depuis des décennies, bien des historiens montrent que l'histoire ne se réduit pas aux grandes dates, que même celles-ci sont solubles dans d'innombrables perceptions et interprétations différentes ? De même que Bourdieu étudiant le champ littéraire démontre que ce ne sont pas les seuls grands noms qui font une histoire littéraire, il en va ainsi pour toutes les activités humaines. Une identité peut se construire sans héros, sans grandes figures, sans dates incontournables ? Cela dépend de ce que l'on décrète comme étant digne d'attention et de partage. Et des moyens mis en œuvre pour accompagner cette écologie attentionnelle d'un plan d'immanence adapté. Bien des choses se construisent peu à peu, sans que l'on puisse prévoir d'avance ce que cela va donner. Se sentir exister, pris dans le courant des choses qui sont en train de faire le monde, y participer, cela peut se concevoir en évacuant complètement la dimension héroïque, « chance de participer à des moments exceptionnels », cela n'équivaut pas à une perte de sens. Il y en aura toujours, des moments exceptionnels, mais ils peuvent être de natures différentes, situés sur des échelles de valeur d'un autre type.

C'est très compliqué, et en même temps, très simple. Ce dont nous avons besoin, c'est de parler des formes de vie, c'est-à-dire : « Des manières de se côtoyer et de se rapporter les uns aux autres, des façons d'habiter son corps, ses lieux, sa ou ses langues, son pays (et des façons de les quitter), des modes relationnels, des rythmes, des environnements, des liens dont on veut vraiment, de ce que l'on est en droit de juger, de ce que l'on est en droit d'espérer, de ce que l'on tente d'imaginer pour le faire venir, ou de tout ce à quoi l'on décide de tenir ou que l'on défend simplement en le vivant, de façon discrète et tenace, sans mot d'ordre. Il nous faut d'autres formes de vie, on le dit partout. »¹⁰⁷ Ce sera long et lent, tout le monde devra dire ce qu'il sent et pense, et cela devra déboucher sur un nouveau projet culturel avec l'Europe peut-être comme aiguillon, mais il faut penser à l'échelle du monde, nous n'avons plus le choix, et entamer patiemment une reconfiguration.

109.

¹⁰⁷ Marielle Macé, *op. cit.*, p. 321.

ANNEXES

Radio Panik

est une radio libre qui se définit comme radio associative d'expression et de création et comme radio multi- et interculturelle. Elle a été créée en 1983 à l'initiative d'un groupe de personnes militant contre le racisme et pour les droits de l'homme. Ce sont Inès, Arthur, Leslie, Élise, pour Radio Panik (150.4 FM), qui ont réalisé cette carte blanche.

CARTE BLANCHE

À Mons, nous avons d'abord entendu le silence.
Un grand calme, après la tempête festive de 2015,
Et puis un bon vent nous a amené.e.s auprès des Montois.es,
Les langues se sont facilement déliées,
Des sourires, des soupirs et quelques persiflages,

Expert.e.s du terrain, expert.e.s du quotidien,
Celles et ceux qui ont vécu Mons 2015 avant, pendant et après,
ont raconté à nos micros, spontanément, simplement
Et sans artifices.

Nous venons à Mons avec une mission très simple et pourtant ambitieuse : interroger les habitants sur ce grand événement qui a chamboulé la ville et sa réputation. Enregistrer leurs paroles et en rendre compte par la simple diffusion de leur voix.

Un an et demi après, que leur reste-t-il de Mons Capitale européenne de la Culture ? À quel point se sont-ils sentis concernés ? Sont-ils satisfaits des activités proposées alors, de leur diffusion ? Comment ont-ils participé, ou subi ces installations que l'on peut qualifier de grande ampleur, pour une ville de moins de 150 km² à la population ne dépassant pas 95 000 habitants hors agglomération ?

