

LES CAHIERS DE CULTURE & DÉMOCRATIE

Faire vivre les droits culturels



FAIRE VIVRE LES DROITS CULTURELS

Les institutions artistiques
face aux droits culturels :
difficultés, défis, opportunités

Actes de la rencontre
du 4 octobre 2019



SOMMAIRE

AVANT-PROPOS

Sabine de Ville & Morgane Degrijse	4
--	---

INTRODUCTIONS

Que nous disent les droits culturels ? – Bernard Focroulle	9
Les droits culturels au Grand-Hornu – Marie Pok	11
Droits culturels et école – André Foulon	13
Les droits culturels à l'épreuve de la crise – Isabelle Bodson	16

LES DROITS CULTURELS, QUÉSAKO ?

Le point sur les droits culturels – Céline Romainville et Françoise Tulkens	20
Discussions	35

PERDRE OU MÉLANGER SA CULTURE

Hybridation culturelle – Fabian Fiorini	40
Plasticité culturelle – David Berliner	43

EACH ONE TEACH ONE

Rapport entre champ socioculturel et champ de la création : quelle appropriation des droits culturels, en cours et à venir ? – Olivier Van Hee	48
La musique, un langage universel comme droit culturel – Daniel Weissmann	55

ATELIER 1 / MUSIQUE ET DROITS CULTURELS

L'excellence est un art : enquête-action menée par l'Orchestre national d'Ile-de-France et l'Opéra de Rouen commandée par Les Forces Musicales – Fabienne Voisin	62
Les droits culturels au regard de l'ancrage territorial : l'expérience du Festival d'Aix – Frédérique Tessier	67
Les Mondes en Scène – Christine Kulakowski	71

ATELIER 2 / ARTS VISUELS, MUSÉES ET DROITS CULTURELS

De la pratique des droits culturels au musée – Claire Leblanc	76
Les musées en Fédération Wallonie-Bruxelles – Ludovic Recchia	79
Plus ou mieux – Caroline Mierop	84

ATELIER 3 / ARTS DE LA SCÈNE ET DROITS CULTURELS

Identifier les mécanismes d'exclusion pour réfléchir l'inclusion – Sophie Alexandre	94
Dignification – Jean-Pierre Chrétien-Goni	99
La position d'un créateur de projets – Lorent Wanson	107

CONCLUSION

Un immense désir de démocratie : déployer les droits culturels et les dimensions culturelles des droits humains – Luc Carton, Sabine de Ville, Bernard Focroulle et Françoise Tulkens	116
---	-----

CONTROVERSE

Droits culturels, de quoi parle-t-on ? – Roland de Bodt	120
---	-----

DES IMAGES EN PARALLÈLE

Anne Leloup – Renaud-Selim Sanli	126
--	-----

2.

—
La journée d'échanges et de débats «Faire vivre les droits culturels» était organisée par Culture & Démocratie, la Plateforme d'observation des droits culturels et le Festival Musical du Hainaut en partenariat avec le CID et le MAC's sur le site du Grand-Hornu, avec le soutien de la Fédération Wallonie-Bruxelles et de la Province du Hainaut dans le cadre de l'édition 2019 des Festivals de Wallonie.



—
Une publication de Culture & Démocratie réalisée avec le soutien de la Fédération Wallonie-Bruxelles.



3.

AVANT-PROPOS

« Faire vivre les droits culturels », cette ambition est inscrite depuis plusieurs années au cœur du travail de Culture & Démocratie. La première publication date de 2009 sous la forme d'un opuscule édité à l'occasion d'une campagne intitulée *Culture et vous ?* et conduite par notre association. Céline Romainville et Marie Poncin y faisaient l'état de la question, questionnaient le concept de droits culturels à travers sa présence dans les textes constitutionnels, législatifs, nationaux et internationaux. D'autres publications ont suivi, dont notamment en 2013, l'ouvrage *Neuf Essentiels pour comprendre les « droits culturels » et le droit de participer à la vie culturelle* ; puis, en 2014, *Le Journal de Culture & Démocratie* n°36 consacré à la question. Un groupe de travail, au sein de Culture & Démocratie, est alors chargé de coordonner et de stimuler ces divers travaux.

Ces ouvrages tentent de clarifier la notion de droits culturels bien au-delà de la seule question de l'accès matériel ou cognitif à une offre culturelle. Si la dimension constitutionnelle de ces droits est bien établie aujourd'hui, il n'en est pas tout à fait de même pour ce qui concerne leur effectivité. Ce colloque a démontré la difficulté persistante pour les opératriceur-ices culturel-les, les artistes, les médiateur-ices et d'une manière générale, les professionnel-les de la culture, de s'emparer concrètement, dans leur pratique professionnelle, des droits culturels. Il reste que ce chantier nous permet de repenser, à l'aune de ce nouveau paradigme, le lien entre la culture¹ et la démocratie.

La coordination d'une Plateforme consacrée à l'observation de la mise en œuvre des droits culturels a été confiée à Culture & Démocratie pour trois ans (2019-2021). Dans ce cadre, nous menons une observation co-construite en collaboration avec un échantillon de centres culturels soumis à un décret² qui pose de nouvelles balises et obligations en matière de droits culturels. Cette recherche participative fera l'objet d'un rapport de synthèse.

On comprend pourquoi la proposition d'une journée de rencontre organisée conjointement par les Festivals de Wallonie – plus spécifiquement par le Festival du Hainaut – et notre association, s'est inscrite dans notre agenda. La perspective de contributions et d'échanges autour de la notion de droits culturels mais plus encore de leur mise en œuvre ou non, par les opératriceur-ices culturel-les ne pouvait que rencontrer notre adhésion. Il faut préciser ici la visée particulière de cette journée. Sous l'intitulé « Faire vivre les droits culturels », elle cherchait à cerner si, dans le chef des opératriceur-ices culturel-les – entendues en l'espèce comme acteur-rices du monde « artistique » – le concept de droits culturels est de nature à faire repenser, modifier, infléchir les pratiques instituées. Là où le secteur socioculturel, stimulé lui aussi par différents décrets, s'est déjà emparé de la question, qu'en est-il des opératriceur-ices dans le domaine des musiques, des arts plastiques, du spectacle vivant et de toutes les formes de création ?

1 Selon l'acception énoncée par l'UNESCO dans la Déclaration de Mexico de 1982, c'est-à-dire : « l'ensemble des traits distinctifs, spirituels et matériels, intellectuels et affectifs, qui caractérisent une société ou un groupe social. Elle englobe, outre les arts et les lettres, les modes de vie, les droits fondamentaux de l'être humain, les systèmes de valeurs, les traditions et les croyances. »

2 Décret de la Fédération Wallonie-Bruxelles relatif aux centres culturels du 21 novembre 2013.

L'affluence du public, parmi lequel une majorité de professionnel-les de la culture et de la création, réuni au Grand-Hornu dont l'accueil fut exemplaire, témoigne de l'intérêt suscité par le thème du colloque même si les interventions et les nombreuses questions de la salle ont mis en lumière la difficulté persistante pour d'aucun-es de définir de manière satisfaisante les droits culturels.

Nous avons salué avec enthousiasme la volonté manifestée par les Festivals de Wallonie d'associer cette journée à la figure de Bernard Focroulle, artiste invité de l'édition 2019, co-fondateur de Culture & Démocratie dont l'action aux Jeunesses musicales, à la Monnaie, à Aix-en-Provence et comme artiste est connue et reconnue. Dans les territoires et les institutions où il a œuvré et où il œuvre encore aujourd'hui – ce colloque en est la démonstration – il a affirmé sa volonté de créer les conditions d'un partage aussi large que possible, dans la Cité, de l'expérience culturelle et artistique.

Il nous reste beaucoup à faire. Il faut encore travailler à l'élucidation du concept de droits culturels, dans toutes ses acceptions. Il faut travailler à l'effectivité de ces droits quand ils sont reconnus juridiquement et envisager les conséquences de cette effectivité au regard des pratiques professionnelles dans le secteur culturel. Il faut aussi, comme l'énonça Luc Carton au moment de tirer les conclusions de ce colloque, questionner la dimension culturelle des droits humains, une réponse possible au délitement démocratique.

Au-delà, nous devons questionner les politiques culturelles à l'aune de ce paradigme. La crise du Covid sévit à l'heure où nous écrivons. Les droits culturels des professionnel-les de la culture – en particulier ceux des artistes individuel-les – ont peu mobilisé le politique qui a donné une réponse très tardive et à ce jour très insuffisante aux appels du secteur culturel. Les institutions culturelles quant à elles, se débattent dans un faisceau de mesures contraignantes et changeantes qui pèsent lourdement sur leur travail.

Par ailleurs, ces temps de crise favorisent l'émergence d'une conception problématique des droits culturels, ceux de la nation que des politiques autoritaires en Europe et au-delà convoquent pour limiter la liberté d'expression, de création et de recherche. Ces deux questions débordent de loin l'enjeu de la journée du 4 octobre et elles requièrent, au-delà des analyses et des débats, notre action.

Sabine de Ville

Présidente de Culture & Démocratie

UN PRISME DES DROITS CULTURELS

Ce dixième titre de la collection « Les Cahiers de culture & Démocratie » reprend les actes de la journée d'échanges et de débats autour des droits culturels et des manières de les faire vivre au sein des institutions artistiques – qui a eu lieu le 4 octobre 2019 au Grand-Hornu, lieu chargé d'histoire présenté en page 11. Cet évènement, imaginé avec les Festivals de Wallonie et le Festival Musical du Hainaut, fut l'occasion pour des spécialistes, des artistes et responsables d'institutions culturelles et artistiques de croiser leurs regards sur les droits culturels, considérés dans leurs multiples dimensions : juridique, anthropologique, philosophique et, surtout, pratique. Des respirations musicales ont rythmé la journée pour éviter l'écueil de ne demeurer que dans le discours et inviter un peu plus étroitement les arts au cœur d'une réflexion qui les concerne au premier plan.

Je profite de ces quelques lignes pour remercier toutes les personnes sans qui cet évènement et ses actes n'auraient pu voir le jour : le MAC's et le CID – qui nous ont accueilli-es avec bienveillance et fourni un important support technique – mais aussi les bénévoles qui ont contribué à la retranscription des interventions, les musiciennes – Nathalie Houtman et Laura Pok –, les équipes, les partenaires et les participant-es, sans oublier les modérateur-ices d'ateliers.

Une série d'introductions – rédigées par les partenaires de la journée – ancre dès les premières pages de cet ouvrage les droits culturels dans divers paysages (enseignement, musées, ...) et ouvre quelques horizons d'action. Si des politiques internes peuvent (et doivent) être menées au niveau des institutions artistiques et culturelles en prenant comme boussole les droits culturels, ces derniers pourraient à l'avenir constituer un référentiel global des politiques culturelles, voire un nouveau paradigme pour la société toute entière³.

Au cours de la matinée, nous avons effectué un tour d'horizon des droits culturels du point de vue du droit (p. 20), de l'anthropologie (p. 43), de la création (p. 40 et p. 55) ainsi que du champ socioculturel (p. 48). L'après-midi fut quant à elle consacrée, en ateliers, à des récits d'expériences concrètes liées aux droits culturels, dans le champ de la musique (p. 62), des arts visuels (p. 76) et des arts de la scène (p. 94).

De ces multiples terrains émerge l'idée commune que l'appropriation, puis la mobilisation des droits culturels commence la plupart du temps par le fait de tourner un regard critique (et bienveillant) sur son institution et ses manières de fonctionner, afin de réinterroger le sens et les objectifs de ses actions. Ce mouvement permet souvent de mettre à jour certaines dissonances entre la philosophie générale de l'ensemble et l'application concrète des actions. J'aimerais m'essayer à l'exercice pour cet évènement, qui fut une belle réussite en termes de contenu et d'audience, mais peut-être un peu moins en termes d'accessibilité pour tou-tes, de diversité des publics et de participation active.

Tout d'abord, si le site du Grand-Hornu est absolument magnifique et porteur de sens – notamment car il accueille deux musées –, il demeure difficilement accessible en transports en commun. Tandis que le prix d'entrée – bien qu'abordable et réduit

³ Voir notamment la conclusion de la journée, en p. 116

pour les demandeur-ses d'emploi et les étudiant-es – conditionnait tout de même l'accès à la journée. L'aspect économique et la situation géographique constituent régulièrement des freins importants en termes d'accès à la vie culturelle.

Ensuite, il fallait bien remarquer un certain entre-soi, extrêmement difficile (et pas forcément pertinent ?) à éviter lorsque l'on traite de sujets aussi spécifiques. Le fait que la journée ait lieu en semaine compliquait par exemple la participation de ceux et celles qui n'étaient pas en mesure de la valoriser dans leur travail. La temporalité et le choix des horaires sont des données essentielles lorsqu'on cherche à diversifier les publics.

Finalement, en termes de participation active, le programme de la journée – très dense et minuté – a fortement réduit (voire supprimé) certains moments d'échanges et de débats avec l'audience, ne laissant pas le loisir à chacun-e de s'exprimer, même dans les ateliers censés être plus participatifs. De plus, la plupart des espaces ne facilitaient guère les échanges, les orateurs et oratrices se trouvant sur une estrade face à et surplombant l'assemblée. De simples dispositifs, tels qu'une configuration de salle en cercle par exemple, invitent plus naturellement à la participation de tou-tes.

Malgré cela, la journée fut riche et inspirante et je suis enthousiaste à l'idée de continuer la réflexion – notamment à travers l'analyse co-construite de pratiques professionnelles mobilisatrices de droits culturels – au sein de la Plateforme d'observation des droits culturels⁴.

Bonne lecture!

Morgane Degrijse

Coordnatrice de la Plateforme d'observation des droits culturels

⁴ <https://plateformedroitsculturels.home.blog/>



Bernard Focroulle, musicien et compositeur

INTRODUCTIONS

QUE NOUS DISENT LES DROITS CULTURELS ?

La notion de droits culturels est récente. Lors de la constitution en 1993-94 de l'association Culture et Démocratie, la formulation était encore à peu près inexistante. Or, ce qui nous animait et nous réunissait alors relevait notamment, sinon prioritairement, de ce que nous qualifions aujourd'hui de droits culturels. Comme on a pu le vérifier le 4 octobre 2019 au Grand-Hornu, la notion de droits culturels reste diversement comprise, y compris au sein du monde culturel. Au risque de tomber dans la simplification, ne pourrait-on dire qu'il y a trois acceptions du terme, en autant de cercles concentriques, du plus étroit au plus large ?

La première définition comprendrait l'accès à la vie artistique et culturelle, ainsi que les pratiques visant à faciliter cet accès et à élargir le public. Ceci inclut notamment les stratégies d'une démocratisation de la culture, telles que les ont mises en place de nombreuses institutions artistiques avec l'aide de leurs services éducatifs depuis deux ou trois décennies. On constate d'ailleurs qu'à côté des activités – devenues « traditionnelles » – d'éveil, de sensibilisation et de médiation, on assiste à l'émergence de formes nouvelles de participation qui font appel à la créativité des publics.

La deuxième acception relève davantage de la démocratie culturelle. La culture est prise ici dans sa dimension anthropologique, celle sur laquelle s'appuie notamment la *Déclaration de Fribourg sur les droits culturels*⁵, (devenue la référence dans ce domaine au même titre que la définition, très proche, de l'UNESCO) : « Le terme "culture" recouvre les valeurs, les croyances, les convictions, les langues, les savoirs et les arts, les traditions, institutions et modes de vie par lesquels une personne ou un groupe exprime son humanité et les significations qu'il donne à son existence et à son développement. » La démarche de la démocratie culturelle se distingue de celle de la démocratisation de la culture dans la mesure où on vise moins à élargir le public qu'à permettre aux citoyen·nes de libérer la créativité de leur imaginaire pour devenir acteur·ices de leur (propre) vie personnelle et sociale. Le développement de la démocratie culturelle a notamment permis de faire reculer les hiérarchies entre cultures savantes et cultures populaires.

Un troisième horizon est apparu lors de cette journée, notamment à travers la conclusion de Luc Carton⁶. Celui-ci nous suggère en effet de faire le lien entre les droits culturels et une redynamisation de la démocratie. Constatant que la démocratie est en grande souffrance sur le plan politique, mais que le désir de démocratie ne cesse d'inspirer des initiatives citoyennes de plus en plus nombreuses et variées, des grandes marches écologiques qui traversent la planète aux mouvements de protestation en Europe, au Chili, à Hong-Kong, Istanbul ou Alger, il propose de travailler la dimension culturelle des droits humains les plus fondamentaux (droit au travail, au logement, à l'éducation, etc.).

Peut-on considérer que toute action guidée par les droits culturels relie automatiquement ces trois conceptions, ces trois territoires ? Nous en sommes loin, et à l'évidence, il reste un énorme chemin à parcourir :

– pour que les acteur·ices culturel·les s'emparent davantage et plus efficacement des outils permettant d'élargir substantiellement l'accès du plus grand nombre aux manifestations de la vie artistique et culturelle ;

– pour que les institutions culturelles acquièrent une conscience plus aiguë de leurs devoirs, et que les usager·ères soient mieux informé·es de leurs droits (voir à cet égard le travail réalisé par Roland de Bodt⁷) ;

– pour que les concepts qui sous-tendent la notion de « démocratie culturelle » – et notamment cette dimension centrale de l'humanité au cœur des formes d'expression culturelle authentiques – soient encore mieux pris en compte par les acteur·ices culturel·les, éducatif·ves, les médias, les responsables politiques... ;

– pour que la conscience des liens étroits entre droits culturels et développement démocratique progresse : c'est un gigantesque chantier qui nous apparaît ici, auquel il faudrait travailler d'urgence en Belgique, en Europe et dans le monde.

Ce chemin, c'est à chacun·e qu'il appartient de le parcourir, à son rythme, sur son territoire propre, et avec les ambitions et les moyens qui sont les siens.

Cette journée du 4 octobre aura en tout cas permis de prendre conscience de la diversité des pratiques dans ce domaine, et de la nécessité de mieux articuler théorie et pratique, local et global, expériences et réflexions.

6 Voir p. 116

7 Observatoire des Politiques Culturelles, magazine *Repères*, volumes 8, 9 et 10.

Marie Pok, directrice du CID – Centre d'Innovation et de Design au Grand-Hornu

LES DROITS CULTURELS AU GRAND-HORNU

En 2019, cela fait trente ans que la Province de Hainaut a racheté le site du Grand-Hornu, sous l'impulsion de Claude Durieux – député permanent à l'époque – et d'une poignée de passionné·es, bien décidé·es à assurer un avenir à ce site patrimonial exceptionnel. L'idée n'était pas simplement de sauver et conserver une belle ruine, aussi remarquable soit-elle, mais bien de lui donner un nouveau souffle, de lui inventer une nouvelle vie.

Pour saisir le sens, l'orientation du projet, il est nécessaire de remonter aux racines mêmes de l'histoire du lieu. Dès 1830, le charbonnage du Grand-Hornu bénéficiait, pour sa capacité d'innovation technique et sociale, d'une renommée qui s'étendait bien au-delà des frontières de la jeune Belgique. Un véritable esprit d'inventivité et de foisonnement d'idées régnait sur le site. La cité ouvrière – le coron – a été construite à partir de 1816 selon des idéaux communautaires théorisés à cette époque par de grands penseurs et utopistes comme Charles Fourier ou Robert Owen.