Sans attendre une minute, nous partons en quête de témoignages sur le sujet. Dès le jeudi soir, après la projection du film *La fête est finie* de Nicolas Burlaud, nous sortons nos enregistreurs. *La fête est finie* est un documentaire s'attachant à retracer, avec un regard critique, l'impact de Marseille-Provence 2013, elle-même CEC deux ans avant Mons. Il interroge les acteurs locaux et questionne les failles d'un dispositif principalement tape-à-l'œil, laissant à l'écart populations et artistes les plus proches. Le

tableau n'est pas glorifiant. Nous savons donc que les personnes qui échangeront dans nos micros à la sortie du cinéma seront déjà sensibles et peut-être même sceptiques sur Mons 2015 et ses impacts.

Alors très vite, notre spectre s'élargit. Chaque personne croisée dans nos déambulations est susceptible d'avoir un avis, et chaque personne, en l'occurrence, en aura un.

Les employé.e.s du Café de l'Europe sur la Grand-Place de Mons, les jeunes étudiant.e.s rencontré.e.s tôt le matin aux alentours de la gare, les commerçant.e.s du marché sous la pluie de midi, et d'autres citoyen.ne.s montois.es, arrêté.e.s au hasard des rues et happé.e.s par nos petits micros.

Très consciencieux, nous avons préparé toute une série de questions bien faites : ouvertes, fermées, à choix multiples et points de suspension... Mais finalement, la simple évocation de Mons 2015 suffira à délier toutes les langues. Personne ne reste sans voix lorsqu'il s'agit de s'exprimer sur la question. C'est comme si un besoin était là, sous-jacent, d'en parler, d'être écouté, et pourquoi pas diffusé, même si on ne sait pas où¹⁰⁸.

Au rythme de notre marche, certaines affiches attirent notre attention. Mons 2015 est peint sur les bus de la ville, comme si c'était un événement encore récent ou à venir prochainement. Mons 2015 encore, arboré fièrement sur le plus haut bâtiment qui fait face à la gare pour accueillir les visiteurs.

Nous sommes en 2015 + 1 1/2 mais le temps semble s'être arrêté à Mons, depuis cette année marquante gravée dans la ville comme un tatouage de jeunesse.

Les gens nous parlent du « mikado » d'Arne Quinze qui s'écroule sans cesse, de la gare qui ne sera jamais terminée, des animations sur la Grand-Place auxquelles ils n'ont pas vraiment participé, etc. De la culture à Mons, finalement ? Pas beaucoup. Les jeunes ne connaissent pas les musées, ne se sentent pas concernés, pas plus maintenant qu'en 2015. Les commerçant.e.s constatent un centre-ville mourant, déçu.e.s par l'absence du pic qu'ils attendaient en 2015... Une bénévole dans une librairie nous dit qu'elle a assisté à Mons 2015... en regardant la télévision !

Alors que penser de tous ces avis, subjectifs, attrapés au hasard, quelque peu convergents ? Ils auront le mérite d'être vifs et sincères. D'être entendus et répercutés en écho dans des oreilles qui ne vont pas toujours les écouter de si près.

¹⁰⁸ Les paroles ont été diffusées lors d'une émission spéciale sur Radio Panik, réécoutable en podcast ici : www.radiopanik.org/emissions/panik-sur-la-ville/panik-sur-l-art-8/

Le montage de tous ces sons sera réalisé dans la journée du vendredi pour être diffusé à la fin de la journée d'études « De quoi les Capitales européennes de la Culture sont-elles le nom ? » organisée par Culture & Démocratie. À Mons même, des universitaires et des spécialistes y approfondissent les notions de culture et d'identité en Europe, tout autrement que les personnes que nous avons interrogées. Alors naturellement, presque aucune de nos voix ne se retrouvaient physiquement dans la salle lors de la diffusion. Notre mission, c'était de les y amener ; de leur donner une place là où plus que jamais ils étaient concernés, là où plus que jamais pourtant ils ne viendraient pas.

Nos paroles de Montois.es résonnèrent, firent rire et émurent par leur naïveté, leur justesse, mais surtout leur spontanéité et leur franchise nues. Elles avaient leur place ici et comblèrent les sièges vides, pour un instant seulement, dans les haut-parleurs de cette salle pleine, pleine de bonnes intentions, et d'avancées on l'espère, pour Mons et les Capitales à venir.

Savine Moucheron

Échevine de la Culture de la ville de Mons

MOT D'ACCUEIL

Mons 2015, Capitale européenne de la Culture a été et restera une expérience unique pour notre ville et sa région. Ce titre nous a offert une opportunité exceptionnelle de créer un projet de ville à long terme centré sur la culture, les artistes et le patrimoine de notre cité et de les faire rayonner sur l'ensemble du territoire de la Fédération Wallonie-Bruxelles et de la Belgique.

Mons et sa région ont beaucoup souffert de la crise économique de la fin des années 1960, le taux de chômage et de revenu d'intégration sociale y sont d'ailleurs encore très élevés. Cependant, la ville possède aussi de nombreux atouts : un patrimoine et des traditions fortes, deux universités en pleine croissance, un pôle culturel foisonnant en tant que Capitale culturelle de la Fédération Wallonie-Bruxelles et une position géographique stratégique. Dès 2003, une volonté politique, partagée par tous, est née : investir dans la culture, le tourisme et les nouvelles technologies comme levier de relance socioéconomique. C'était un pari audacieux pour une ville de notre taille dans une région fragile !

Et pourtant, ce projet de ville autour du projet culturel européen a en définitive permis :

- une mobilisation forte, qu'elle soit locale, régionale ou nationale,
- des moyens accrus grâce aux fonds FEDER utilisés notamment en vue de la redynamisation de la ville et de la mise en valeur de son patrimoine (pour rappel, Mons a inauguré cinq nouveaux musées en 2015 !),
- le développement à Mons de la *Digital Innovation Valley* qui regroupe une centaine de PME spécialisées dans les nouvelles technologies en plus des géants comme Google, Microsoft ou HP.

Quelles ont été les clefs de la réussite de Mons 2015 ? Elles reposent d'abord sur une gestion financière responsable. Le budget de 70 millions d'euros, qui se trouve dans la moyenne haute des CEC a été nécessaire pour obtenir la retombée évaluée à 5,50 euros par euro public investi, ceci sans parler de l'Horeca, de l'attractivité de la ville, et de l'image de marque qu'elle véhicule. Pour Mons 2015, le choix de création d'une fondation a été posé. Celle-ci est composée de représentants publics et privés qui ont contribué financièrement ou qui étaient partenaires de Mons

2015. La gestion collégiale et responsable des moyens financiers disponibles a aussi permis de ménager une manne financière en vue de la gestion de l'héritage de Mons Capitale européenne de la Culture. Le rôle de cette dernière est de continuer à faire rayonner la culture sur l'ensemble du territoire de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

Elles correspondent ensuite à une programmation forte. Premièrement, notre patrimoine nous a permis de mettre en évidence nos racines ainsi que de grandes figures européennes dont les destins ont été liés de près ou de loin à Mons : Roland de Lassus, saint Georges, Paul Verlaine et Vincent Van Gogh. Ce dernier a été au cœur d'un projet phare, dont une exposition de prestige a été réalisée en partenariat avec le musée d'Amsterdam. Nous avons travaillé sur le lien étroit entre l'inconscient des Montois, marqué par le passage de Vincent Van Gogh à Mons et son œuvre, dans le but de réconcilier art et citoyen. Ensuite, la participation citoyenne était un élément fondamental afin de réussir notre rôle de Capitale. Ainsi, Grand Huit (projets associatifs et culturels montois) et Grand Ouest (projets régionaux) ont contribué à la mise en valeur des territoires, de leurs forces vives et de leurs habitants. Le « nouveau » Grand Huit est par ailleurs déjà en œuvre, tellement l'adhésion populaire forte a engendré un héritage évident et naturel de Mons 2015. Enfin, l'exploitation, l'envahissement de l'espace public par des fêtes, des bals, des installations, comme lors de la fête d'ouverture par exemple, et l'accessibilité à la programmation à 80% gratuite ont permis de sceller la réussite de l'année 2015.

114.