En 1989, en résonance avec cette histoire, il était donc logique de penser l'avenir du Grand-Hornu en termes d'innovation, à la fois technique et sociale mais également culturelle. Dans les années 1980, l'asbl Grand-Hornu Images, devenue aujourd'hui le CID (Centre d'Innovation et de Design) a développé une programmation culturelle très diversifiée, adressée à un large public : des concerts, spectacles et démonstrations équestres mais également des expositions, dans lesquelles la relation entre l'art et l'industrie tenait une place privilégiée. Il y était déjà question d'arts appliqués, de création industrielle et de design. Le design qui, à l'époque, était encore relativement peu compris, commençait tout de même à gagner ses lettres de noblesse et à se faire reconnaître en tant que discipline culturelle à part entière. Dans les années 1990, la Fédération Wallonie-Bruxelles – à l'époque Communauté française – décida d'y implanter son Musée des Arts Contemporains (MAC's). Si bien que le site du Grand-Hornu, ancien fleuron de l'industrie belge, abrite aujourd'hui deux institutions indépendantes consacrées à la culture contemporaine : art décoratif d'un côté et design de l'autre.

La relation entre les opérateur·ices culturel·les et les populations se situe réellement au cœur des droits culturels et des politiques culturelles. Dans cet esprit, certains dispositifs sont mis en place sur le site du Grand-Hornu afin de favoriser le droit des usager·ères et défendre les droits culturels. Par exemple, sont offertes chaque jour, à qui le demande, trois visites guidées pour découvrir, d'une part, les expositions du CID et du MAC's et, d'autre part, le site historique. Ce n'est pas tant la question de la gratuité qui importe mais plutôt celle de l'accès à la médiation. Les acteur·ices culturel·les du site sont aussi particulièrement sensibles aux objectifs de l'alliance Culture-École, qui fait partie du Pacte d'Excellence et rejoint les objectifs des droits culturels. Concrètement, cela se traduit par la mise en place de la gratuité un mois durant pour chaque niveau d'enseignement : maternel, primaire et secondaire. Cette gratuité concerne non seulement l'accès aux expositions mais également à une visite guidée conçue par les équipes pédagogiques de manière à permettre aux classes de découvrir ces expositions de façon active. En outre, un dossier pédagogique est destiné aux enseignant·es afin qu'ils et elles puissent développer ces sujets en amont et en aval de la visite. Encore faut-il, évidemment, que les écoles trouvent le temps et les moyens d'organiser les déplacements. La route s'annonce encore longue de ce point de vue-là.

Ces quelques initiatives concrètes mises en place sur le site du Grand-Hornu illustrent les préoccupations et questionnements des divers·es acteur·ices de terrain abordés tout au long de la journée, selon différents points de vue.

12.

André Foulon, directeur honoraire du Conservatoire royal de Mons (Arts²), administrateur délégué du Festival Musical du Hainaut

DROITS CULTURELS ET ÉCOLE

Ce fut un réel plaisir, en ma qualité d'administrateur délégué du Festival Musical du Hainaut, d'organiser cette journée au Grand-Hornu, dans ce lieu chargé d'histoire qui m'est personnellement très cher. En tant qu'initiateur de cet évènement, au nom de mes collègues du Festival Musical du Hainaut et des Festivals de Wallonie, je remercie, très sincèrement toutes les personnes qui étaient présentes. Cette journée de rencontre fut consacrée à un sujet – les droits culturels – que Bernard Focroulle, artiste associé des Festivals de Wallonie 2019, a lui-même proposé. Un sujet qui fait également écho aux préoccupations de notre partenaire co-organisateur de cet évènement Culture & Démocratie, dont Bernard Focroulle est l'un des membres fondateurs.

Je connais Bernard Focroulle depuis longtemps : nos routes se sont en effet croisées dans les années 1980 alors que nous étions tous deux fort impliqués au sein des Jeunesses Musicales de Belgique, lui à Liège, moi à Mons. Je me souviens qu'à l'époque, nous nous étions découvert un intérêt commun pour la présence de l'art à l'école... préoccupation devenue pour lui comme pour moi un leitmotiv dans nos réflexions sur la dimension artistique et culturelle de l'éducation et, plus singulièrement, celle des jeunes et des adolescent·es. À ce sujet, je me permets – en référence à la thématique 2019 des Festivals de Wallonie « Racines » – de lui emprunter cette formule imagée : « À l'échelle d'une institution ou d'une politique culturelle, il faut pouvoir semer les graines avant d'assister à un début de floraison. »⁸ Pourquoi n'en serait-il pas de même envers celles et ceux qui constitueront les futurs publics de nos musées, de nos salles de théâtre ou de concerts ?

L'article 6 de la *Déclaration de Fribourg* de 2007 portant sur les droits culturels dispose que : « Dans le cadre général du droit à l'éducation, toute personne, seule ou en commun, a droit, tout au long de son existence, à une éducation et à une formation, qui, en répondant à ses besoins éducatifs fondamentaux, contribuent au libre et plein développement de son identité culturelle dans le respect des droits d'autrui et de la diversité culturelle. »

⁸ Bernard Focroulle, *Faire vivre l'opéra : un art qui donne sens au monde : entretiens*, Actes Sud, 2018.

13.

L'École ne serait-elle donc pas un lieu (LE lieu) où cette notion de droits culturels doit naître et vivre ? Sans doute aurions-nous dû lui consacrer – aussi – un atelier, au même titre qu'aux institutions de programmation et de diffusion de la musique, des arts plastiques et visuels et du théâtre. Vous m'autoriserez donc à plaider, dans ces quelques lignes, la cause de la présence de l'art à l'école et ce, dès le plus jeune âge, celui de l'éveil et de l'émerveillement !

S'il existe bel et bien des textes légaux et autres décrets préconisant l'organisation par l'école d'au moins une activité culturelle par année et ce, durant tout le parcours scolaire, force est de constater, toutefois, que cette disposition – fort louable – est peu suivie d'effets « sur le terrain ».

Plusieurs raisons à cela : il peut s'agir, par exemple, de l'impossibilité pour les directions ou les familles de supporter la participation financière requise que ce soit pour l'activité elle-même, souvent, ou plus souvent encore, pour le déplacement vers le lieu où elle se déroule. Mais il peut aussi s'agir de la méconnaissance du projet visé ou celle de l'institution culturelle qui le propose ou encore l'inaptitude avouée des pédagogues en charge à conduire une activité culturelle, eu égard aux carences en la matière dans leur formation initiale. Le constat est cependant évident, je me répète, de l'absence des activités dites « de la sensibilité » dans la pratique.

En tant qu'artiste, je refuse de considérer l'accessibilité à l'art, à la culture, sous la forme d'activités ponctuelles « plaquées » sans initiation ou préparation en amont. Cette pratique donne sans doute bonne conscience – éphémère – à celle ou celui qui la préconise ou l'organise mais n'imprime aucune (ou très peu de) trace – durable – dans le vécu de celles et ceux qui la subissent plus qu'ils et elles ne la vivent.

Car, pour qu'elle soit véritablement porteuse d'acquis, la rencontre avec l'art et la culture, une véritable éducation artistique et culturelle – désormais inscrite par le Pacte d'Excellence dans l'enseignement obligatoire – doit s'ancrer dans un processus éducatif global, interdisciplinaire, favorisant la liaison entre le projet artistique développé et la connaissance de son contexte politique, artistique et historique, en synergie avec les autres enseignant·es. Elle doit impérativement s'inscrire dans la durée et être transversale, elle doit tenir compte d'une société multiculturelle et, enfin, inclure progressivement toutes les formes d'expression artistique (musique, arts plastiques et visuels, arts de la parole et langage du corps).

Ce projet doit être initié et porté par l'artiste lui-même au sein de l'école même si cette rencontre peut parfois s'avérer conflictuelle. Il est bien question ici de rencontrer l'art par la création et les questionnements qu'elle implique. L'élève n'est plus spectateur·ice mais bien acteur·ice de sa formation : il ou elle est le cœur du projet, le moteur de son évolution et le vecteur de son épanouissement personnel au sein du groupe. Cette ambition est au cœur du Pacte d'Excellence et nous nous en réjouissons même si sa mise en œuvre ne sera ni simple, ni rapide.

Dans l'intervalle, il reste énormément à faire : mes collègues directrices et directeurs des Écoles Supérieures des Arts (ESA) et moi avons un temps imaginé la création de nouvelles formations à finalités diplômantes conduisant au titre de Master en médiation culturelle. Une telle formation vient d'être mise en place à l'Université Libre de Bruxelles (ULB). J'ose rêver qu'elle puisse se faire en collaboration avec les ESA.

J'emprunterai le mot de la fin à mon ex-collègue professeure de psychopédagogie au Conservatoire royal de Mons, Michèle Legrand qui, au terme de son intervention lors d'un atelier dédié à l'art et la pédagogie, souhaitait éveiller la conscience des parents et celle de nos propres élu·es à la réalité qu'une éducation par l'art peut devenir – je cite : « Un moyen d'exploration systématique dans tous les domaines, exploration de soi et des autres, des diverses cultures, des formes d'expression et de pensée ; mais aussi un moyen de rupture avec les conventions établies et le conformisme dans la manière de regarder le monde et de contester les normes qui le structurent par une remise en question permanente des “modèles et stéréotypes” imprimés au quotidien. Finalement, n'est-il pas légitime de penser que cette éducation-là, nécessaire de toute urgence, consiste à former “l'honnête homme” et à conduire le citoyen – actif et responsable – à l'expression de sa liberté de pensée et l'exercice de son pouvoir essentiel : le droit de choisir ? »

N'est-ce pas là la première et indispensable manière de faire vivre les droits culturels ?

Isabelle Bodson, directrice des Festivals de Wallonie

LES DROITS CULTURELS À L'ÉPREUVE DE LA CRISE

« Faire vivre les droits culturels » dans le champ de la création, auprès des institutions culturelles, au sein de leurs équipes... Le colloque organisé le 4 octobre 2019, auquel les Festivals de Wallonie, et plus spécifiquement le Festival Musical du Hainaut, ont eu le bonheur de collaborer aux côtés de leur partenaire Culture & Démocratie, a rassemblé au Grand-Hornu plus d'une centaine de professionnel·les venu·es de la Belgique entière. Preuve a ainsi été faite, si pas de l'adhésion de toutes et tous à cette évidente nécessité de pouvoir développer le concept même de droits culturels au sein de nos « maisons » d'art et de culture, du moins d'un questionnement partagé avec nos collègues wallon·nes, flamand·es et bruxellois·es.

16. Le colloque organisé l'an dernier a mis en évidence le caractère souvent encore trop flou de ces droits culturels dont nous débattions, leur champ d'application encore trop peu précis, leur définition complexe, sujette à interprétations multiples. Les échanges, riches et nombreux, ont également mis en lumière l'urgence de structurer, définir, donner un cadre aux droits culturels, de sorte qu'ils puissent être bien davantage qu'un vœu pieux partagé par bon nombre d'institutions et d'opérateur·ices culturel·les, mais qu'ils puissent trouver une application concrète dans le champ de la création artistique et s'intégrer comme une donnée fondamentale au cœur du travail de ces derniers.

Une année s'est écoulée depuis cette rencontre. Les derniers mois auront été pour chacune et chacun d'entre nous déstabilisants, interpellants, douloureux parfois, surprenants indubitablement. La période instable que nous sommes toujours en train de traverser révèle toute une série de questions, dont bon nombre demeurent à ce jour sans réponse. Sans porter le moindre jugement sur la légitimité de certaines des mesures avec lesquelles nous avons été contraint·es de vivre, force est de constater qu'il aura suffi d'une crise pour que soient remis en question bon nombre de nos libertés et droits fondamentaux : droit de circuler librement, de nous rassembler, droits culturels...

Mais cette crise aura également permis de mettre en évidence l'importance de la culture au cœur de la Cité. Songeons par exemple au débat sur le statut de l'artiste, toujours en cours, soudainement remis sur le devant de la scène politique. Combien d'initiatives inédites n'ont-elles pas vu le jour depuis mars dernier, suscitées par les pouvoirs publics parfois, ou par les artistes eux-mêmes la plupart du temps ?

Contraintes et forcées par les effets inattendus d'une crise qu'elles n'auraient pu appréhender, bon nombre de structures se sont mises elles aussi à explorer de nouvelles pistes de rencontres avec le public : exploitation de l'espace public, initiatives virtuelles, créations itinérantes, etc. Ces démarches ont été souvent l'occasion de rencontres avec des publics différents, moins coutumiers des théâtres et salles de concert, excentrés, comme autant de moments devenus indispensables au bien-être de toutes et tous. Ces expériences nouvelles ont pleinement participé à la lutte engagée contre l'isolement et contre le climat anxieux provoqué par cette « guerre » menée contre le virus. La crise sanitaire nous a subitement forcées à ré-examiner sous un jour neuf les questions de démocratie culturelle et de démocratisation de la culture.

Il demeure que la fragilité des droits culturels et de leur application, mise en évidence et abondamment décrite dans ces actes, a été durement éprouvée. Qu'en est-il du travail mené par les structures culturelles avec les publics défavorisés, précarisés, publics dont l'isolement et la stigmatisation ont été encore renforcés par le confinement ? Où en sont aujourd'hui les initiatives de médiation, de création participative, de sensibilisation et d'éveil à l'art et à la culture mises en place par les équipes des théâtres et salles de concert de notre pays, dont l'arrêt brutal des activités a coupé l'élan et réduit sans doute à peu de choses les efforts investis ?

La crise que nous connaissons nous rappelle avec force le côté incertain et humble de notre travail et même, de notre condition. Elle nous rappelle qu'aucun droit n'est jamais acquis définitivement et nous oblige à un regain de vigilance. Elle relance la réflexion sur les valeurs de la société que nous voulons bâtir pour demain. Puissent les défenseur·ses des droits culturels saisir cette occasion unique qui leur est donnée. Faisons de cette crise une opportunité de rendre encore davantage visible leur combat. Mettons à profit cette prise de conscience collective et subite de l'importance de l'art et de la culture dans la société pour donner un souffle nouveau au débat mais, surtout, pour avancer des pistes de réalisation concrètes, enrichies peut-être des expériences de ces derniers mois, et offrir aux droits culturels le cadre dont ils ont urgemment besoin pour pouvoir s'épanouir pleinement.



LES DROITS CULTURELS, QUÉSAKO ?

Céline Romainville, professeure de droit constitutionnel à l'UCLouvain et membre du Centre de recherches sur l'État et la Constitution
Françoise Tulkens, ancienne juge et vice-présidente de la Cour européenne des droits de l'homme, membre associée de l'Académie royale de Belgique

LE POINT SUR LES DROITS CULTURELS

INTRODUCTION

Merci et bravo d'avoir voulu, pensé, organisé cette journée de rencontres sur un thème magnifique. « Comment faire vivre les droits culturels ? » Tout est là car il ne suffit pas d'avoir des droits, il faut pouvoir les mettre en œuvre, les exercer. Même si je saute allègrement au-dessus du débat entre juristes sur le point de savoir si les droits culturels doivent être intégrés dans le système des droits humains, je soutiens l'idée et la conviction que ces droits sont des droits humains à part entière et qu'ils doivent être « concrets et effectifs » et non pas « théoriques ou illusoire », comme le répète inlassablement la Cour européenne des droits de l'homme. Mylène Bidault l'analyse très justement : « La culture recouvre finalement ce en quoi l'homme définit son humanité, et donc sa dignité. Les droits culturels destinés à protéger nos capacités de créer des œuvres individuelles et collectives font partie intégrante des droits fondamentaux. »⁹ La démocratie culturelle est une autre forme de démocratie et elle fait partie de tout système démocratique¹⁰.

Avec Céline Romainville, spécialiste dans le domaine des droits culturels, longtemps considéré comme une « catégorie sous-développée des droits de l'homme »¹¹, nous allons défricher le champ juridique sur la scène internationale (I), européenne (II) et nationale (III). Si le droit est un instrument et une ressource, ce que je pense,

⁹ M. Bidault, *La protection internationale des droits culturels*, Bruylant, 2009, p. 516.

¹⁰ P.-H. Imbert, « Développement des droits de l'homme et progrès de la démocratie », in *Nouveaux droits de l'homme, nouvelles démocraties ?*, Éditions universitaires de Fribourg, 1991, p. 53. Voir aussi : Assemblée parlementaire du Conseil de l'Europe, *Culture et démocratie*, Rapport de la Commission de la culture, de la science, de l'éducation et des médias, Doc. 14070, 24 mai 2016.

¹¹ P. Meyer-Bisch (dir.), *Les droits culturels une catégorie sous-développée des droits de l'homme*, Éditions universitaires de Fribourg, 1993.

quelles sont ses possibilités et ses limites ? Comme l'écrit Jean-Bernard Marie, « le "culturel" ne doit pas s'inscrire dans le creux du discours sur les droits humains mais au cœur de l'action pour leur respect effectif »¹².

Je ne voudrais pas limiter notre intervention à un pur exercice intellectuel. « Comment et pourquoi donner de l'espace à l'utopie en période de naufrage ? » se demande la dramaturge italienne Lina Prosa : « En période de crise morale et civile, de désarroi des hommes face aux dangers récurrents de retour aux dictatures, on a besoin de poésie, de littérature, de théâtre. S'il y a un tel besoin de poètes, d'écrivains, d'artistes, ce n'est pas parce qu'ils sont tels des fleurs sur un terrain aride mais parce que ce sont des cultivateurs de la parole, de celle qui, dans les moments de crise, disparaît en premier et qui est la première à ne plus rien signifier dans les relations humaines et sociales. »¹³

I. LES DROITS CULTURELS SUR LA SCÈNE INTERNATIONALE

Consacrés à la faveur du développement des politiques de démocratisation et de démocratie culturelle, les droits culturels et le droit de participer à la vie culturelle n'ont été développés au plan juridique qu'assez tardivement. Les droits culturels restent ainsi une catégorie assez nébuleuse.

Le libellé « droits culturels » n'est invoqué dans les instruments de protection des droits fondamentaux qu'à une reprise, dans le *Pacte relatif aux droits économiques, sociaux et culturels*. Ce Pacte, dans son article 15, cite en effet le droit de participer à la vie culturelle, le droit de bénéficier du progrès scientifique et de ses applications, le droit de bénéficier de la protection des intérêts moraux et matériels découlant de toute production scientifique, littéraire ou artistique et la liberté scientifique et culturelle. Cela étant dit, la littérature n'hésite pas, parfois, à qualifier d'autres droits de droits culturels comme les droits linguistiques, le droit à l'éducation ou la liberté de culte. Enfin, le débat s'est porté aujourd'hui sur la question de l'existence, très controversée, d'un droit à l'identité culturelle. On le voit, la notion de droits culturels reste floue et sujette à débat.

Ce n'est donc pas par son appartenance à la catégorie des droits dits culturels que le contenu d'un droit peut être précisé, ni que son régime juridique peut être identifié¹⁴.

Si l'on s'attache à un droit culturel en particulier – le droit de participer à la vie culturelle – on verra qu'il connaît un regain d'intérêt ces dernières décennies, après avoir été longtemps oublié. En retraçant l'évolution de l'interprétation du droit à la culture, il est possible de montrer que, dans un premier temps, le droit à la culture avait été réduit à la démocratisation des « œuvres capitales de l'Humanité ». Mais le droit à la culture a connu ensuite, à partir des années 1990, une double ouverture.

¹² J.-B. Marie, « Les droits culturels : interface entre les droits de l'individu et les droits des communautés », in *Les droits culturels une catégorie sous-développée des droits de l'homme*, *ibid.*, p. 213.

¹³ L. Prosa, « Comment et pourquoi donner de l'espace à l'utopie en période de naufrage », *Droit et littérature*, 2016, n° 1, p. 97 et s.

¹⁴ Voir : C. Romainville, *Le droit à la culture, une réalité juridique. Le droit de participer à la vie culturelle en droit constitutionnel et en droit international*, Bruylant, 2013.

La première à la diversité des formes, des styles et des contenus culturels, quelle que soit leur origine. C'est ainsi que le droit à la culture a conquis le terrain de la participation aux activités culturelles et s'est fait le relais des politiques de démocratie culturelle et de diversité culturelle : il est devenu un droit d'accéder et de participer à une diversité de vies culturelles¹⁵.

La deuxième ouverture se marque dans certains développements récents où l'objet du droit à la culture est étendu aux préoccupations liées à l'identité culturelle¹⁶, sans toutefois que cette extension ne soit formellement consacrée par les organes de contrôle (quand la question de la protection de l'identité culturelle est abordée par les comités ONU, c'est sur la base d'une multitude de sources, et pas uniquement de l'article 15) ni qu'elle apparaisse tout à fait souhaitable au regard des exigences de cohérence et de rationalité juridique. En effet, le problème est qu'une telle approche dilue le contenu spécifique du droit de participer à la vie culturelle, le rendant encore moins susceptible d'une appréhension juridique, donc encore moins « puissant ».

Il faut interroger cette dernière extension du droit à la culture à l'identité culturelle. D'abord, parce que cette extension de l'objet du droit à la culture à l'identité culturelle implique un dédoublement de ce droit : plus qu'un droit précis et concret, celui-ci devient en effet plus un principe d'interprétation de tous les droits humains (voire un droit aux droits humains dans le respect de son identité culturelle). Par ailleurs, les fondements de cette interprétation du droit à la culture apparaissent trop fragiles et contradictoires¹⁷. En effet, elle repose sur une conception dite « anthropologique » de la culture qui ne fait pas l'unanimité chez les anthropologues. On doit aussi s'interroger sur l'opération qui consiste à « plaquer » des concepts descriptifs venus de l'anthropologie dans le discours performatif et normatif du droit, et sur les conséquences d'une telle opération.

15 Voir sur cette première ouverture légitime et nécessaire, de l'objet du droit à la culture, outre les commentaires du Comité des droits économiques, sociaux et culturels des Nations-Unies, les « Revised Guidelines » pour la rédaction des rapports et les Observations générales pertinentes, les écrits suivants : Y. Donders, « Cultural life in the context of Human Rights », Comité des droits économiques, sociaux et culturels, Discussion générale sur le droit de participer à la vie culturelle, 9 mai 2008, E/C.12/40/13 ; Y. Donders, « The Legal Framework of the Right to Take Part in Cultural Life », in *Human rights in Education, Science and Culture Legal Developments and Challenges*, Y. Donders, V. Volondin (dir.), UNESCO Publishing Ashgate, 2007, p. 231-272 ; R. Stavenhaegen, « Cultural rights and Universal Human Rights », in *Economic, Social and Cultural Rights: A Textbook*, A. Eide, C. Krause, A. Rosas (dir.), 1995, pp. 85-109 ; D. McGoldrick, « Culture, cultures and human rights », in *Economic, Social and Cultural Rights in Action*, M.A. Baderin, McCorquodale (dir.), Oxford University Press, 2007, pp. 447-473 ; R. O'Keefe, « The right to take part in cultural life », in *The International and Comparative Law Quarterly*, Vol. 47, n° 4, 1998, p. 905 et s. ; C. Groni, « The right to take part in cultural life », Comité des droits économiques, sociaux et culturels, Discussion générale sur le droit de participer à la vie culturelle, 8 mai 2009, E/C.12/40/3 ; J. Ringelheim, « Right to participate in cultural life, Integrating Cultural Concerns in the Interpretation of General Individual Rights - Lessons from the International Human Rights Case Law », Comité des droits économiques, sociaux et culturels, Discussion générale sur le droit de participer à la vie culturelle, 9 mai 2009, E/C.12/40/4.

16 Voir notamment : P. Meyer-Bisch, « Le droit de participer à la vie culturelle. Contenu et importance pour la réalisation de tous les droits de l'homme », Comité des droits économiques, sociaux et culturels, Discussion générale sur le droit de participer à la vie culturelle, 9 mai 2008, E/C.12/40/8, p. 5.

17 Voir notamment : Y. Donders, *Towards a Right to Cultural Identity?*, School of Human Rights Research Series, Intersentia/Hart, 2002.

S'il est tout à fait nécessaire que l'interprétation du droit à la culture intègre, en tant que *dimension particulière* et en tant qu'enjeu du droit à la culture, la protection et la promotion de l'identité culturelle, cette dernière ne peut être érigée en tant qu'*objet* d'un seul droit, par ailleurs fort fragile du point de vue juridique. Il est ainsi sans doute plus stratégique de développer une interprétation respectueuse et promotrice de la diversité culturelle de l'ensemble des droits de l'homme et d'admettre la spécificité de l'objet de l'article 15 : la diversité des vies culturelles, c'est-à-dire à la diversité des œuvres, des éléments du patrimoine, des pratiques et des initiatives citoyennes qui expriment, de manière critique et créative, ou sous la forme d'un héritage à transmettre, le travail sur le sens des expériences humaines et sociales, opéré par la culture entendue au sens large du terme.

On assiste manifestement à un tournant sur ce dernier point : la dernière rapporteuse spéciale des Nations-Unies dans le domaine des droits culturels, Karima Bennouna, développe un axe de travail sur les rapports entre universalité des droits humains et diversité culturelle, avec l'idée que l'universalité est renforcée par la diversité culturelle et que la diversité culturelle ne peut être un argument pour des approches « sélectives » de l'universalité des droits humains. Ces travaux prennent ainsi quelque distance avec la rhétorique de l'identité culturelle, et reprennent davantage le vocabulaire de la protection nécessaire des minorités et de la diversité des cultures.

Il est possible, en combinant les principaux textes internationaux relatifs au droit de participer à la vie culturelle (article 15 du *Pacte relatif aux droits économiques, sociaux et culturels* et article 27 de la *Déclaration universelle des droits de l'homme*), de construire une définition de ce droit. Cette définition renvoie à sept éléments constitutifs qui tentent d'organiser une conciliation entre la liberté et l'égalité par rapport à un objet déterminé : la vie culturelle.

Le premier est le droit à la liberté artistique, ou encore le droit de créer, de diffuser sans entrave ses créations et d'avoir accès aux médias de diffusion. Le deuxième est le droit au maintien, à la sauvegarde et à la promotion de la diversité culturelle. Le troisième est le droit d'accès à la diversité de la vie culturelle, c'est-à-dire le droit d'avoir/de recevoir les moyens de dépasser les obstacles physiques, financiers, géographiques, temporels qui s'opposent à l'accès à la culture, mais aussi d'accéder aux « clés », « références culturelles », permettant de dépasser/renverser les obstacles psychologiques, symboliques, éducatifs, linguistiques ou liés au manque de « capital culturel » et de « besoin/désir de culture ». Il s'agit ici, très clairement, de l'interprétation originariaire du droit de participer à la vie culturelle et du premier élément développé en référence avec les politiques de démocratisation de la culture.

Le quatrième élément définissant ce droit est le droit de participer à la vie culturelle (au sens strict) qui implique le droit de prendre part activement à la diversité des vies culturelles, de recevoir les moyens concrets de s'exprimer sous une forme artistique et créative et d'accéder aux « clés » et « références culturelles » permettant de s'exprimer de manière critique et créative. Ce quatrième élément, apparu plus tardivement dans l'interprétation du droit de participer à la vie culturelle, fait clairement référence aux politiques de démocratie culturelle. Le cinquième élément est le droit au libre choix : le droit de participer ou non à la culture, d'être en mesure de

choisir les vies culturelles auxquelles on veut participer. Le sixième élément est le droit de participer à l'élaboration et à la mise en œuvre des politiques culturelles et des décisions concrètes concernant le droit de participer à la vie culturelle. Enfin, le septième élément est le droit à l'égalité et à la non-discrimination dans l'exercice du droit de participer à la vie culturelle¹⁸.

De ces diverses prérogatives induites du droit de participer à la vie culturelle se déduit une série d'obligations pour les États. D'abord, les autorités publiques ont l'obligation de respecter le droit de participer à la vie culturelle (ne pas s'ingérer dans l'exercice de ce droit ou établir des discriminations dans cet exercice). Ensuite, les États ont l'obligation de protéger les particulier·ères contre les atteintes qui pourraient être portées à l'exercice de ce droit par d'autres particulier·ères. Enfin, les autorités publiques doivent réaliser ce droit par des mesures concrètes, positives et effectives.

À l'égard de ces obligations, les politiques culturelles apparaissent comme autant d'alternatives possibles pour mettre en œuvre des obligations déduites du droit des droits fondamentaux. Dans cette perspective, les législateur·ices belges et les autorités publiques ont l'obligation d'agir pour réaliser ce droit et cette obligation d'agir fait écho non seulement aux politiques de démocratisation de la culture, mais également aux politiques de démocratie culturelle, voire à celles promouvant la diversité culturelle.

Ces différentes obligations dessinent ainsi un certain cadre pour les politiques culturelles, même si le cadre reste relativement indéterminé. En effet, pour mettre en œuvre les obligations déduites du droit à la culture, les gouvernements ont le choix entre un grand nombre d'orientations (politiques) très différentes. D'abord, ils conservent une liberté de choix sur le modèle global de protection et de promotion de la culture qu'ils entendent mettre en place, qu'il soit libéral, communautarien ou plutôt inspiré d'une idée de formation démocratique des citoyen·nes ; dirigiste, *at arm's length*, pluraliste, favorisant la subsidiarité, la décentralisation ou la centralisation. Ensuite, au-delà de ce choix, les gouvernements peuvent retenir ou rejeter un certain nombre de solutions techniques de nature à influencer grandement sur l'économie générale de la réalisation du droit de participer à la vie culturelle. Il reste possible d'assortir la garantie de ce droit de contreparties, d'obligations correspondantes, de limiter le droit aux prestations pures à certain·es titulaires, de définir certaines catégories prioritaires de titulaires ou encore de délimiter des conditions de ressources pour le bénéfice des prestations publiques.

Terminons l'exploration du niveau international sur deux remarques. Premièrement, on doit constater la faible invocation des droits culturels et du droit de participer à la vie culturelle en droit. Le nombre de décisions dans lesquelles ces droits sont invoqués à l'échelon international reste faible. Deuxièmement, il faut remarquer que le droit de participer à la vie culturelle paraît bien impuissant face aux autres logiques juri-

¹⁸ Il n'est pas possible ici de reprendre l'ensemble des sources soutenant une telle présentation du droit de participer à la vie culturelle. Voir pour plus de références : C. Romainville, *Le droit à la culture, une réalité juridique. Le droit de participer à la vie culturelle en droit constitutionnel et en droit international*, op. cit.

diques qui règnent en maîtres sur la culture dématérialisée. Le numérique, Internet, restent principalement régis par les logiques du droit économique ; du droit d'auteur. Les droits culturels, et le droit de participer à la vie culturelle en particulier, n'y ont aucune place, sauf déclinés en libertés d'accéder à un marché culturel mondialisé, en droit de consommer de la culture sans discrimination. Conséquence : il est malaisé d'identifier la place encore libre dans le monde dématérialisé pour un service public culturel qui poursuivrait les objectifs classiques de démocratisation et de démocratie culturelle. Autre enjeu, radicalement différent : celui du patrimoine immatériel. Là encore, la protection, la participation à ce patrimoine a du mal à se décliner autrement que par des logiques économiques.

II. LES DROITS CULTURELS DANS LE DROIT EUROPÉEN DES DROITS HUMAINS

À la différence d'autres traités internationaux, ni la *Convention européenne des droits de l'homme* (CEDH, 1950) ni la Cour européenne des droits de l'homme ne reconnaissent, en tant que tel, le droit à la culture ou le droit de prendre part à la vie culturelle. Pourquoi ? Dans l'esprit de ses pères fondateurs, la Convention européenne devait être un instrument dont la « juridicité » serait incontestable et dont les dispositions se prêteraient à un contrôle juridictionnel, au sens fort du terme, tant devant un·e juge national·e que devant un·e juge international·e. Ce souci les conduisit à n'insérer dans la Convention de 1950 que les droits dont le contenu pouvait s'appuyer sur un consensus politique suffisamment solide et qui pouvaient, en conséquence, être coulés dans des définitions juridiques fermes et précises. Les seuls droits répondant à ces exigences, dans l'immédiat après-guerre, étaient les droits civils et politiques classiques fondés sur l'idée de liberté (droit à la vie, interdit de la torture et des traitements inhumains et dégradants, droit à la liberté et à la sûreté, droit au procès équitable, droit à la vie privée et familiale, droit à la liberté de pensée et d'opinion, droit à la liberté d'expression, etc.). Contrairement à ces droits dits de la « première génération », véritables droits subjectifs pouvant être invoqués devant les cours et tribunaux, les droits économiques, sociaux et culturels dits de la « seconde génération » ne représentaient (encore) que de simples lignes de conduite à destination des autorités publiques¹⁹.

Un tel cloisonnement ne résista cependant pas longtemps à l'épreuve des faits et à l'imagination ou l'audace des juges. Appréhendant et faisant siennes les intuitions qui soutiennent le principe de l'indivisibilité et de l'interdépendance des droits fondamentaux, la Cour s'est engagée dans une interprétation dynamique de divers articles de la Convention. Sa jurisprudence fournit des exemples significatifs de la reconnaissance de certains droits qui peuvent entrer dans le champ couvert par la notion de droits

¹⁹ F. Tulkens et S. Van Drooghenbroeck, « Pauvreté et droits de l'homme. La contribution de la Cour européenne des droits de l'homme », in *Pauvreté - dignité - droits de l'homme. Les 10 ans de l'accord de coopération*, Service de lutte contre la pauvreté, la précarité et l'exclusion sociale, 2008, p.65 et s. ; « La place des droits sociaux dans la jurisprudence de la Cour européenne des droits de l'homme. La question de la pauvreté », in Commission nationale consultative des droits de l'homme, *La déclaration universelle des droits de l'homme (1948-2008). Réalité d'un idéal commun ? Les droits économiques, sociaux et culturels en question*, La documentation française, 2009, p. 105 et s.

culturels au sens large et de la manière dont ceux-ci peuvent être effectivement protégés par la Convention. Il s'agit surtout du droit au respect de la vie privée et familiale (art. 8 de la Convention), du droit à la liberté d'expression (art. 10), ou encore du droit à l'éducation (art. 2 du Protocole 1).

Certes, la Cour ne tranche pas toujours en faveur des droits culturels mais les principes qu'elle établit constituent des fondements pour des développements futurs. Comme on le verra, sur base des droits reconnus et garantis par la Convention, il devient ainsi possible de prendre en compte les droits culturels. Inversement, comme le souligne Mylène Bidault, « l'exigence de respect de la diversité et des droits culturels a des répercussions sur l'interprétation du contenu des autres droits de l'homme, de même que sur leur mise en œuvre »²⁰. En fait, c'est « la question de l'existence d'une dimension culturelle de l'ensemble des droits de l'homme [qui] se pose aujourd'hui »²¹.

Ainsi, dans la *Convention européenne des droits de l'homme*, les droits culturels se retrouvent dans un large ensemble de droits et libertés : le droit à la vie privée, la liberté de pensée, de conscience et de religion, la liberté d'expression et le droit à l'information en ce compris la liberté artistique, le droit à l'éducation, les libertés linguistiques, la protection de la propriété également. Actuellement, dans les affaires portées devant la Cour, celles-ci concernent souvent des personnes appartenant à des groupes minoritaires qui font valoir l'accès à la culture, l'identité culturelle ou l'héritage culturel.

26. Nous pointerons deux domaines principaux où la Cour est intervenue en rappelant un élément essentiel de son mécanisme de contrôle. Les États ont l'obligation de garantir à toute personne relevant de leur juridiction la jouissance effective de tous les droits humains et libertés fondamentales inscrits dans la Convention et ils doivent s'assurer que les politiques et les actions des pouvoirs publics respectent leurs obligations en cette matière, en ce compris par des mesures positives.

– Le droit à l'expression artistique

La Cour souligne l'importance de l'expression artistique dans le contexte du droit à la liberté d'expression. Depuis près de quarante ans, la Cour le rappelle inlassablement : la liberté d'expression est un « fondement essentiel » de la société démocratique et constitue « une des conditions primordiales de son progrès et de l'épanouissement de chacun »²². La liberté d'expression est donc la condition sine qua non d'une véritable démocratie pluraliste. Cette affirmation de la fonction sociale de la liberté d'expression constitue la philosophie de base du droit à la liberté d'expression. D'une part, la liberté d'expression n'est pas seulement une garantie contre les ingérences de l'État (un droit subjectif) mais elle est aussi un principe fondamental objectif pour la vie en démocratie. D'autre part, la liberté d'expression n'est pas une

20 M. Bidault, *La protection internationale des droits culturels*, op. cit., p. 3-4.

21 *Ibid.*

22 Cour européenne des droits de l'homme (CEDH), arrêt *Handyside c. Royaume-Uni* du 7 décembre 1976, § 49; CEDH, arrêt *Parti communiste unifié de Turquie et autres c. Turquie* du 30 janvier 1998, § 45; CEDH, arrêt *Özgür Gündem c. Turquie* du 16 mars 2000, § 57.

fin en soi, c'est un moyen pour l'établissement d'une société démocratique. Mais la démocratie ne s'accommode pas de la pensée unique et, comme le dit Paul Ricœur, « seule est démocratique une société qui se reconnaît divisée ».

La liberté d'expression s'inscrit dans ce que l'on pourrait appeler la liberté de la pensée également garantie par la *Convention européenne des droits de l'homme* (art. 9), laquelle a une dimension à la fois individuelle, sociale et politique. La liberté de pensée se décline aussi à travers la liberté d'opinion qui est non seulement le dénominateur commun des différents aspects de la liberté d'expression mais aussi la raison d'être et la justification de cette liberté. « On entend par liberté d'opinion la possibilité donnée à chaque femme, à chaque homme de déterminer par lui-même ce qu'il croit vrai dans quelque domaine que ce soit. »²³

De façon générale, la Cour accorde un haut degré de protection à l'expression artistique, sous quelque forme que ce soit. Ainsi, dans l'affaire *Müller et autres c. Suisse* du 24 mai 1988 qui concerne une peinture, la Cour souligne que l'article 10 inclut « la liberté d'expression artistique – notamment la liberté de recevoir et de communiquer des informations et des idées – qui permet de participer à l'échange public des informations et des idées culturelles, politiques et sociales » (§ 27), qui joue un rôle essentiel dans une société démocratique.

Plus récemment, s'agissant d'un tableau qui se présentait sous la forme d'un collage représentant Mère Teresa et Jörg Haider dans des positions sexuelles, la Cour considère dans son arrêt *Vereinigung Bildender Künstler c. Autriche* du 25 janvier 2007 « qu'un tel mode de représentation s'analyse en une caricature des personnes concernées au moyen d'éléments satiriques. Elle rappelle que la satire est une forme d'expression artistique et de commentaire social qui, de par l'exagération et la déformation de la réalité qui la caractérisent, vise naturellement à provoquer et à agiter. C'est pourquoi il faut examiner avec une attention particulière toute ingérence dans le droit d'un artiste à s'exprimer par ce biais » (§ 26).

En ce qui concerne la création littéraire, l'arrêt *Karatas c. Turquie* du 8 juillet 1999 (GC) concerne des poèmes « qui à travers [...] de nombreuses métaphores, appellent au sacrifice pour le Kurdistan et contiennent des passages très agressifs à l'égard du pouvoir turc. Dans leur sens premier, ces textes peuvent inciter les lecteurs à la haine, au soulèvement et à l'usage de la violence ». Dans ce contexte, la Cour rappelle toutefois les principes, à savoir que « ceux qui créent, interprètent, diffusent ou exposent une œuvre d'art, contribuent à l'échange d'idées et d'opinions indispensables à une société démocratique. Quant au ton des poèmes – que la Cour n'a pas à approuver – il y a lieu de rappeler que, outre la substance des idées et informations exprimées, l'article 10 protège aussi leur mode d'expression » (§ 49). L'arrêt *Alinak c. Turquie* du 29 mars 2005 concerne un roman où il est question de villageois-es soumis-es à la torture et qui s'inspire de faits réels. La Cour estime « que si le ton du livre pouvait paraître très hostile, par leur caractère artistique et leur impact limité, ils se trouvaient ramenés à l'expression d'un profond désarroi face à des événements tragiques et ne constituaient pas un appel à la violence » (§ 45).