La volonté politique, l'ambition affichée était aussi d'utiliser la Capitale européenne de la Culture comme levier économique. Culture et économie sont souvent deux univers que l'on oppose et pourtant, un de nos objectifs était leur interaction. Notre meilleur exemple de réussite reste la création du Club Entreprises Mons 2015, toujours existant aujourd'hui, dans lequel acteurs économiques locaux, régionaux, nationaux se sont fédérés autour du projet culturel et d'un président de prestige : Eric Domb, directeur du parc Pairi Daiza.

Tous les éléments évoqués précédemment ont modifié durablement l'image de Mons et de sa région que ce soit depuis l'extérieur de la cité ou pour ses citoyens ; le véritable impact se mesurera d'ici quelques années. Selon les recommandations du Parlement européen : la mission, la responsabilité et le défi d'une Capitale européenne de la Culture sont aussi une préparation minutieuse de son héritage. Poursuivre la dynamique et pérenniser l'impact de Mons 2015 reste notre souhait le plus vif. Notre fondation, toujours en activité, est chargée d'assurer la transition et de développer la politique culturelle (rendue possible notamment grâce à l'enveloppe budgétaire préservée), mais surtout d'asseoir le rôle de Mons en tant que capitale culturelle. Car c'est bien de cela qu'il s'agit : Mons doit incarner ce rôle de « grand frère » dans le secteur de la culture et de la créativité. Ce rôle nous oblige, en dehors de simplement programmer, à tester de nouvelles pratiques culturelles et à apporter notre expérience à l'ensemble du secteur de la Communauté française, et au-delà, ou encore à tester de nouvelles collaborations. Ainsi, nos musées vivent l'organisation en pôle muséal et évaluent ses forces et ses faiblesses. Nous avons obtenu de nouveaux fonds FEDER qui nous offrent les moyens de tester une technologie innovante au service de la culture via le Museum-Lab, nous développons l'économie créative grâce à notre *Créative*

Valley, et surtout, nous démultiplions les projets, les collaborations, les coproductions avec les écoles, les centres culturels, les orchestres, les associations, les artistes sur le territoire de la Communauté française.

Aujourd'hui, deux ans après la fin de l'année CEC, Mons se prépare également à organiser sa première biennale post-2015, en reprenant les clés du succès de celle-ci : une participation citoyenne encore plus forte via le Grand Huit, une exposition de prestige au BAM (Beaux-Arts Mons), l'exploitation de l'espace public comme lieu d'expositions ou de festivités et une multitude de coproductions qui permettront à cette biennale de s'organiser aussi hors des murs montois.

115.

116.



Marseille, 2012

Jim Sumkay

DES IMAGES EN PARALLÈLE

Si vous croisez Jim Sumkay en rue – nécessairement – vous ne pouvez pas le rater. Chapeau à large bord, petites lunettes rondes, gilet-randonneur ou lourde veste à poches multiples, appareil sur le ventre, barbe blanche, discret mais le verbe haut quand il s'y met, c'est lui ! C'est Jim Sumkay, né à Liège en 1954 et « le plus connu des photographes qui se veulent anonymes », notait le *Journal de Culture & Démocratie* qui le publiait déjà en décembre 2008. On précisait alors que sa conversion à la photographie était récente, mais qu'il en était déjà « dépendant ». De fait, une décennie plus tard, il l'est toujours et le travail de forçat continue.

C'est à marche forcée que ce photo-reporter humaniste de proximité pratique la mise en images et qu'il sélectionne quotidiennement une vingtaine de photographies pour un « no comment » largement diffusé.

Si cela se passe surtout à Liège où il est chez lui et évolue comme un poisson dans l'eau, il s'aventure aussi aux quatre coins de la Belgique, et bien plus loin : il est à l'aise au Portugal, en Lettonie ou à Cuba, à Marseille ou à Wrocław, à Comblain-la-Tour et à La Louvière !

117.