23 J. Rivero, *Les libertés publiques : 1. Les droits de l'homme, 2. Le régime des principales libertés*, Paris, P.U.F., 6^e éd., 1997, p. 166.

– Le droit à la protection du patrimoine culturel

Bien que la Cour n'ait pas encore eu à reconnaître le droit à la protection du patrimoine culturel comme tel, elle a admis que la protection de ce patrimoine était un but légitime que l'État pouvait chercher à atteindre en limitant l'exercice des droits individuels, notamment le droit de propriété consacré par l'article 1 du Protocole I.

Dans l'arrêt *Beyeler c. Italie* du 28 mai 2002, le requérant se plaignait de l'exercice par le ministère italien du patrimoine culturel d'un droit de préemption²⁴ sur un tableau de Van Gogh dont il avait fait l'acquisition par l'intermédiaire d'un collectionneur d'art. La Cour a estimé que le contrôle par l'État du marché des œuvres d'art constituait bien un but légitime aux fins de la protection du patrimoine culturel et artistique de toutes les nations (§ 112). La Cour fait référence aux concepts de « culture universelle » ainsi que de « patrimoine de toutes les nations » et les associe au droit du public d'y avoir accès.

Dans l'arrêt *Kozacioglu c. Turquie* du 19 février 2009 (GC), la Cour souligne l'importance que revêt la protection du patrimoine culturel en ces termes : « [...] la protection du patrimoine culturel d'un pays constitue un but légitime propre à justifier l'expropriation par l'État d'un immeuble classé "bien culturel". Elle rappelle que la décision d'adopter des lois portant privation de propriété présuppose d'ordinaire l'examen de questions politiques, économiques et sociales. Estimant normal que les législateurs disposent d'une grande latitude pour mener la politique économique et sociale qui leur paraît la plus appropriée, la Cour respecte la manière dont ils conçoivent les impératifs de l'"utilité publique", sauf si leur jugement se révèle manifestement dépourvu de base raisonnable [...]. Cela vaut également *mutatis mutandis*²⁵ pour la protection de l'environnement ou du patrimoine historique ou culturel d'un pays » (§ 53). Par ailleurs, « la Cour souligne à cet égard que la conservation du patrimoine culturel et, le cas échéant, son utilisation durable ont pour but, outre le maintien d'une certaine qualité de vie, la préservation des racines historiques, culturelles et artistiques d'une région et de ses habitants. À ce titre, elles constituent une valeur essentielle dont la défense et la promotion incombent aux pouvoirs publics. À cet égard, la Cour renvoie à la Convention pour la sauvegarde du patrimoine architectural de l'Europe, qui prévoit des mesures concrètes visant notamment le patrimoine architectural » (§ 54).

En Roumanie, le refus des autorités de rendre aux propriétaires une bibliothèque et un musée d'une importance culturelle et historique significative fut considérée par la Cour dans son arrêt *Catholic Archdiocese of Alba Iulia v. Romania* du 25 septembre 2012 comme une violation du droit à la protection de la propriété.

Mais, comme toujours, si les droits humains connaissent des avancées, ils connaissent aussi des reculs ou, pour le dire plus positivement, des moments d'attente, surtout lorsque la situation est nouvelle. La décision d'irrecevabilité *Abunbay et autres c. Turquie* du 21 février 2019 en est un exemple. Les requérant-es se plaignaient que le projet de construction d'un barrage menaçait le site d'Hasankyef, un héritage

24 Un droit de préemption est un droit légal ou contractuel accordé à certaines personnes privées (locataires, fermier-ères, indivisaires...) ou publiques d'acquérir un bien par priorité à toute autre personne, lorsque le ou la propriétaire manifeste sa volonté de le vendre.

25 Locution latine, signifiant littéralement « ce qui devait être changé ayant été changé » et que l'on pourrait traduire de façon plus actuelle par « une fois effectuées les modifications nécessaires ».

archéologique et culturel de plus de 12 000 ans. Il-elles estimaient que ce projet non seulement portait atteinte à leur vie privée (art. 8 de la Convention) mais aussi constituait une violation du droit à l'instruction garanti par l'article 2 du Protocole additionnel, en l'espèce le droit à l'instruction de l'humanité d'aujourd'hui et des générations à venir. La Cour rejette leur grief avec un raisonnement « des petits pas », tout en subtiles contorsions et qui souffle le chaud et le froid. La Cour observe que « la prise de conscience progressive des valeurs liées à la conservation de l'héritage culturel et l'accès à ce dernier peut passer pour avoir abouti à un certain cadre juridique international et la présente affaire pourrait dès lors être considérée comme relevant d'un sujet en évolution » (§ 22). « Dans ce contexte, au vu des instruments internationaux et des dénominateurs communs des normes de droit international, fussent-elles non contraignantes [...], la Cour est prête à considérer qu'il existe une communauté de vue européenne et internationale sur la nécessité de protéger le droit d'accès à l'héritage culturel. » (§ 23) En revanche, elle « n'observe, à ce jour, aucun "consensus européen" ni même une tendance parmi les États membres du Conseil de l'Europe » qui permettrait de déduire de la Convention un droit individuel universel à la protection d'un héritage culturel (§ 25). Singulière position en termes de responsabilité des droits humains dont la Cour est la gardienne : elle attend donc que les États fassent le premier pas. La décision n'a été prise qu'à la majorité et donc on peut espérer une évolution.

Une autre disposition de la Convention dont nous avons le sentiment qu'elle pourrait/devrait être mobilisée dans le domaine culturel est celle qui interdit toute discrimination (art. 14) mais nous n'avons pas encore d'exemples de requêtes significatives posant la question en ces termes.

– Le droit d'accéder à la vie culturelle

La *Convention européenne des droits de l'homme* ne reconnaît pas, comme tel, le droit d'accéder et de participer à la vie culturelle. Les tentatives d'inclusion des droits culturels dans le texte de la CEDH ont toutes échoué²⁶. En particulier, les efforts de conceptualisation de droits culturels universels réalisés par le Comité *ad hoc* pour la protection des minorités nationales (CAHMIN) n'ont pas abouti. Le projet de protocole relatif aux droits culturels rédigé par ce Comité n'a donc pas été adopté, en raison de « difficultés juridiques et politiques »²⁷.

Dans ce contexte normatif, les droits contenus dans la CEDH offrent une protection médiate pour certains aspects du droit d'accéder et de participer à la vie culturelle. Dans certaines affaires concernant des personnes appartenant à des minorités²⁸,

26 Voir notamment Assemblée du Conseil de l'Europe, Résolution 838, 1978, *Annuaire de la CEDH*, 1978, Vol. 21, pp. 61-65; *Déclaration sur les droits de l'homme*, 27 avril 1978, *ibid.*, Vol. 21, pp. 83-87. Voir également, Sommet de Vienne des chefs d'État et de gouvernement du Conseil de l'Europe, 8-9 octobre 1993 et Recommandation 1255 relative à la protection des minorités nationales, Conseil de l'Europe, Assemblée parlementaire, 1995, §8.

27 Conseil de l'Europe, Groupe de travail européen sur la culture et le développement, *La culture au cœur : contribution au débat sur la culture et le développement en Europe*, Publications du Conseil de l'Europe, 1998, p. 185.

28 La Cour européenne des droits de l'homme appréhende les minorités principalement en lien avec les notions de minorités linguistiques, religieuses et nationales. Voir J. Ringelheim, *Diversité culturelle et droits de l'homme*, Bruylant, 2006, en particulier pp. 390-397.

il est arrivé que la Cour se montre sensible à la question de l'accès à l'information en matière culturelle et à l'accès à certains biens et services culturels. Dans une affaire *Khurshid Mustafa*, concernant une famille issue de l'immigration souhaitant accéder aux chaînes de télévision de leur pays d'origine²⁹, la Cour n'a pas hésité à intégrer la question de l'accessibilité des communications culturelles et de divertissement dans la langue d'origine au périmètre de l'article 10, qui protège la liberté d'expression et la liberté de recevoir des informations. En 2012, dans son arrêt *Egitim Sendikasi*, la Cour considère que « l'article 10 englobe la liberté de recevoir et de communiquer des informations ou idées dans toute langue qui permet de participer à l'échange public d'informations et d'idées culturelles, politique et sociales de toutes sortes »³⁰, qu'à ce titre la dissolution d'une association qui promeut l'échange d'idées dans la langue maternelle ne peut être interdite. Mais l'inclusion de la problématique de l'accessibilité d'une information, d'un bien ou d'un service culturel dans le périmètre de l'article 10 paraît avoir été déterminée, dans ces affaires, par l'appartenance des requérants à une minorité culturelle. L'accès aux activités culturelles et sportives et à la télévision est considérée comme inclus dans le champ d'application de l'article 8 (droit à la vie privée et familiale) et de l'article 10 dans une série d'affaires concernant des détenus. Dans l'affaire *Laduna c. Slovaquie*, l'inaccessibilité d'internet fut considérée par la Cour comme une violation de l'article 8 combiné à l'article 14³¹. Dans l'arrêt *Kalda c. Estonie*, la Cour conclut à une violation de l'article 10 pour un détenu en raison de l'impossibilité pour lui d'accéder à trois sites internet gérés par l'État et par le Conseil de l'Europe³². Dans *Jankovskis c. Lituanie*, la Cour constate une violation de l'article 10 de la Convention en raison de l'impossibilité pour un détenu d'accéder à un site internet du ministère de l'Éducation qui fournit notamment des informations, des conseils généraux et personnalisés au sujet des possibilités d'étude et de formation en Lituanie³³.

Néanmoins, il faut se garder de conclusions hâtives concernant la reconnaissance du droit d'accéder et de participer à la vie culturelle dans le droit de la Convention européenne. En effet, cette jurisprudence est relativement instable. On en veut pour preuve l'affaire *Glaisen*. Dans cette affaire, monsieur Marc Glaisen, paraplégique et se déplaçant en fauteuil roulant, conteste le refus qui lui a été opposé d'accéder au cinéma suisse, le Pathé Rialto, pour visionner le film *Vinyan*. Ce film ne figurait à l'affiche d'aucune autre salle de cinéma dans la région. Le bâtiment abritant le Pathé Rialto n'est pas adapté aux personnes en fauteuil roulant : l'entrée et la sortie des salles de cinéma ne sont pas équipées de rampes d'accès. Arrivé seul, le requérant avait demandé à pouvoir s'organiser avec des tiers pour pouvoir assister à la projection. Le personnel lui a opposé un refus, principalement pour des motifs tenant à la sécurité et à des questions de responsabilité civile. Après avoir tenté d'obtenir reconnaissance de la violation de ses droits devant les tribunaux suisses,

29 CEDH, arrêt *Khurshid Mustafa et Tarzibachi c. Suède* du 16 décembre 2008.

30 CEDH, arrêt *Eğitim ve Bilim Emekçileri Sendikası c. Turquie* du 25 septembre 2012, §71.

31 Voir notamment CEDH, arrêt *Laduna c. Slovaquie*, 13 décembre 2011, §71.

32 CEDH, arrêt *Kalda c. Estonie* du 6 juin 2016.

33 CEDH, arrêt *Jankovskis c. Lituanie* du 17 avril 2017.

monsieur Glaisen finit par s'adresser à la Cour européenne des droits de l'homme. Cette dernière déclare la demande irrecevable. Elle estime que seule l'inaccessibilité physique d'un type d'équipement culturel pour les personnes porteuses de handicap généralisée à l'ensemble d'un territoire peut entrer dans le champ d'application des articles 8 et 10 de la *Convention européenne des droits de l'homme*, éventuellement combinée à l'article 14 (consacrant le droit à la non-discrimination). A contrario, la Cour considère que l'inaccessibilité d'un équipement *en particulier* n'est pas considérée comme une problématique qui rentre dans le périmètre de la Convention³⁴. La Cour développe une approche minimale de l'obligation d'accessibilité, et n'entre pas réellement en dialogue avec l'interprétation de l'obligation d'accessibilité développée par le Comité des droits des personnes handicapées autour de la portée de l'article 30, §1, c de la CDPH, abordé sous l'angle du droit de ne pas être discriminé, ou avec les réflexions du Comité des droits économiques, sociaux et culturels des Nations-Unies³⁵.

Même si elle a abouti à une décision d'irrecevabilité, cette affaire met en lumière le potentiel de la mobilisation dans le domaine culturel de l'article 14, c'est-à-dire de l'interdiction de toute forme de discrimination. À ce stade, et au-delà de cette affaire, nous n'avons toutefois pas d'autres exemples de requêtes significatives posant la question des droits culturels en ces termes.

III. LES DROITS CULTURELS EN COMMUNAUTÉ FRANÇAISE DE BELGIQUE

Un certain mouvement s'est fait jour, depuis le début des années 2000, en faveur d'une reconnaissance d'un lien entre droit de participer à la vie culturelle et politiques culturelles. Le décret relatif à l'action muséale avait déjà marqué un approfondissement de ce lien, en précisant qu'une des conditions de reconnaissance se structurerait autour de la centralité de l'accès à la culture. Le décret relatif à l'éducation permanente mentionne les droits économiques, sociaux et culturels comme autant d'objectifs pour l'éducation permanente. Le décret relatif aux centres culturels du 21 novembre 2013 inaugure de façon bien plus nette l'arrimage de l'action publique dans les centres culturels au droit de participer à la vie culturelle. Il y a, dans ce décret, indubitablement, une intégration directe de la thématique du droit de participer à la vie culturelle en tant qu'objectif général de leur action, notamment au travers d'un certain « droit » à une analyse partagée du territoire, qui réalise les obligations procédurales induites du droit de participer à la vie culturelle. Dans ces secteurs, indubitablement, le droit de participer à la vie culturelle devient une réalité.

Pour les autres secteurs, et pour ce qui concerne le numérique, il reste finalement à développer des outils décrets, qui, sans se payer de mots, organisent une garantie et un respect effectif des droits culturels.

Explicable pour des raisons politiques et institutionnelles, l'absence d'articulation entre les idées fondatrices de l'action culturelle a contribué à l'inexistence de programmes clairs et à l'absence de hiérarchisation et d'équilibrage rationnels,

34 CEDH, *Glaisen c. Suisse*, 25 juin 2019, §49.

35 Voir B. Gomes, C. Romainville, « Droit d'accéder et de participer à la vie culturelle », in *Les grands arrêts en matière de handicap*, I. Hachez et J. Vrielink (dir.), Larcier, 2020, p. 706-707.

entraînant d'importantes lacunes dans des secteurs fondamentaux, comme notamment l'éducation artistique et culturelle, l'éducation permanente culturelle ou la médiation culturelle.

Ces données institutionnelles posent des questions cruciales pour le droit de participer à la vie culturelle.

Premièrement, comment une politique culturelle qui poursuit l'objectif de garantir l'accès et la participation de toutes à la culture peut-elle se passer de l'école ? Le noyau dur du droit de participer à la vie culturelle renvoie, indéniablement, à l'accès et la participation de chaque enfant à une diversité de vies culturelles. L'invocation des droits culturels est vaine si elle ne renvoie pas avant tout et surtout à la question de l'éducation culturelle et artistique pour chaque enfant, et si l'accès et la participation à la vie culturelle de chaque enfant ne sont pas pensés de manière systématique, transversale, et en lien avec la diversité des vies culturelles.

Deuxièmement, garantir le droit d'accès et de participation à la vie culturelle postule de renforcer les dispositifs de médiation.

Troisièmement, comment une politique qui vise la participation de toutes à la culture peut-elle réellement accompagner les nouveaux mouvements socioculturels, soutenir les minorités insuffisamment représentées dans le débat public et éviter le risque de l'institutionnalisation continue de ce qu'on a pu appeler les « branches mortes », c'est-à-dire de mouvements sociaux ayant perdu leur dynamisme ? Il s'agit là d'une interrogation fondamentale, la réponse à y apporter est extrêmement complexe.

Quatrièmement, comment repenser, à frais nouveaux, la connexion entre politique culturelle de protection et de garantie du droit de participer à la vie culturelle, reconnectée aux politiques audiovisuelles ?

Cinquièmement, comment déployer dans le monde dématérialisé une politique culturelle capable de garantir le droit d'accéder et de participer à la vie culturelle ? Si une profusion de contenus sont disponibles à la consommation en ligne, on doit bien constater que la démocratisation et la démocratie culturelle restent les parents pauvres de la culture en ligne.

Répondre à ces questions à partir du droit de participer à la vie culturelle, qui dessine un horizon et des limites pour les politiques culturelles, représente assurément un immense défi. Il faudra délimiter un « noyau dur » du droit de participer à la vie culturelle dont la réalisation est prioritaire, dans un contexte de rareté (poussé à son paroxysme en Communauté française) ; clarifier les enjeux, notamment en termes de définition des contenus culturels des politiques audiovisuelles et éducatives, approcher les questions de manière transversale, en prenant en compte tous les leviers disponibles, en recréant des ponts entre les différents ministères, préparer l'adaptation nécessaire des politiques culturelles aux défis des nouvelles technologies, de l'urbanisation, de la diversité culturelle et du sens donné à l'action publique, entre la promotion d'un rassemblement ou le soutien à une consommation culturelle librement choisie parmi un éventail varié.

CONCLUSION

Nous voudrions terminer par trois observations plus générales, peut-être plus politiques.

Tout d'abord, comme l'écrit Emmanuel Decaux, « la culture est le lien créateur et interactif entre la personne et la communauté. Par définition, la culture est multiple et se joue des frontières et des appartenances »³⁶. Il ne s'agit donc pas, au nom du respect « d'un mode de vie européen », d'introduire un relativisme culturel ou un élitisme culturel qui remettrait en cause les droits humains et l'égalité de dignité de toutes. « La culture n'est pas seulement un domaine qu'il convient de démocratiser [...] elle est devenue une démocratie à mettre en marche. »³⁷

Ensuite, dans la construction européenne, la culture n'a guère été prise en compte. Il est regrettable que la *Charte des droits fondamentaux de l'Union européenne* (2000, obligatoire depuis 2009) ne contienne aucune référence aux droits culturels, sauf en ce qui concerne le droit des personnes âgées de « mener une vie digne et indépendante et de participer à la vie sociale et culturelle » (art. 25). Certes, l'article 22 de la Charte dispose que « l'Union respecte la diversité culturelle, religieuse et linguistique » mais c'est trop peu alors que l'espace culturel européen, par son identité plurielle, pourrait être une réponse aux crispations identitaires comme le dit Julia Kristeva³⁸.

Enfin, en période de crise, la culture n'est pas un luxe mais une nécessité. Or, en Europe et dans notre pays, on investit (trop) peu dans la culture. Nous retournons au texte de Lina Prosa. « Au moment où la culture compte moins, deviennent plus manifestes l'indifférence, le conflit social, le retour au racisme, la décadence morale. »³⁹

³⁶ E. Decaux, « Les droits culturels : droits individuels universels, indivisibles et justiciables », Conseil de l'Europe, *Actes du 8^e colloque international sur la Convention européenne des droits de l'homme*, éd. du Conseil de l'Europe, 1996, p. 45. Voir aussi : M. BIDAULT, « Les droits culturels sont-ils universels, enfin ? » in V. Coussirat-Coustère et al. (éd.), *Réciprocité et universalité : sources et régimes du droit international des droits de l'homme. Mélanges en l'honneur du professeur E. Decaux*, Pedone, 2017, p. 1097 et s.

³⁷ *Conférence européenne de la culture*, Helsinki, 1972, cité par E. Decaux, *ibid.*

³⁸ J. Kristeva, Tribune, *Le Monde*. Voir aussi, Conseil de l'Europe, *Lignes directrices du Comité des ministres aux États membres sur la protection et la promotion des droits de l'homme dans les sociétés culturellement diverses*, 2 mars 2016.

³⁹ L. Prosa, « Comment et pourquoi donner de l'espace à l'utopie en période de naufrage », *op. cit.*, p. 104.



DISCUSSION

Caroline Mierop : Considérez-vous comme un recul ou comme une avancée le fait que, dans la structure de la Commission, il n'y ait plus à proprement parler de commissaire à la culture ? La politique culturelle n'est pas une compétence européenne à part entière, cependant la culture s'y infiltre. Comment analysez-vous cela sur le plan juridique et politique ?

Céline Romainville : Vous avez raison de dire qu'il n'y pas vraiment de politique culturelle au niveau européen, bien qu'il soit tout à fait possible d'en développer une. L'Union dispose d'une compétence d'appui en matière culturelle mais il existe manifestement une volonté – ou un acte manqué – de ne pas investir cette compétence. Par ailleurs, l'Europe considère la culture comme un marché économique depuis les arrêts de la cour de Justice sur les Trésors nationaux de 1968. Cela n'est pas compensé par une politique positive qui permettrait de faire l'expérience d'une hybridation culturelle et que l'Union soutienne une mise en œuvre de son slogan, « Unie dans la diversité ». Il faudrait dans ce but favoriser la mobilité des artistes à grande échelle pour qu'il-elles puissent se rencontrer, partager, échanger et proposer des choses différentes aux publics. Certaines initiatives – qui mériteraient d'être investies davantage – existent, mais elles sont souvent issues des acteur·ices eux·elles-mêmes et simplement chapeautées par les institutions européennes. La mise en œuvre de ce type de programmes est pourtant tout à fait à portée de l'Union.

Le fait que la culture – avec tous les dangers que cette notion recèle de repli culturel – ne soit plus reprise dans les compétences européenne est décevant. La nouvelle dénomination de la direction générale de la culture – la DG CONNECT – montre par elle-même la pauvreté du programme européen dans le domaine de la culture. Ce changement n'est pas anodin car les règles du marché intérieur empêchent les États de mener des politiques culturelles à certains égards. Ce n'est pas seulement qu'il n'existe pas de politique culturelle au niveau européen, c'est que l'Europe bloque parfois les États ou les autorités publiques dans la mise en œuvre de politiques culturelles plus ambitieuses.

Françoise Tulkens : Affirmer que la culture n'est pas une compétence de l'Union européenne n'est pas un argument valide. Il existe énormément de domaines dans lesquels elle s'est immiscée, par des voies directes ou indirectes, sans que cela se trouve officiellement dans ses compétences.

Bernard Focroulle : Le fait que la notion de culture ait disparu de l'intitulé de la fonction du ou de la commissaire européen·ne ne signifie pas la disparition de la culture mais témoigne tout de même d'un phénomène de recul. Par contre, je ne suis pas tout à fait d'accord avec une critique en bloc de l'Union européenne même si, de toute évidence, ce qu'elle met en place ne suffit pas. Il faudrait aller beaucoup plus loin dans les moyens et la mise en œuvre des programmes de soutien à la culture. Je pense que, dans une certaine mesure, les États eux-mêmes ont bloqué l'essor d'une véritable politique culturelle européenne en empêchant depuis des décennies que l'Europe soit proactive dans cette matière. Je préconise d'être critique vis-à-vis de l'Union européenne mais il faut reconnaître qu'elle a tout de même investi – bien qu'en trop faible mesure – la question de la mobilité des artistes et des œuvres d'art ainsi que celle de l'interculturalité.

Céline Romainville : L'Union européenne a manqué d'ambition concernant le droit « dur » en matière culturelle. Je ne parle pas des quelques programmes qui financent des initiatives, très louables, mais par exemple des directives sur l'audio-visuel et les droits d'auteur·es, ou encore du débat concernant la surréservation des œuvres, pourtant fondamental dans la concrétisation de l'accès à la culture. L'Europe n'a jamais voulu prendre en compte ces enjeux d'accès du plus grand nombre. Les programmes de cohésion sociale et de soutien, les méthodes ouvertes de coordination, etc., ont été mobilisés mais représentent les armes les plus faibles du droit européen. Sa contribution reste très modeste et l'Union européenne reste assez timide en matière culturelle, alors qu'elle ne s'encombre pas de telles considérations dans d'autres domaines, tels que la question migratoire par exemple. Certains États ne souhaitent pas son intervention mais c'est aussi le propre de l'Union de devoir parfois aller à leur rencontre.

Question du public : Le droit international l'oublie parfois, mais l'essence du droit est de s'appliquer à des situations concrètes. En d'autres termes, il revient à obliger ou interdire certaines choses. Dans la galaxie de sens des droits culturels, n'en sommes-nous pas finalement réduits à procéder par un droit jurisprudentiel à l'anglo-saxonne – à coup de décisions parfois contradictoires – plutôt que d'essayer de construire une théorie générale ?

Françoise Tulkens : Au risque d'être un peu provocatrice, j'admets ne pas être persuadée que le droit soit toujours fait pour être appliqué. Il existe une dimension symbolique non négligeable dans la norme, qui permet d'affirmer des valeurs. Certaines lois sont votées et ne connaissent quasiment aucune application. Faut-il avancer au cas par cas ou avec une théorie générale ? Parfois, je suis plus favorable à la politique « des petits pas » – peut-être pas en matière culturelle, je ne m'y connais pas assez – qui permet d'avancer, avec des hauts et des bas, tout en demeurant dans une philosophie générale. Par contre, les théories générales qui s'appliquent de manière brute, je n'y crois pas trop. Je préfère infiniment les politiques progressives, pour autant qu'il existe une colonne vertébrale autour de laquelle s'articuler.

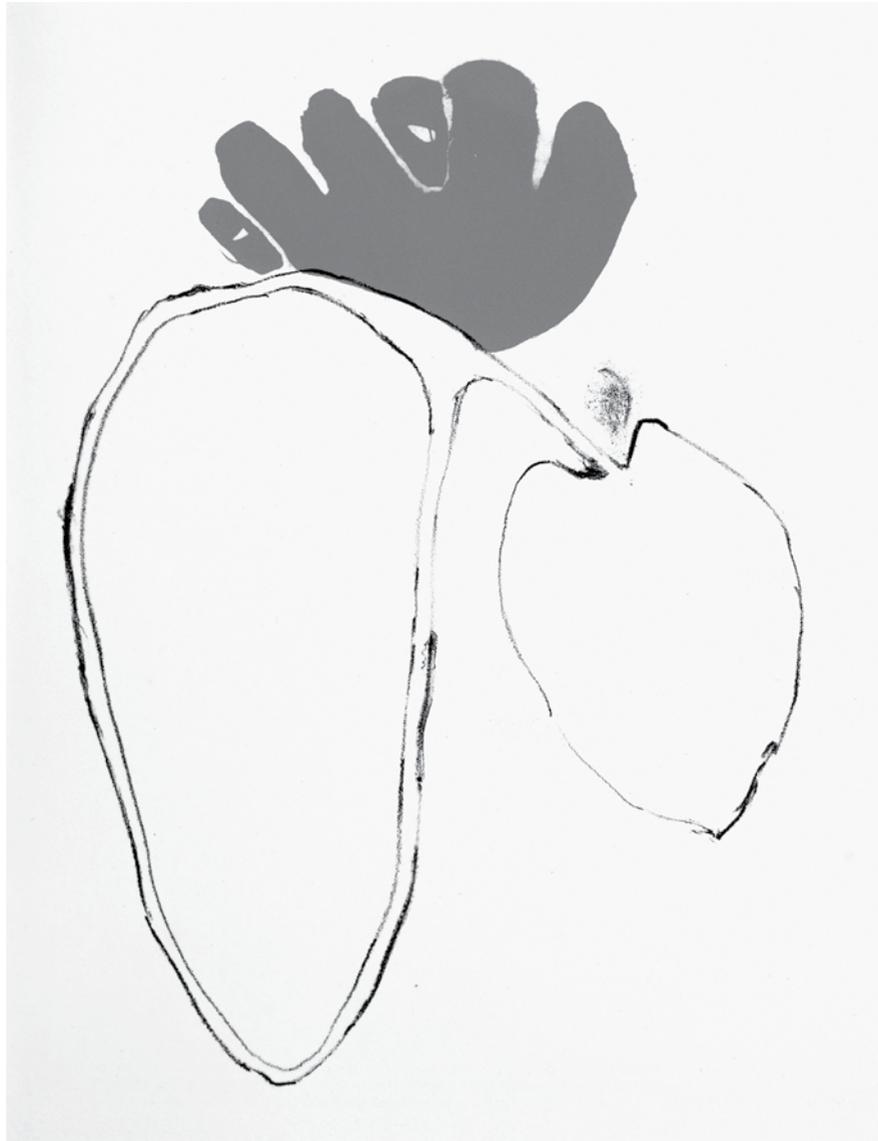
Question du public : J'ai l'impression que cette notion de droits culturels recouvre d'une part une inquiétude liée aux totalitarismes et, d'autre part, vise (peut-être de manière utopique) l'accès pour toutes et tous à l'art et la culture. Je suis musicien et j'ai appris en sociologie de la culture que les goûts musicaux sont un marqueur social très net. On rêve, dans une société meilleure, que cette qualité d'écoute – cette capacité à apprécier des choses qui nous élèvent et nous nourrissent – soit accessible à toutes. Cela suppose de mettre en œuvre des programmes d'actions culturelles pour donner des possibilités, des clés d'écoute – et d'appréhension des œuvres en général – à tout·e un·e chacun·e. Aujourd'hui le financement de la culture pose problème alors que le marché de la culture se développe. Dans quelle mesure le droit est (ou devrait être) capable de contraindre les États à prendre acte de la situation et agir ?

Céline Romainville : Derrière les droits culturels, il me semble que vous ciblez également l'enjeu de l'égalité et de l'émancipation pour toutes et tous. Quelles sont les armes du droit par rapport à l'article 23 et aux Pactes internationaux ? Très concrètement, si les politiques n'investissent plus le champ de la médiation culturelle – qui tente de jouer avec ces mécanismes de reproduction sociale décrits en sociologie de la culture – elles reculent dans la réalisation de l'enjeu majeur du droit culturel. Si cela

se réalise par un texte législatif – un décret ou un arrêté de financement par exemple – il est alors possible de les attaquer devant une juridiction, avec l'argument que l'action est effectuée sans compensation ou réelle justification. Cela représente alors une violation du droit, qui entraîne une obligation d'annuler la norme en question.

En matière culturelle, ce mécanisme – appelé le *standstill* – n'a été mis en œuvre qu'à une seule reprise en Belgique, pour la protection du Patrimoine. Il était dans ce cas assez simple de prouver qu'il y avait un recul dans la protection du patrimoine architectural, et la norme a été annulée par le Conseil d'État. Par ce mécanisme, le droit peut empêcher les reculs et obliger à agir. L'obligation d'agir est cependant difficile à sanctionner en justice, contrairement aux reculs.

Fabian Fiorini : Le droit et la culture peuvent être vues comme deux notions antagonistes. Dans votre question, en filigrane, vous demandez si la loi devrait « imposer » la culture. Là se situe un axe très compliqué entre la culture de création et la loi. Comme disait Kandinsky en prenant l'image du triangle, l'artiste, sans être forcément à la pointe de la société, innove. Le cadre légal peut empêcher que les droits reculent, mais il ne peut anticiper certaines avancées. Or, justement, la culture va où on ne l'attend pas.



PERDRE OU MÉLANGER SA CULTURE ?

Fabian Fiorini, pianiste et compositeur

HYBRIDATION CULTURELLE

Fabian Fiorini commence son intervention par un temps de musique : il nous fait entendre un extrait de *Yo Anpil*, adaptation musicale d'un texte de Jean Bofane et morceau du groupe *Désir Fiorini*, un duo composé de la chanteuse Rénette Désir et de Fabian Fiorini.

Il s'agit d'un duo voix-piano que j'ai interprété avec une chanteuse haïtienne qui vit à Port-au-Prince. C'est un bon extrait car c'est comme cela que je ressens mon droit culturel et que je peux l'exercer. Je me le représente en deux plans très simples : l'extime⁴⁰ – relatif à la part d'intimité qui est volontairement rendue publique – que j'oppose à l'intime. L'extime n'existe pas, il est constitué des influences diverses : tout ce que j'ai pu apprendre dans les conservatoires, tout ce qui est de l'ordre de la littérature, de la lumière, des espaces, de l'inspiration. Il prend également sa source dans le passé et, grâce à toutes les formes de transmission que nous avons aujourd'hui, nous avons accès à beaucoup d'extime.

De là, la nécessité pour un·e artiste de rechercher et de trouver son intime pour l'exprimer finalement vers les autres. La culture, c'est aussi simplement le partage. D'où l'importance de cet extrait car, au-delà de l'apparence, il faut arriver à déconstruire le fonctionnement de ce dialogue culturel, de ce droit culturel, et voir comment, en tant qu'artiste, il nous est permis de jouer de notre culture en la transformant, en la fluidifiant, en la réinterprétant.

La référence au Romantisme est utilisée ici : le piano-voix, dans notre référence occidentale, correspond aux « Lieders »⁴¹ et aux grandes chansons du répertoire romantique. Dans l'extrait, ce dispositif a été utilisé en le déplaçant toutefois vers un autre style beaucoup plus contemporain. Certains éléments relèvent de la musique traditionnelle haïtienne. Le piano est habituellement le support du chant, qui utilise la mélodie. En ma qualité d'ancien percussionniste, j'aime bien utiliser le piano comme un instrument de percussion. C'est pour cela que, dans la main gauche, on ressent quelque chose de très motivique⁴² et de très directif qui traverse toute la pièce.

Ce rythme précis est un rythme « Congo » qui vient de la musique haïtienne. En termes d'échanges et de mélanges culturels, je précise qu'il a fallu que mon corps l'apprenne. C'est très difficile à réaliser, techniquement, pendant les trois minutes que dure le morceau. Cela se rapproche de la performance car ce n'est pas très pianistique. C'est là que la culture est « l'autre ». « Je est des autres » : je deviens quelqu'un

40 La notion d'extimité est développée par Serge Tisseron dans *L'intimité surexposée*, Ramasay, 2001.

41 Courte pièce de musique vocale, de caractère populaire ou savant, chantée sur un texte en langue germanique.

42 Relatif à un motif.

d'autre après être passé par ce processus, par un apprentissage qui n'était pas donné au départ. C'est un mélange qui se réunit pour avancer, pour essayer de donner cette volonté intime d'avoir un son qui correspond à mon époque, qui correspond à quelque chose que j'ai envie de partager.

Malgré les apparences, ce que vous avez entendu est une forme ouverte. Il s'agit d'un hommage à la musique contemporaine occidentale. Il n'y a pas nécessairement une succession de « A, B, C, D, E » écrite à l'avance par le compositeur et nous gardons une certaine liberté à chaque interprétation. Sur un disque, il existe une version figée, une entité, mais la prochaine fois que nous jouerons ce morceau, nous ne le jouerons pas nécessairement de la même manière.

Je voudrais également partager le texte haïtien, qui est lui aussi une « hybridation ». Celui-ci a été écrit en français par un écrivain congolais Jean Bofane, puis traduit en haïtien, car nous voulions que tous les textes de ce disque soient entendus en créole, la langue d'Haïti. Ce texte date de bien avant la « crise migratoire » que nous connaissons aujourd'hui. Il contient beaucoup de références aux nombreuses vagues d'esclaves qui sont arrivées en Haïti. Ces dernières venaient beaucoup du Bénin, de la dynastie des Dahomey, une grande dynastie royale africaine.

Cette nuit, j'ai deviné ce crépuscule qui tombe sur les bords de nos océans
[Une musique commence à remplir l'atmosphère]
 Ces silhouettes qui s'y découpent sans arrêt comme sur les parois d'un enfer
 Elles s'amassent toujours plus
 Ombres pesantes
 Ils sont nombreux
 Les cales en sont pleines
 Ils ont des pirogues qui chevauchent la vague
 Les coques se brisent
 Des lames découpent les êtres par l'intérieur
 On entend une femme gémir avec le vent
 Elle voudrait crier à l'aide.
 Mais cela est étouffé comme tout le reste.
 De l'eau salée s'engouffre par la trachée d'un homme vêtu en bleu
 Sombre
 Sur une barque, un nouveau-né vagit sur le sein de sa mère.
 La surveillance maritime est là.
 Le bébé ne doit pas être entendu
 Le passeur, qui doit penser à tout, est obligé d'arracher l'enfant par le bras
 et de le jeter à la mer d'un mouvement ample pour que l'écume se referme
 sur lui et qu'il se taise
[La musique s'arrête]

Je suis musicien parce que je ressens la violence et que j'ai du mal à la dire ou l'exprimer oralement, c'est pour cela que je la joue. Je pense aussi que, par rapport aux droits culturels, un droit fondamental serait de marcher librement sur la terre. À l'intérieur de notre culture, la violence tout comme la beauté peuvent être ressenties comme relevant de l'extime. L'essence d'un travail artistique honnête est d'essayer

de trouver, dans la forme et le contenu, la juste adaptation de tous les éléments qui existent dans notre propre culture et de les faire revivre. Parce que, d'une manière qui peut sembler étrange, la notion de culture comprend l'idée d'une évolution, qui est notre évolution à toutes.

Je pense qu'aujourd'hui il est à la fois nécessaire et difficile – au vu de cette charge historique dont nous prenons compte, pourtant importante à faire vivre – d'ajouter une voix supplémentaire à la longue voix de tout ce qui a déjà été créé. Afin de continuer à avancer, de se rassembler pour créer quelque chose qui nous ressemblerait plus que de refaire simplement ce qui a été fait à l'époque où nous étions colonialistes par exemple. Il faut essayer aujourd'hui de s'adapter à cette notion d'identité humaine. À partir de là, nous pouvons être beaucoup plus ouvert-es sur les autres et sur le monde.

En tant que musicien-nes, l'avantage est de pouvoir ressentir que la musique n'a aucune frontière, ce qui nous permet de voyager beaucoup. L'intérêt de la culture c'est cette diversité, qui doit sans cesse « s'interhybrider », « s'interactiver » et ne jamais se refermer. De toute façon, comme dans la nature, tout ce qui se referme meurt. En conclusion, je pense que la fermeture n'est pas le destin que nous voulons pour l'humain-e et que la seule issue est le partage, l'ouverture aux autres, le renouvellement de la vie ensemble.

David Berliner, anthropologue

PLASTICITÉ CULTURELLE

La réflexion sur la notion de culture est fondamentale en anthropologie. De manière classique, l'anthropologue considère que la culture est constituée d'un ensemble de représentations, de pratiques et de valeurs partagées par des humain-es, traits qui vont les différencier d'autres groupes d'humain-es. Elle rassemble dans le même temps qu'elle distingue. Pour remonter dans le temps, cette notion romantique, au sens du terme *kultur* utilisé à partir du 18^e siècle par la bourgeoisie et les auteurs allemands, désignait « l'éthos » ou « le génie du peuple », c'est-à-dire ce qui est propre à un groupe, ce qui lui confère une spécificité, un style le singularisant des autres. Aujourd'hui, le plus grand piège consiste sans doute à l'appréhender uniquement comme ce qui fait différence, en exagérant les idiosyncrasies⁴³, en creusant des interstices indépassables, trop souvent au détriment de la nuance, de la complexité et, surtout, de l'unité. « Je suis différent, *comme tout le monde!* » (mon italique), écrit Gary-Ajar dans son roman *Gros-Câlin*.