Documenter la vie et la société des hommes est une des belles et grandes missions de la photographie. Lié à cette dimension, Jim poursuit depuis des années un projet ambitieux : il s'impose de tenir la chronique de son temps. Sans manquer un seul jour. Il construit ainsi la mémoire précieuse d'un temps ordinaire. Pour la conserver. Pour lui et pour les autres. Pour que nous n'oublions pas ce que nous avons été. Grâce à une collaboration avec l'Université de Liège, ces photographies d'un quotidien étonnant ou banal, vu selon un point de vue personnel, sont archivées au Sart-Tilman, les lieux étant identifiés et les images datées. Précisons ici qu'il ne s'agit pas d'un travail de commande. Il ne se veut ni scientifique, ni photo-journalistique (si ce n'est exceptionnellement, comme Place Maidan, à Kiev, il y a quelques années). Son approche documentaire tient de l'errance poétique, ce qui permet à Jim de nous dire, très simplement, à quoi ressemble la vie là où il se trouve.

Certains lieux semblent être privilégiés, comme les quais de gare, les parvis des églises, les grands chantiers. Jim s'attarde aussi du côté des fêtes foraines. Il ne déteste pas les meetings politiques. En fait, tout l'intéresse, le banal et l'exceptionnel, la ville, la rue, les trottoirs, les chiens et les chats errants, la présence du « mot » dans la ville (il traque les contre-sens). Mais, surtout, en humaniste à peine aigri, il nous parle des gens. Travailleurs, marginaux, retraités, enfants, amoureux, il distingue ceux qui existent et communiquent, ceux qui s'ennuient et se croisent sans se voir ! Images

prises sur le vif, tendres ou critiques, mais sans arrière-pensée, réalisées spontanément là où ses pas l'ont porté... « Vous avez un œil », lui écrit Willy Ronis en avril 2007. C'est vrai.

Il se voulait anonyme. Il ne l'est plus vraiment. De larges extraits de ses chroniques sont exposés un peu partout, en Belgique, en Europe et dans le monde. Avec ou sans thématique. La ville de Liège ayant créé un projet de « vitrine des Capitales européennes de la Culture », il y est entré en 2013 et (si le budget n'est pas épuisé ou les logements et les vols trop chers), il l'alimente désormais en se rendant sur place. Il y monte des installations (Marseille, Pilsen) ou présente des projections (Košice, Riga). Ce projet l'a mené à visiter et à photographier la plupart de ces capitales.

Cependant, la relation entre photographe et capitales prendra vite un étrange caractère. C'est que, sitôt désignées – à la suite d'un processus institutionnellement lourd – ces capitales de la culture ont ensuite à s'affirmer, à se vouloir à la fois sérieuses et inventives, à élaborer des projets grandioses, brassant des sommes importantes. À l'opposé, Jim travaille seul, sans grands moyens et s'écarte le moins possible du but qu'il s'est fixé. S'il approche les CEC, il tient pourtant à être fidèle à la philosophie qu'il s'est donnée. Il reste au niveau du quotidien et se maintient même dans les marges. Ses images ne détaillent pas les grandes réalisations, les architectures prestigieuses, les concerts et les expositions. Au fond, ce qu'il nous montre, à Marseille, San Sebastian, Riga, Pilsen, Košice ou Mons, c'est son propre reflet. C'est ce qui l'a animé, amusé, parfois critiqué. Et c'est ceux qu'il aime. Les gens.

Georges Vercheval

Ancien président de Culture & Démocratie

Production

Culture & Démocratie asbl

(Rue Émile Féron 70, 1060 Saint-Gilles)

Ont collaboré à cette publication

Anne-Marie Autissier, Nicolas Burlaud, Julien Charles, Pierre Cornut, Roland de Bodt, Baptiste De Reymaeker, Sabine de Ville, Pierre Gillis, Pierre Hemptinne, Hélène Hiessler, Maryline le Corre, Coline Merlo, Emmanuel Pedler, Christian Potiron, Julie Vanderdonckt, Damien Vanneste, Georges Vercheval, Frédéric Worms
Pour Radio Panik : Leslie Doumerc, Arthur Lacomme, Élise Lonnet, Inès Ribas

Illustrations

© Jim Sumkay

Date d'édition

2017

Graphisme

SalutPublic

Impression

Jan Verhoeven

Dépôt légal

D/2017/13.047/1

Contact

info@cultureetdemocratie.be