La première question que se pose l'anthropologue est celle-ci : comment employer un tel concept à l'heure de la mondialisation, alors que les sociétés sont composées d'individus d'origines très diverses qui se déplacent beaucoup et que l'hétérogénéité y domine ? En réalité, nous sommes, pour la plupart d'entre nous, les héritier-ères de deux, trois, quatre (voire plus) cultures différentes. Aussi, il convient de penser la culture comme une pelote de laine, dont les fils multiples se détachent les uns des autres tout en s'enchevêtrant. Et sortir de l'idée de culture se référant à un territoire délimité, un ensemble de gens particuliers, une langue ou encore des valeurs spécifiques. Le concept d'*identification culturelle*, qui exprime le processus d'attachement à une série d'horizons, me semble bien plus à même de décrire le monde que nous habitons.

Bref, il est malaisé d'user de cette vieille idée avec la dimension essentialiste qu'elle charrie. Elle tend à obscurcir le fait que nous sommes toujours déjà multiples. L'un est multiple et « Je est des autres », pour reprendre en la transformant la belle formule de Rimbaud dans les *Lettres du voyant*⁴⁴. Les humain-es se pensent au croisement de récits bigarrés, ambigus, compliqués, parfois contradictoires.

⁴³ Manière d'être particulière à chaque individu qui l'amène à avoir tel type de réaction, de comportement qui lui est propre.

⁴⁴ « Je est un autre », lettre d'Arthur Rimbaud à Paul Demeny, 15 mai 1871.

À n'en pas douter, la notion de droits culturels constitue un acquis fondamental, pour autant que nous en gardions à l'esprit les écueils potentiels. Parce qu'il est facile de tomber dans une rhétorique qui mobiliserait les thèmes de la pureté et de l'authenticité. Comme si nous étions les héritier·ères d'une tradition originelle et vraie, transmise de manière linéaire, sans accroc, sans rencontre, sans emprunt. À tout prix, évitons l'absolutisme et le fixisme sans quoi l'on risque de renforcer le désir d'être rivé·e à soi-même. La culture procède d'une dynamique multidirectionnelle, inclusive et poreuse qui peut prendre les allures malheureuses de la viscéralité. Boule de laine ou – comme nous en discutons l'autre jour avec Fabian Fiorini – fractale, elle n'est jamais stable. La transmission ne s'opère pas à l'identique, mais suivant des processus de retranscription et de réinterprétation qui font de la culture le résultat d'une fantastique hybridation.

À titre d'exemple, voici une recherche que j'ai menée il y a une vingtaine d'années en Guinée-Conakry, en Afrique de l'Ouest. Les Baga sont un groupe de riziculteur·rices dont le récit des origines ne déploie pas les formes habituellement essentialistes de l'identité. Avant d'arriver dans la région qu'ils et elles occupent aujourd'hui, les Baga relatent être venu·es d'un peu partout : du nord, de l'est, des hauteurs du Fouta Djallon, de la Guinée forestière. Il·elles racontent provenir de lieux multiples et se sentent hétérogènes et cosmopolites. Une fois tou·tes rassemblé·es sur le littoral, un génie serait apparu pour les doter d'une langue commune, ciment de leur identité actuelle.

Le récit d'origine des Baga est édifiant parce qu'on y trouvera peu de cette rhétorique soutenant l'idée d'un peuple qui émergerait d'un endroit particulier, avec des racines et un héritage singulier. Au contraire, leur histoire locale valorise le multiple et l'hétérogène. Il·elles affirment leur cosmopolitisme fondateur, le rôle décisif de la rencontre et de l'hybridité dans leur sociogenèse. Certes, aujourd'hui, les choses tendent à changer, et l'influence des grandes narrations identitaires promues depuis l'époque de Sékou Touré⁴⁵ se fait sentir. Le nationalisme est friand du patrimonialisme et du mythe de la pureté.

En parallèle de la culture, la notion de patrimoine est, elle aussi, révélatrice d'usages politiques inquiétants. Cette dernière est abondamment utilisée et bénéfique dans le cadre des luttes pour la reconnaissance (« ma culture, mon patrimoine »). Elle s'inscrit souvent dans un agenda progressiste, conférant une existence sociale à certaines catégories de population et prenant la mesure des traumatismes de leur histoire. Mais, ce même discours patrimonial peut également devenir nocif. Comme lorsque des fonctionnaires européen·nes entendent « protéger le mode de vie européen », un héritage supposément attaqué par des migrant·es qui mettraient en péril « notre » culture. C'est une rhétorique similaire dont certain·es se servent pour soutenir que le « mâle hétérosexuel blanc est menacé d'extermination », comme le disait encore Éric Zemmour à la Convention de la droite en septembre 2019 à Paris. Les hommes politiques conservateurs usent pertinemment de cette figure de la perte.

45 Ahmed Sékou Touré (1922-1984), premier président de la République de Guinée à partir de l'indépendance française, en 1958, jusqu'à sa mort.

Alors que faire ? Que faire d'un concept qui est l'objet d'utilisations aussi opposées ? En tant qu'anthropologue, je suis partisan de laisser proliférer les récits d'identification culturelle, tout en déstabilisant les notions d'identité, de racines, de patrimoine. Montrer à quel point ce sont là des concepts situés et se livrer – chacune d'entre nous – à l'inventaire de nos appartenances. Soyons le Spinoza de nos affiliations ! Toujours un pied dehors et un pied dedans, afin de pouvoir examiner comment nous tissons – fragilement – nos identités en entrelaçant des fils multiples.

À cet égard, l'idée de plasticité culturelle me semble particulièrement attractive. Zelig, dans le film du même nom réalisé par Woody Allen, est l'histoire emblématique d'un homme qui, au contact d'autres identités, absorbe ces dernières. Il souffrirait ainsi d'une sorte de « caméléonite ». Or, loin d'être une pathologie, il s'agit là d'une dimension fondamentale de notre humanité : l'être humain est une créature malléable qui, par l'empathie et l'imitation, a la capacité de se mettre dans les bottes d'une autre. Proust décrivait cette plasticité comme un « bain de jouvence ». Plastiques, nous sommes en mesure de nous « désidentifier » de nos appartenances et, par-là même, d'assumer l'hétérogénéité intrinsèque de notre être.

En guise de conclusion, méditons sur cette superbe citation de Walt Whitman : « Est-ce que je me contredis ? Très bien, donc je me contredis. Je suis vaste, je contiens des multitudes. »



EACH ONE TEACH ONE

Olivier Van Hee, maître de conférence et vice-président du Master en Gestion culturelle de l'ULB, directeur au service général de l'Inspection de la culture

RAPPORT ENTRE CHAMP SOCIO-CULTUREL ET CHAMP DE LA CRÉATION : QUELLE APPROPRIATION DES DROITS CULTURELS, EN COURS ET À VENIR ?

Il ne s'agit pas ici de définir le champ socioculturel, mais il est cependant nécessaire de distinguer deux types d'opérateur·ices : territorialisé·es et non territorialisé·es. Les opérateur·ices territorialisé·es développent une action sur et à partir d'un territoire et de ses habitant·es. Ce sont par exemple les centres culturels, les centres de jeunes, les centres d'expression et de créativité (CEC), etc. Les opérateur·ices non territorialisé·es, comme les associations d'éducation permanente (EP) ou les Organisations de jeunesse, ont un lien de moindre force avec la collectivité ancrée localement (à l'exception de l'axe consacré à l'animation en EP).

Le rapport historique entre le champ socioculturel et celui de la création ne date pas d'hier et a été nourri d'expériences diverses. Au début des années 1980, un ministre de la Culture, Pierre Wigny, décide de soutenir un certain nombre de communes en équipements culturels décentralisés : c'est ce qu'on appellera le Plan Wigny. Beaucoup d'infrastructures bâties dans ces années-là sont d'ailleurs encore exploitées aujourd'hui, notamment par les centres culturels, ce qui en fait un acteur essentiel de la diffusion des œuvres.

Quelques chiffres

- 56 % de la diffusion professionnelle de la Fédération Wallonie-Bruxelles passe par les 118 centres culturels (chiffres d'Art et Vie);
- 96 % des centres culturels programment des œuvres inscrites dans le catalogue de spectacles « Art et vie » reconnus par le Service de la Diffusion;
- 86 % des centres culturels programment des œuvres inscrites dans le programme « Spectacles à l'École »;
- 120 centres d'expression et de créativité offrent des espaces de pratiques artistiques;
- 150 réseaux de Lecture publique invitent des auteur·ices ;
- 200 centres de jeunes accueillent de jeunes musicien·nes, plasticien·nes, vidéastes, etc.

Ce tableau reprenant quelques chiffres actuels permet de constater d'une part que le lien entre la diffusion des œuvres et le réseau territorialisé du champ socioculturel est très intense, pas forcément dans le sens de la création, mais plutôt dans celui de la rencontre entre une œuvre et un public. La dynamique de l'accès à la culture est donc très importante. D'autre part, la création bénéficie plutôt d'un autre type de réseau, qui est celui des institutions de création (les théâtres, par exemple). Ces opérateurs et opératrices soutiennent des discours alternatifs ainsi que l'expérimentation artistique et culturelle.

PREMIÈRE ASCENSION - GRIMPETTE PARMIS LES OCCURRENCES DES DROITS HUMAINS DANS LES DÉCRETS DU CHAMP SOCIOCULTUREL EN FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES

Les acteurs et actrices socioculturel·les sont reconnu·es par des décrets, qui sont eux-mêmes porteurs de valeurs référentes : démocratie culturelle, démocratisation de la culture. Souvent, ces valeurs ont été induites par les acteur·ices eux-mêmes car la Belgique est un pays où l'État se profile comme relativement non-planificateur. Cela signifie que les associations, les mouvements associatifs, les acteur·ices et les opérateur·ices sont associées aux réflexions politiques et participent au processus d'élaboration des décrets. Ils et elles induisent ainsi d'une certaine manière leur nature, leur forme et leur contenu, ce qui n'est pas nécessairement le cas dans les pays voisins. Il s'agit d'une particularité sans doute due en partie au fait que l'État belge soit un acteur relativement faible au sein de notre organisation politique et sociale, laissant la place aux mouvements sociaux comme moteurs des grandes mutations.

Ces différents décrets portent sur des objets, définis dans leur article 1^{er}, faisant référence aux droits humains de façon directement explicite ou indirectement opérationnelle. Il convient d'en mentionner trois avant d'aborder le décret relatif aux centres culturels de 2013, qui fait explicitement référence aux droits culturels.

1. Le décret sur les centres de jeunes (2000, revu en 2008) fixe certaines conditions pour accéder à la reconnaissance, en faisant explicitement référence aux droits humains : « 2° Être ouvert à tous les jeunes dans le respect des droits de l'Homme ; 3° Respecter et défendre, au même titre que toute personne exerçant une responsabilité en son sein, les principes contenus dans la Déclaration universelle des Droits de l'Homme [...] ; 4° Avoir pour objectif de favoriser le développement d'une citoyenneté critique, active et responsable [...] ». (Article 1^{er})

2. Le décret sur la Lecture publique (2009) soutient « les opérateurs qui œuvrent au développement des pratiques de lecture de la population en Communauté française. Il vise à favoriser l'accès au savoir et à la culture par la mise à disposition de ressources documentaires et culturelles [...] ». (Article 1^{er})

3. Le décret sur les centres d'expression et de créativité (2009) stipule que : « La démarche des associations visées par le présent décret s'inscrit dans une perspective d'émancipation sociale et culturelle et favorise l'expression citoyenne. » (Article 1^{er}, §2)

Cette préoccupation de la dimension émancipatoire de la culture est donc présente jusque dans des décrets qui ciblent plus précisément les pratiques artistiques, ici amateurs pour ce qui concerne les CEC.

Le décret sur les centres culturels (2013) est quant à lui un véritable laboratoire d'expérimentation. Il soutient « l'action des centres culturels afin de contribuer à l'exercice du droit à la culture des populations, dans une perspective d'égalité et d'émancipation » et stipule que « l'action des centres culturels augmente la capacité d'analyse, de débat, d'imagination et d'action des populations d'un territoire, notamment en recourant à des démarches participatives ». (Article 2)

Pour rebondir sur les autres points de vue exprimés, il est vrai que ce décret a une portée relativement limitée en termes d'analyse juridique car le droit ne résout pas tout. L'appel est peut-être plus profondément symbolique, dans la continuité de l'appel aux valeurs de la démocratie culturelle et de la démocratisation de la culture, déjà présentes dans les précédents décrets. Ce sont les acteurs et les actrices eux-mêmes qui peuvent aller plus loin que le droit, en s'appuyant sur ces valeurs référentes. C'est dans la référence aux droits culturels – qui peut fonder une nouvelle dimension des politiques culturelles aujourd'hui – que se situe le levier de ce décret. Le fait de mentionner l'exercice des droits culturels comme l'augmentation de « la capacité d'analyse, de débat, d'imagination et d'action des populations d'un territoire », voté à l'unanimité par le Parlement de la Fédération Wallonie-Bruxelles, est assez révolutionnaire.

Ces termes ont bien entendu un impact sur la manière dont les acteurs et actrices de terrain se sont approprié la notion de droits culturels et l'ont traduite en actions culturelles. Le décret constitue en effet un pas relativement important, d'un potentiel certain et dont les applications concrètes n'ont pas encore été véritablement mesurées, mais sur lesquelles il est intéressant de se pencher. Il existe actuellement 118 centres culturels reconnus sur 143 communes en Fédération Wallonie-Bruxelles. Ils couvrent ensemble environ 70% du territoire des communes francophones, ce qui n'est pas anodin. Environ 7% d'entre eux se situent dans la première phase d'application du décret⁴⁶. Comment les centres culturels se sont-ils approprié les droits culturels tels que formulés selon l'intention des législateur-ices ?

DEUXIÈME ASCENSION - MONTÉE EN APPROPRIATION DES DROITS CULTURELS

Le décret de 2013 relatif aux centres culturels est ce qu'on appelle un décret « liberté ». Le seul horizon contraint est celui de la méthode : les centres culturels sont invités à suivre une méthodologie particulière, dite « boucle procédurale », à partir de laquelle ils doivent définir le contenu de leur action en référence à l'exercice des droits culturels. Il s'agit d'une opération relativement simple dans la théorie mais plus compliquée à mettre en pratique.

La première étape de la boucle consiste à réaliser une analyse partagée du territoire, c'est-à-dire à retourner vers les populations et les questionner, afin de faire émerger et définir des enjeux de société. Ces enjeux portent sur ce qui pose question à l'échelle de la collectivité, sans se limiter au champ culturel ou socioculturel. Les centres culturels

⁴⁶ Ces chiffres sont issus du *Rapport d'activités 2018 et Bilan de la législature 2014-2019* de la Commission des Centres culturels de la Direction des Centres culturels, édité chaque année : <http://www.centresculturels.cfwb.be/index.php?id=rappportsactivites>

doivent alors transcrire ces enjeux de société en opérations culturelles et concrétiser le tout dans leur programmation. La dernière étape est constituée de l'autoévaluation de l'ensemble du processus, avant de se relancer dans l'analyse partagée. La boucle se répète tous les cinq ans, période sur laquelle se définit le cahier des charges.

Les 118 centres culturels reconnus par la Fédération Wallonie-Bruxelles arrivent aujourd'hui chacun au moins au bout d'une première phase quinquennale, les premiers étant entrés dans le dispositif en 2014. Il est donc dès à présent possible de présenter quelques résultats, basés sur une série d'hypothèses préliminaires, en attendant une analyse approfondie qui nous apportera des éléments plus concrets. Au sein du service général de l'Inspection de la culture, il apparaît manifeste que l'appropriation des enjeux – questions de société adressées à et par la communauté locale – et leur traduction opérationnelle constitue une phase importante de cette mécanique.

Quels enjeux ont été identifiés par les centres culturels, en lien avec leur appropriation des droits culturels ? Une première hypothèse, formulée à partir de l'observation des dossiers de demandes de reconnaissance adressés par les centres culturels à l'Administration générale de la culture en FWB, distingue deux voies. Une première, dans laquelle l'enjeu, d'étendue large, s'inscrit dans une continuité par rapport au projet existant du centre culturel. Ce choix est lié à une vision plutôt généraliste des droits culturels, considérés comme confondus ou relativement proches des droits humains dans leur ensemble. Dans ce cas, l'effectivité sera assez facile à démontrer, ou en tous cas démontrable, et les créateur-ices seront convoqué-es par les centres culturels comme auparavant. Il s'agit par exemple de préoccupations qui s'apparentent à l'exercice du vivre ensemble, travailler l'identité de façon générale – avec tout ce que cela peut comporter comme risque, évidemment –, retrouver l'espace public ou encore redonner la parole à la jeunesse. Les centres culturels qui se sont approprié ce type d'enjeu favoriseront plutôt l'accès à la culture et la participation à la culture comme leurs maîtres-mots.

Une seconde voie possible est celle du choix d'enjeux dont l'étendue est un peu plus limitée mais qui sont en rupture avec le projet existant (ou au contraire l'approfondissent) en ciblant une question qui n'a pas encore été posée jusque-là. Souvent ces enjeux vont cibler l'un ou l'autre des droits humains, dont l'effectivité sera plus difficile à démontrer car ce sont des changements réels qui sont visés. Les impacts seront donc moins facilement perceptibles. Les créateur-ices seront toujours convoqué-es, mais invité-es à s'adapter aux enjeux, tels que la place des identités minoritaires en centres urbains densifiés, le passage de l'impertinence à la reconnaissance ou encore l'isolement des populations dans les villages ruraux, qui a notamment pour conséquence un faible accès aux équipements, aux formations et à l'emploi. Ces enjeux ont une portée un peu plus verticale, en profondeur, et vont donc avoir une autre nature d'effectivité sur l'exercice des droits. Le travail de médiation se révèle central dans le traitement de ces enjeux.

La place de la création n'a pas tellement bougé dans les programmations des centres culturels, où les artistes continuent à être invité-es à la table. Ils et elles ont souvent été très présent-es dans les analyses partagées du territoire, cette phase de retour vers le terrain, vers les populations. Ils et elles sont aussi présent-es dans les conseils d'orientation, ces conseils consultatifs de la population et de la vie associative locale mis en place par le nouveau décret.

Le modèle-type des analyses partagées constitue un outil créatif et généralement mobile qui consiste à aller dans les quartiers et dont la mise en œuvre a souvent été confiée à des artistes. Cela a permis aux créateur·ices d'être présent·es dès le départ dans l'ensemble du processus, que le centre culturel ait suivi l'une ou l'autre des deux voies décrites ci-dessus. Cette implication forte et continue de leur part a permis de ne pas les mettre à l'écart, ce que beaucoup avaient craint avec l'instauration du décret, mais également de ne pas instrumentaliser leurs propositions.

TROISIÈME ASCENSION - LE K2 DE L'ÉDUCATION PERMANENTE

Il serait bien évidemment faux de penser que les droits culturels couvrent harmonieusement le lien entre la création et la population. Cela ne veut pas pour autant dire que toute la Gaule est soumise... Non, un village résiste ! Pour preuve, la partie du secteur associatif inscrite dans une démarche d'éducation permanente recouvre un réseau très vaste de près de 280 associations reconnues par un décret de 2003 récemment réformé. Celui-ci place l'exercice des droits humains au centre de l'action et constitue le décret de la Fédération Wallonie-Bruxelles qui contient la référence la plus explicite aux droits culturels :

« Le présent décret a pour objet le développement de l'action associative dans le champ de l'éducation permanente visant l'analyse critique de la société, la stimulation d'initiatives démocratiques et collectives, le développement de la citoyenneté active et l'exercice des droits sociaux, culturels, environnementaux et économiques dans une perspective d'émancipation, individuelle et collective des publics en privilégiant la participation active des publics visés et l'expression culturelle » (Article 1^{er}, §1)

Cette formulation de 2003 est encore actuellement celle qui va le plus loin sur la question des droits culturels, d'une pertinence inestimable dans une démocratie vivante car elle vise à toucher les populations qui sont à l'écart des centres de décision.

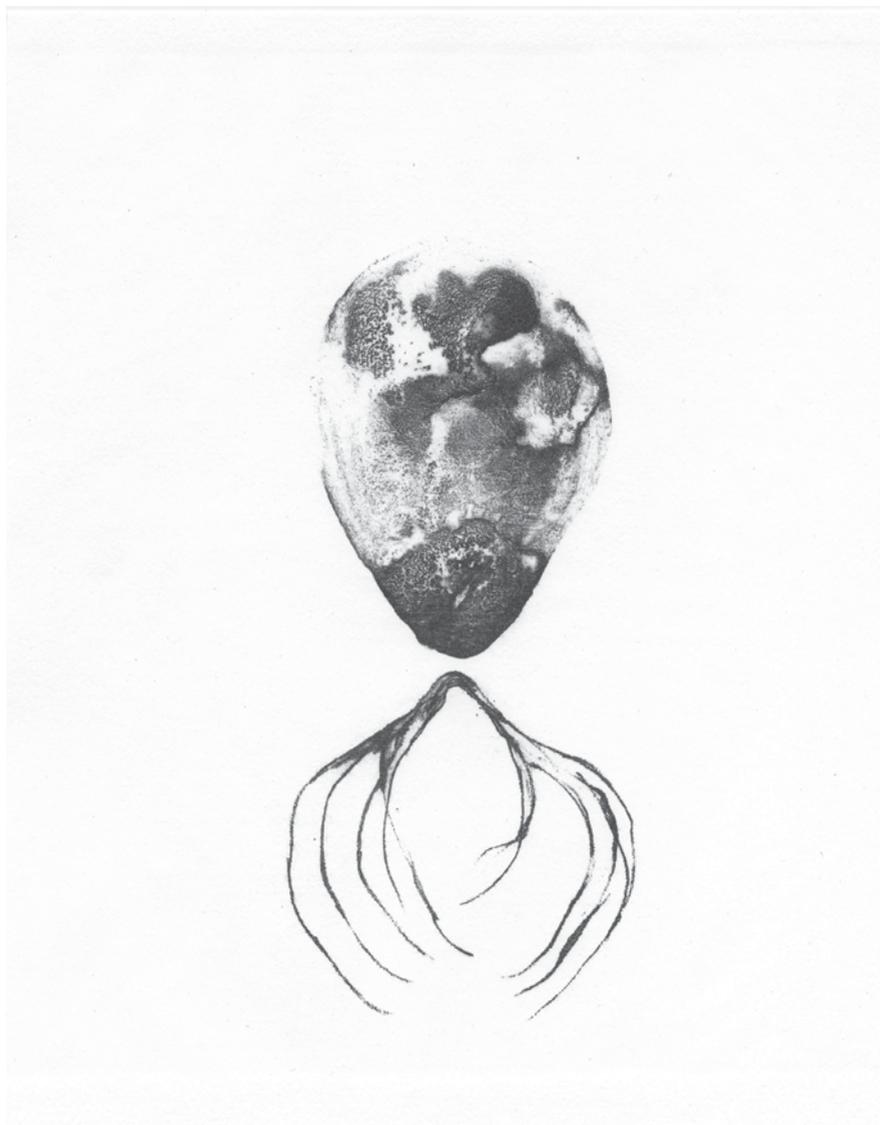
Une des questions qui se posent aujourd'hui est celle du « K2 » ou de l'escalade du fond et de la forme. Parmi les préoccupations les plus prégnantes se trouve la mise en forme contemporaine de la démarche « éducation permanente » et du fait associatif, qui demande à être confortée continuellement. Les créateurs et créatrices sont relativement peu présent·es dans ces mises en forme car elles découlent généralement de méthodologies enracinées qui ont déjà fait leurs preuves via toute une série d'indicateurs positifs.

L'évolution des projets et des structures a provoqué l'apparition de formats désinstitutionnalisés, c'est-à-dire des modes coopératifs, le refus de toute aliénation (y compris aux subventions), les démarches innovantes, transversales, souvent éphémères et urbaines, avec des structurations alternatives. On sort du modèle classique de l'ASBL en affirmant sa volonté de ne pas avoir de président·e, alors que la loi l'attend. Beaucoup d'étudiant·es en gestion culturelle – bien un tiers d'un auditoire d'environ 70 personnes – se lancent par exemple, après leur Master, dans des aventures non-institutionnalisées. Ces formes qui émergent aujourd'hui impliquent très souvent des créateurs et créatrices qui travaillent, vivent, échangent et rencontrent des populations, des publics avec des méthodologies différentes.

Ces nouveaux espaces socioculturels désinstitutionnalisés questionnent l'ensemble des acteurs et actrices du champ socioculturel, mais peut-être encore plus fondamentalement le secteur de l'éducation permanente. D'où l'intérêt, l'utilité, voire la nécessité d'un dialogue constructif, qui engage à une évolution vers des logiques de décloisonnement des démarches d'éducation permanente et du champ de la création. Cela pourrait devenir un enjeu majeur de l'éducation permanente dans les années à venir. Cette hypothèse est consolidée en partie en faisant référence au chapitre « éducation permanente » de la déclaration de politique communautaire 2019-2024 de la fédération Wallonie-Bruxelles qui annonce spécifiquement « mener une réflexion sur la pertinence de soutenir des projets, démarches ou modèles d'organisation innovants ou expérimentaux et de développer des nouveaux projets en éducation permanente, novateurs sur les méthodes, les contenus ou encore les publics » (p. 43).

Les droits culturels, dans leur fonction symbolique et accessoirement juridique, prolongent de façon indiscutable les fondements des politiques culturelles, et créent une certaine cohérence en leur sein. Les acteur·ices socioculturel·les en sont investies, lentement mais sûrement, et la création a pris le train en marche, sans trop de surprise. À titre d'illustration peut être mis en avant le nombre d'enjeux de société traités dans la rentrée littéraire, qui se trouvent aussi au cœur de la programmation du Théâtre National et des centres d'art contemporain. Les formes enracinées sont sans cesse interpellées par des formes émergentes.

Il reste tout de même de grands défis à relever, comme par exemple celui, majeur, du statut d'artiste. Il ne pourra en effet pas y avoir d'exercice plein et assumé des droits culturels si un·e des acteur·ices culturel·les n'est pas reconnu·e dans son statut, notamment à travers la création. Il s'agit de trouver un équilibre indispensable. L'instauration du PECA (Parcours d'Éducation Culturelle et Artistique) en fait aussi partie : le fait de rassembler au sein d'une même plateforme de discussion les créateur·ices, les opérateur·ices, les enseignant·es et les élèves ne peut que favoriser l'exercice des droits culturels de 3 à 18 ans.



Daniel Weissmann, directeur général de l'Orchestre Philharmonique Royal de Liège

LA MUSIQUE, UN LANGAGE UNIVERSEL COMME DROIT CULTUREL

UN MOT SUR LE CONCEPT

Le thème « *Each one teach one* » interroge les rapports entre le champ socioculturel et le champ de la création ainsi que l'éventuelle appropriation (en cours et à venir) des droits culturels qui s'y réalise. La phrase tire son origine des États-Unis pendant l'esclavage, lorsque les Africain·es se sont vu refuser l'éducation, y compris l'apprentissage de la lecture. De nombreuses personnes asservies, sinon la plupart, ont été maintenues dans un état d'ignorance concernant tout ce qui, au-delà de leur situation immédiate, était sous le contrôle de leurs propriétaires, des législateur·ices et des autorités. Quand une personne esclave apprenait à lire, elle devait l'enseigner à quelqu'un d'autre, engendrant la phrase « Chacun·e enseigne à un·e autre ».

Plus tard, aux Philippines, le missionnaire canadien Frank C. Laubach (1884-1970) préconise un système semblable, qui propose que les femmes instruites alphabétisent les illettré·es, convaincu que la pauvreté du monde sera résolue par l'instruction. « *Each One Teach One* » est ainsi une philosophie d'enseignement pour adultes centrée sur l'élève. Cet enseignement encourage les tuteur·ices à identifier les besoins des apprenant·es et à « concevoir des activités d'apprentissage répondant à leurs besoins individuels ».

Chaque programme « *Each One Teach One* » (EOTO) a démarré lorsque des enseignant·es issues de certaines des écoles ont participé au programme collectif d'alphabétisation fonctionnelle (*Mass Programme for Functional Literacy*). Intégrer la notion de « collaboration mutuelle » pendant cette période d'enseignement, selon laquelle les plus fort·es, et les plus qualifié·es enseignent aux moins qualifié·es. La formule magique est donc « chacun·e enseigne à un·e autre » : l'homme ou la femme libre est celui ou celle qui défend la liberté de l'autre, concept que je reprendrai plus tard au sujet de la musique.

EN PRATIQUE

Pour introduire ce système en éducation et découverte de la musique, je vais me référer à mon expérience et aux nombreuses années de travail comme musicien et au sein d'institutions musicales dans lesquelles j'ai pris la responsabilité de développer des approches différentes ou en tout cas diversifiées.

Tout d'abord, les mots ont un sens : j'ai décidé, après être arrivé dans un grand orchestre symphonique de 100 musicien·nes – et étant aussi dépositaire d'une salle de concerts donc d'un « lieu culturel » – de changer le nom de notre institution. Passer du concept assez 19^e-20^e siècle d'orchestre philharmonique au sens « bourgeois » du terme, c'est-à-dire réservé à quelques-un·es, à celui de « centre ressources pour la musique », à savoir être redevable des quatre piliers d'une telle institution : création, diffusion, action culturelle, formation professionnelle.

Dans tous ces domaines le changement de concept consiste à pousser les expériences en partant d'une volonté de faire évoluer nos habitudes plutôt que de préserver l'institution : on suppose que la musique est accessible au plus grand nombre et que seule l'expérience d'un vrai changement va favoriser l'accès ouvert à toutes. Le « El Sistema »⁴⁷ vénézuélien a été la base de mon éducation à ces pratiques et d'une prise de conscience d'une nécessité de trouver des modèles différents de transmission, ayant eu la chance de croiser le violoniste Alexis Cardenas, violoniste et improvisateur hors pair, formé par le Sistema vénézuélien. Ces systèmes ont fait leurs preuves et j'ai beaucoup essayé de les adapter suivant les populations rencontrées. Cela m'a pris du temps pour comprendre que cette adaptation n'est pas une perversion du système, mais une intégration sociale de notre apprentissage.

Pour réaliser ces expériences avec les jeunes des populations éloignées du droit culturel à l'apprentissage comme celui de la musique, il faut changer d'abord les méthodes de transmission pour les musicien·nes eux·elles-mêmes. Chez un·e musicien·ne d'orchestre, l'orchestre étant l'institution la plus à même d'assurer une formation en continu, la pratique est typiquement antinomique avec ses métiers et usages, donc déstabilisante mais salutaire.

Je ne vais pas faire un tableau des résultats au sein de la profession, mais on n'entend plus par exemple « j'ai été embauché·e pour faire de la musique pas de l'animation » comme je l'ai entendu il y a encore une dizaine d'années. On y retrouve plutôt des nouvelles demandes de formation par ceux et celles qui savent, ce qui revient à confirmer la tendance inévitable à la souplesse de l'apprentissage par rapport à l'académisme.

J'ai appris par certaines méthodes au sein du Sistema :

- L'apprentissage par le rythme et l'écoute (mimétisme, pas de barre de mesure mais 1 temps/1 contre-temps/pulsation du rythme ...);
- L'exemple immédiat comme système d'imitation : on répète immédiatement ce que l'on a écouté et vu du maître ou de la maîtresse;
- Le partage de ce que tu as appris avec celui·celle qui apprend (le fameux EOTO).

Il faut sans cesse expliquer pourquoi nous avons fait de notre passion un besoin de partage. L'apport du Sistema est de valoriser des concepts simples : respect de chacun·e (on peut passer par l'apprentissage du son comme identité de chacun·e : explication

⁴⁷ *El Sistema* est le nom donné à un programme d'éducation musicale développé originellement au Venezuela et financé notamment par des fonds publics. Originellement appelé Action Sociale pour la Musique, son nom officiel est *Fundación del Estado para el Sistema Nacional de las Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela* « Fondation d'état pour un système national d'orchestres pour la jeunesse du Venezuela ». *El Sistema* désigne aujourd'hui un système (repris par de nombreuses associations dans différents pays du monde) qui propose une méthode d'apprentissage alternative de la musique qui permet également une intégration sociale de jeunes défavorisé·es.

de « l'empreinte digitale du son »), travail en groupe pour tout de suite appréhender le partage et donc l'aide aux plus faibles dans le groupe sans les stigmatiser (ce qui implique la musique ensemble comme moyen d'être aidé·e dès son apprentissage sans avoir à prouver d'emblée sa valeur), et enfin l'obligation de transmettre à l'autre ce que tu as compris dès le début. Toujours penser à transmettre une vision « d'excellence humaniste » sans hiérarchie à l'origine (toi aussi tu peux y arriver), comme dans le fait social et géographique où prennent racines les discriminations.

Dans mes fonctions de direction, j'ai toujours essayé de travailler avec des milieux enseignants mais aussi directement avec certain·es musicien·nes qui deviennent des passeur·ses dans nos expériences. Toutes sortes de programmes sont ainsi créés puis évalués et enfin adaptés suivant les générations auxquelles on s'adresse. Aucune illusion à ce sujet : plus on commence tôt plus l'apprenant·e est ouvert·e mais cela ne veut pas dire que cette expérience de découverte n'est pas possible à tous les âges.

Il est également important de proposer le passage à l'écriture musicale comme facteur d'intégration du droit culturel de chaque individu de culture différente. Le problème de la transmission orale est aujourd'hui posé : par tradition familiale ou sociale il peut encore permettre de transmettre une mélodie ou un rythme spécifique à une culture musicale populaire, mais le passage à l'écriture mimétique (hauteur des sons et rythme sans barre de mesure comme dans la méthode Abreu⁴⁸ : 1 temps/1 contretemps) permet de partager l'expérience croisée de plusieurs traditions musicales.

Nos institutions culturelles auraient besoin d'intégrer dans leurs conventions et accès aux subventions les deux articles référents, articles 9a et 10b, de la *Déclaration de Fribourg*.

- Assurer notamment l'exercice interactif du droit à une information adéquate de façon que les droits culturels puissent être pris en compte par toutes les acteur·ices dans la vie sociale, économique et politique ;
- Former leurs personnels et sensibiliser leurs publics à la compréhension et au respect de l'ensemble des droits de l'être humain et notamment des droits culturels ;
- Considérer que la compatibilité culturelle des biens et services est souvent déterminante pour les personnes en situation défavorisée du fait de leur pauvreté, de leur isolement ou de leur appartenance à un groupe discriminé.

RENCONTRE ENTRE LE CHAMP SOCIOCULTUREL ET LA CRÉATION

À cet égard, la rencontre entre le champ socioculturel et la création est un aspect très important de nos expériences. Les programmes musicaux que nous mettons en œuvre sont soit adaptés de répertoires déjà existants soit écrits par des compositeur·rices sur commande. De nombreux sujets sont utilisés pour cette découverte. Dans l'ensemble ils sont liés à des pratiques ancestrales et narratives : le conte qui permet d'intégrer d'autres langues et traditions ou des narrations sociales proches de l'éthique de groupe (le vivre ensemble, le respect de l'autre, la différence vécue comme un atout, l'ensemble des forces et des démons humains de l'histoire, etc.)

⁴⁸ José Antonio Abreu est le fondateur de « El Sistema » vénézuélien.

Nous utilisons aussi les connaissances des publics issues de leur pratique quotidienne du loisir culturel : cinéma, héros ou héroïnes issues des BD ou autres images associées, en essayant de faire de la pression de la marchandisation un atout pour utiliser le savoir inclusif. Dans l'ensemble le plus dur est de se fier à des réactions enthousiastes pour croire que l'on a percé la carapace de l'indifférence alors qu'il faut un temps long et construit pour y arriver. C'est là que la notion de « service public » et de « non-rentabilité » est en jeu : ne pas choisir le temps court, mais la méthode sur la durée et sans cesse confronter les résultats.

À l'Orchestre Philharmonique Royal de Liège, nous avons également choisi d'ouvrir un département doté d'un budget spécifique de nature à développer la création/commande au même titre que dans les programmations usuelles de l'orchestre :

- *Music factory* ; Samedi en famille ; Orchestre à la Portée des Enfants (OPE) ;
- Accès à des répétitions sous diverses formes (en salle, dans l'orchestre, en atelier etc.) ;
- Concerts de toutes catégories avec des politiques de tarifs préférentiels ;
- Ateliers parents/enfants : présentation de l'orchestre, jeux musicaux ;
- Mise à disposition de dossiers avec :
 1. Présentation de l'orchestre (instruments, rôle des chef-fes d'orchestre, etc.), présentation de l'OPRL ;
 2. Présentation des compositeur-ices ;
 3. Audio des œuvres qui seront entendues en répétition envoyé préalablement ;
- Rencontres avec des musicien-nes, des chef-fes d'orchestre ;
- Différents partenariats sur la ville et le Grand Liège : Maison intergénérationnelle d'Outremeuse, Article 27, Écoles de devoirs de tous les quartiers de la ville de Liège, Présence et Action Culturelles (PAC) de la ville de Liège ; Institution Publique de Protection de la Jeunesse (IPPJ) ; Fraipont (jeunes incarcéré-es), Club Liège 1 (Athénée Charles Rogier), VIEWS International AISBL (personnes avec déficiences visuelles), ...

C'est unique en Belgique et cela concrétise le concept de « centre de ressources ». À cet égard, même la musique peut faire appel à des projets croisés entre texte, musique, dramaturgie, scénographie, etc. Les artistes associé-es doivent accepter le jeu du partage d'expérience dans tous les domaines : différence des modes et rythmes de travail, découvertes croisées de nos pratiques artistiques comme le travail sous chapiteau, par exemple, ou avec des artistes polyvalent-es.

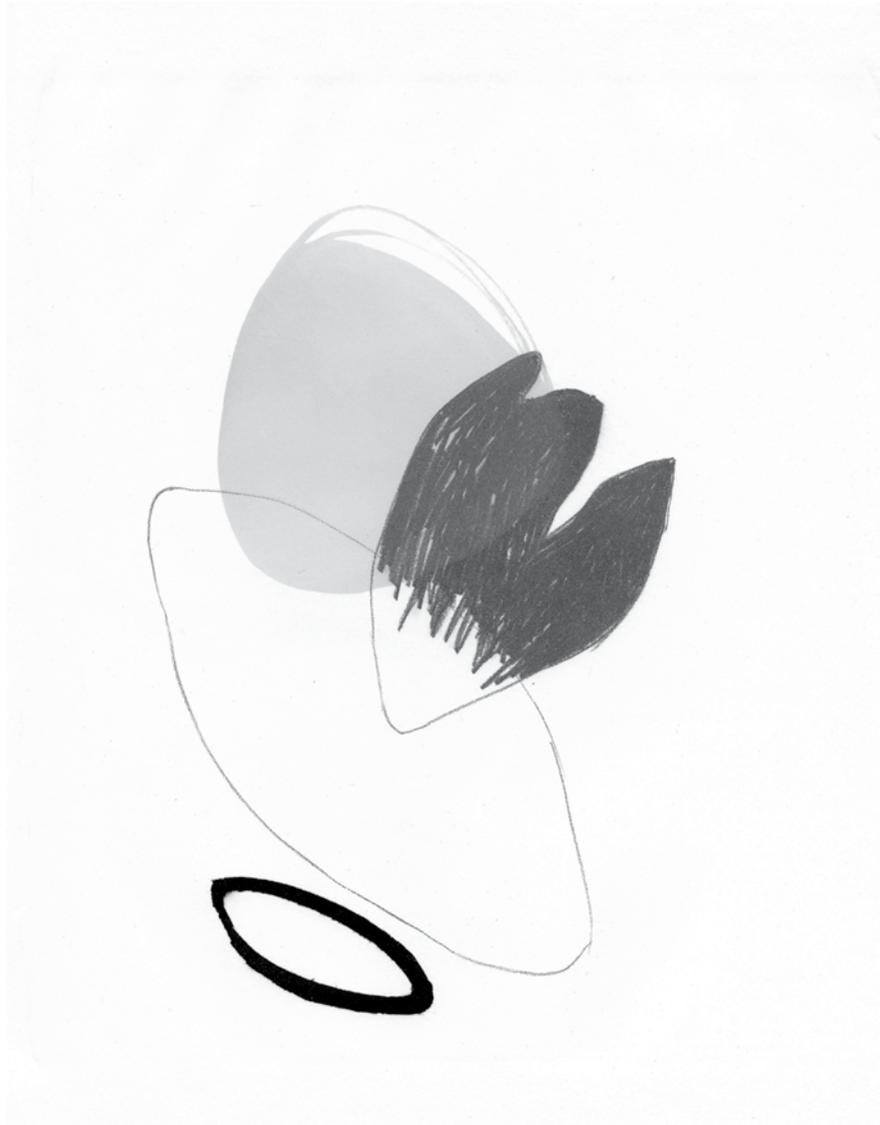
Ces expériences ont permis rapidement d'associer des artistes et des populations socialement très variées en fonction des choix artistiques mais également d'attirer vers nous des individus récalcitrant-es par leur différence sociale essentielle et leur difficulté d'accès aux outils culturels. Il est évident que ce travail demande des moyens financiers associés au concept de « service public de la culture » : sans demande de rentabilité immédiate, avec des outils de coproduction efficaces et partagés – comme une société en participation (SEP) par exemple – et associé à des choix raisonnés dans nos budgets.

Ces conditions réunies sont l'effet d'une volonté de marier nos passions et partager des convictions, sans aucun effet de domination d'une culture sur l'autre. Je suis toujours très frappé par toutes les cultures musicales (occidentales, orientales,

asiatiques) dans lesquelles je retrouve aussi ces réflexes de conservation : écriture, académisme et définition des modes de transmission, recherche de l'expérience extérieure pour enrichir son propre patrimoine intemporel. « Je n'aime pas toutes les musiques, mais je me battrais pour qu'elles puissent être entendues et défendues au même titre que celles que j'aime » : ça vous rappelle quelque chose ?

Période critique dans l'histoire de nos cultures occidentales, le 21^e siècle, après des siècles de transmission du savoir par l'éducation et l'apprentissage, est l'exemple de l'accès généralisé à l'enseignement par soi-même en raison de l'apprentissage très répandu des échanges sur les réseaux numériques. Les enfants, par exemple, se transmettent le savoir sur l'utilisation des outils numériques sans avoir besoin des professeur-es, ou en tout cas des adultes : cette transmission loin de la régulation du réflexe « sensé » donc réfléchi et basé sur le savoir appris, se transforme en instinct qui régule petit à petit le réflexe « senti » c'est-à-dire déjà observé chez l'autre de la même origine sans aucun équivalent de confrontation critique.

Le danger visible est donc celui d'une culture sans référence et uniquement basée sur la répétition du savoir de l'autre : disparition de la référence au profit du référent et donc culture unique sans esprit critique hérité du savoir. Il faut donc inventer des modes de « transmission respectueuse » associés à un souci d'une « culture de l'excellence partagée » qui irrigue de nouveaux modes de création.



ATELIER 1 /
MUSIQUE ET DROITS
CULTURELS

Fabienne Voisin, directrice de l'Orchestre national d'Ile-de-France

L'EXCELLENCE EST UN ART : ENQUÊTE-ACTION MENÉE PAR L'ORCHESTRE NATIONAL D'ILE-DE-FRANCE ET L'OPÉRA DE ROUEN COMMANDÉE PAR LES FORCES MUSICALES

À mes yeux, la dignité humaine se situe au cœur des droits culturels, qui reconnaissent chacun et chacune dans ce qu'il ou elle exprime de sa diversité et de sa culture. La notion de droits culturels a pu susciter au premier abord, dans les institutions artistiques et culturelles, la crainte que la direction artistique et la programmation puissent désormais être assurées par n'importe qui. Il a donc été décidé au sein du Syndicat professionnel Les Forces Musicales – qui représente les opéras et les orchestres en France – de s'emparer de ce sujet afin d'en avoir une interprétation propre. Au sein de l'Orchestre national d'Ile-de-France, cela fait maintenant un an que nous essayons de nous faire notre propre idée – au travers d'actions-enquêtes – de ce que les droits culturels peuvent engendrer dans notre action. Comme en amour, c'est le chemin qui est intéressant !

Le Réseau Culture 21 et l'Observatoire de la diversité et des droits culturels de Fribourg, dont le philosophe Patrice Meyer-Bisch est l'un des représentant·es, ont été sollicités afin de réfléchir ensemble sur ces notions. Deux maisons ont été désignées au sein du réseau – un orchestre et un opéra⁴⁹ – pour que les équipes travaillent ensemble. Il a fallu faire preuve de pragmatisme afin de s'emparer de l'enjeu important de la démocratisation des droits culturels. Nous nous sommes demandé·es dans un premier temps ce que les droits culturels venaient questionner au regard de ce que chacun et chacune faisait dans le processus de présentation des œuvres aux publics. Cela a suscité un remue-ménage extraordinaire, et presque généré une révolte. Il a donc fallu passer à l'action. Nous avons alors défini les droits culturels et le sens avec lequel ils s'imposent à nous en regard des droits humains et, en France, de la Loi NOTRe⁵⁰ et de la Loi CAP⁵¹. Il y a eu ensuite à peu près quatre rencontres : l'orchestre séparément, l'orchestre et l'opéra, etc. Certains ateliers et actions proposés par le pôle

49 L'Orchestre national d'Ile-de-France et l'Opéra de Rouen.

50 Loi n° 2015-991 du 7 août 2015, relative à la Nouvelle Organisation Territoriale de la République française.

51 Loi n° 2016-995 du 7 juillet 2016, relative à la liberté de la Création, à l'Architecture et au Patrimoine.

« Action culturelle » de l'Orchestre ont été étudiés à la loupe par Patrice Meyer-Bisch et ses équipes, au regard des droits culturels. Nous avons requestionné par le filtre des droits culturels le sens de nos actions et l'implication de chacun·e.

Nous avons constaté très vite que le positionnement des participant·es au sein même de la maison changeait d'une façon assez appréciable. Ce qui nous a sans doute le plus marqué est la capacité de chaque personne de l'équipe à être beaucoup plus éveillée dans sa fonction, dans son rôle, au sein de toute la réflexion de la présentation de l'œuvre au public. La comptable s'est par exemple demandé comment elle pouvait servir autrement qu'en tant que comptable et, très vite, elle a proposé d'aller aux concerts avec l'Orchestre pour présenter au public les CD, les faire dédicacer par les musicien·nes, présenter aussi les objets dérivés tels que *mugs*, tee-shirts, etc. Il faut savoir que l'Orchestre national d'Ile-de-France est un orchestre itinérant, il n'a pas de salle propre et va à la rencontre des publics avec 80 concerts à l'année, dans des lieux différents. La comptable nous a donc accompagné·es sur une bonne vingtaine de concerts pour essayer elle-même de rencontrer le public et expliquer ce que nous faisons. Il s'agissait d'un premier et considérable changement pour une personne qui, au sein même de l'équipe, peut facilement être réputée isolée dans sa tour d'ivoire.

Les droits culturels sont ainsi venus, d'une façon extrêmement large, réinterroger en toute simplicité la mission même de l'orchestre et l'action de chacun·e pour la mettre en œuvre : comment pouvons-nous être davantage en lien avec le(s) public(s), correspondre à son/leur expérience culturelle et adapter notre démarche à ce que la personne connaît ou non de la musique ? Cette interrogation a augmenté la capacité de chacun·e à générer son propre imaginaire, à révéler sa mission aux autres. Il y a une transversalité dans les équipes qui s'est finalement éveillée, alors que je prétends pourtant avoir essayé de la susciter par d'autres moyens. Cela a apporté beaucoup de reconnaissance de chacun·e – terme consécutif à la notion de droits culturels – au sein de l'équipe. Peu importe si la personne était très, moyennement ou pas du tout instruite, elle pouvait nous aider à mieux concevoir l'action de l'Orchestre sur le territoire.

Au niveau de l'implication des musiciens et musiciennes, il n'y en a eu au début que 3 sur 95, au sein de l'Orchestre national d'Ile-de-France, qui ont voulu participer à la démarche « droits culturels ». En revanche, pour la prochaine étape, il y en aura 12. Ce ne sont encore que 12 sur 95, mais c'est déjà nettement mieux. Celles et ceux qui ont participé ont été de fervent·es ambassadeur·ices du travail qui a été mené auprès de leurs collègues. Ils et elles se situaient généralement uniquement en tant qu'acteur·ices musicien·nes – par exemple dans le cadre des actions culturelles – sans voir ou entrevoir d'autres possibilités sur lesquelles ils et elles auraient pu être sollicité·es. Ces personnes ont depuis participé d'une façon beaucoup plus puissante à concevoir des actions culturelles. L'un d'eux vient par exemple d'être père et s'engage de ce fait d'autant plus dans notre grande réflexion sur les 0-3 ans.

Nous avons pourtant plus de 70% des musiciens et musiciennes qui sont investi·es dans l'action culturelle, donc a priori conscient·es de ces enjeux. La plupart du temps ils et elles s'en sentent éloigné·es car la notion de droits culturels reste très floue. Nous avons un énorme travail à réaliser en interne pour montrer que, non seulement ils et elles n'en sont pas éloigné·es, mais aussi que si on enlève l'aspect très flou, très cartésien, très réfléchi et peut-être trop intellectuel de la définition

des droits culturels pour revenir à quelque chose de plus pragmatique, ils et elles sont les premiers acteurs et les premières actrices de toute cette réflexion. Il est donc absolument primordial que nous arrivions à les attirer d'une façon ou d'une autre.

Nous devons nous demander pourquoi nous n'arrivions pas à formuler les choses pour que les musiciens et musiciennes puissent reconnaître qu'ils et elles sont absolument indispensables à ce processus. Nous avons remué quelque chose qui a été très pénible pendant les premières séances. La direction de l'Orchestre a été fort critiquée car les actions choisies étaient justement celles qui avaient échoué à travailler transversalement et dont le résultat n'était pas suffisamment explicite par rapport au sens que nous avons donné aux actions. Les droits culturels proposent des outils extrêmement efficaces (ils replacent l'être humain au centre) pour prendre du plaisir à travailler ensemble. J'insiste là-dessus pour ceux et celles qui ne sont pas encore convaincu·es de pouvoir s'en emparer. C'est aussi un outil génial pour réapprendre à se regarder, à s'écouter les un·es les autres selon les postes et pour retrouver du sens aux missions que nous devons exercer.

Cela a été extrêmement bluffant pour moi, en tant que manageuse, de voir une équipe réinterroger la mission de l'Orchestre et, surtout, la refaire vivre d'une manière complètement différente. Au lieu d'avoir des services compartimentés, il y a eu un fourmillement d'idées qui ont été échangées de manière beaucoup plus fluide pour une transversalité inédite ou maladroite jusque-là. La première résultante des droits culturels a été tout simplement un outil de management extrêmement puissant pour tout ce qui a trait au participatif, à l'échange d'idées et pour atteindre au mieux, et d'une façon beaucoup plus à l'écoute de l'autre, la mission même de l'orchestre, qui se trouve être d'intérêt général.

Le document *L'excellence est un art*⁵² constitue la synthèse d'une bonne partie de ces rencontres et vient présenter l'ensemble des résultats de cette recherche-action, qui en sont pour l'instant à une phase intermédiaire. Ces travaux nous ont amené une réponse presque contraire aux aprioris que je pouvais avoir au début des explications qui me laissaient penser que chacun·e était interchangeable, ce qui me gênait beaucoup ! Finalement, les droits culturels démontrent que chacun·e est important·e, primordial·e dans son rôle. Et non, le·a directeur·rice musical·e ne peut pas être remplacé·e par quiconque, en revanche chacun·e peut dans le rôle qu'il ou elle occupe, apporter sa contribution, sa réflexion.

La notion de droits culturels vient finalement reconnaître la diversité de chacun·e et nous avons faite nôtre la phrase d'Aristote : « L'excellence est un art que l'on n'atteint que par l'exercice constant. Nous sommes ce que nous faisons de manière répétée. L'excellence n'est donc pas une action mais une habitude. » Cette phrase illustre cet éveil quotidien, source de plaisir immense pour chacun·e, à revisiter son rôle au sein de l'équipe. Nous avons énoncé en premier lieu l'art d'affirmer de la singularité pour construire du commun. Nous avons répondu à plusieurs questions pour identifier les défis et enjeux, en organisant des débats de fond au sein d'une équipe de travail, tout en favorisant l'expression de la diversité des points de vue.

52 <https://reseauculture21.fr/wp-content/uploads/2018/12/schemaCompletoOperaOndif01.pdf>

L'Île-de-France, pour rappel, est une des régions qui accueillent le plus de diversités sur son territoire. C'est le premier endroit où les personnes migrantes s'installent, avec plus de 23 nationalités différentes et une échelle sociale représentée dans toute sa diversité. Nous nous vantions d'avoir, et ce depuis 44 ans – c'est-à-dire depuis l'existence de l'Orchestre –, des actions culturelles déjà très participatives et nous revendiquions volontiers le fait d'être un des premiers orchestres à avoir participé à cette mouvance. Pourtant, nous présentions certaines actions participatives sans tenir compte de ce que les droits culturels provoquent : une réflexion continue sur la manière d'accueillir les individus tels qu'ils sont.

Nous étions en train de concevoir un atelier participatif lorsqu'un jeune compositeur en résidence, ayant participé aux ateliers de droits culturels, a proposé de reproduire des ateliers que Bernard Focroulle proposait déjà au festival d'Aix-en-Provence : accompagner des enfants à recomposer des chansons qu'ils et elles entendent chez eux-elles au quotidien. L'idée est de faire participer, par des conceptions de mémoire traditionnelle, des enfants issus de lieux différents, de façon à rapprocher des personnes qui ne se seraient jamais parlé dans la vie de tous les jours. Nous travaillions alors pour un lieu qui avait l'envie de réunir des quartiers qui ne communiquaient que trop peu. Nous avons proposé que les enfants écrivent avec ce compositeur – qui en serait le traducteur musicien – un peu de leur histoire, en chantonnant ou en composant – pour celles et ceux qui n'avaient pas forcément de parents qui chantaient ou écoutaient de la musique à la maison – des airs qui pourraient être les leurs. Ces morceaux ont ensuite été rassemblés dans une histoire commune, collective, présentée par ces mêmes enfants en train de les chanter. Cela a donné des choses très nourrissantes.

Depuis, nous mettons en place des projets où, effectivement, les enfants sont amenés à apporter un peu de leur histoire dans une composition que d'autres enfants interprètent ensuite sur scène. L'idée est de réaliser une enquête musicale où les enfants racontent en musique d'où ils et elles viennent, avec pour résultat que l'œuvre devient collectivement conçue et interprétée. Ici se situe la reconnaissance dont je parlais, qui a été très puissante. Je me souviens de parents dans la salle qui ont reconnu des bribes de choses qui leur appartenaient ou qui ont cru que l'endroit qui était chanté leur appartenait. On avait là quelque chose qui avait été au bout de la réflexion, ou en tout cas qui était l'une des premières conséquences de ce que les droits culturels ont pu nous permettre d'apporter. Nous avons fait la même chose avec des ateliers d'adultes allophones et nous avons pu, au travers de ce que la musique leur permettait de ressentir, leur apprendre une palette de vocabulaire qu'ils exprimaient en écoutant la musique. On arrive à inverser la chose, c'est le public qui vient nous apporter ce qu'il ressent et c'est de lui que naît l'intégralité de l'atelier alors mené.

Nous avons ensuite affirmé l'art d'accueillir et d'être accueilli·e. Cela a entamé tout un tas de discussions et de positionnements de la part des équipes d'accueil, de l'action culturelle et de celles chargées des relations avec le public. Le troisième item était l'art de partager la saveur d'une œuvre. L'enjeu était là de considérer toute personne impliquée dans la relation à l'œuvre comme actrice de l'œuvre elle-même. Il y avait également d'autres enjeux tels que travailler les frontières, faire tomber les barrières : des choses connues a priori de toutes mais importantes à retravailler et repenser en commun et en profondeur. Le quatrième item était l'art d'acquérir de

l'expérience et de transmettre, c'est à dire accompagner l'exercice de son métier. Nous nous sommes alors positionnées comme un laboratoire, un lieu ressource. Enfin le cinquième item était l'art d'enrichir un écosystème.

Ces interrogations suscitées par les droits culturels représentent pour moi une nouvelle étape, qui intervient après la démocratisation de la culture et les actions culturelles. Elle vient redonner encore plus de saveur et de pertinence à nos missions en nous questionnant sur leur sens. Ces missions sont à mener dans un environnement où la diversité est un enjeu que nous devons embrasser : comment intéresser chacun·e au répertoire que nous devons présenter ?

Frédérique Tessier, responsable du service éducatif du Festival d'Art lyrique d'Aix-en-Provence

LES DROITS CULTURELS AU REGARD DE L'ANCRAGE TERRITORIAL : L'EXPÉRIENCE DU FESTIVAL D'AIX

Du point de vue d'une institution, et plus particulièrement de son service d'action culturelle, ce qui me vient à l'esprit en premier quand j'évoque les droits culturels c'est un désir de participation et d'implication dans la vie culturelle. Toute personne – quels que soient son origine et son background culturel – devrait se sentir légitime dans chaque structure et pouvoir interagir avec elle. Cette question de la légitimité est importante et ne va pas de soi, notamment lorsqu'il est question d'opéra et du Festival d'Aix-en-Provence, car il y a tout de suite une impression d'élitisme et une vision très occidentale de l'art.

Lorsque le service Passerelles a été créé en 2007, la question des droits culturels était déjà là mais ce n'était pas une notion partagée ni connue au sein de nos institutions – loin de là ! – et, pour ma part, je découvrais cet univers. La question des droits culturels est apparue au travers des interrogations suivantes : quel est et quel sera notre public ? Quelles sont nos modalités en termes d'accessibilité ? En quoi sommes-nous une institution accessible ? Qui est dans notre salle, et surtout qui n'y est pas ? Il était nécessaire de constater qu'il manquait des générations et des communautés dans un territoire Aix-Marseille pourtant mixte, riche culturellement, diversifié, et d'une jeunesse incroyable au regard de la communauté marseillaise.

Le premier geste a été de créer un service éducatif et un service socio-artistique, au sein d'un même département, pour s'adresser à une diversité de publics scolaires, universitaires et associatifs. Par « associatif » il faut entendre une mosaïque de publics et de cas particuliers : le médico-éducatif, l'insertion sociale, les différentes communautés, les quartiers nord de Marseille, les autres quartiers, les ruraux, les périurbains. Il a fallu découvrir toutes ces questions et problématiques territoriales.

La démarche du Festival d'Aix a principalement été empirique : en douze ans de pratique certaines choses ont été mises en place progressivement, tandis que des projets qui n'avaient jamais été tentés auparavant ont pu être réalisés au bout de dix ans. Un tournant important a été de commencer à se questionner sur notre public et ses particularités, notamment sa facette méditerranéenne. Ce n'est

pas que l'Action culturelle qui s'est emparée de cette question mais l'ensemble du Festival. La dimension inclusive de notre institution se voit évidemment renforcée lorsque les actions culturelles ont aussi une répercussion dans la programmation. Le Festival a donc effectué un virage à 180 degrés vers la Méditerranée et nous nous sommes tournés vers le territoire qui nous entourait, à travers diverses actions. Nous avons par exemple créé le chœur multiculturel Ibn Zaydoun sous la direction du compositeur et chanteur palestinien Moneim Adwan. La formation pratiquait de manière hebdomadaire tout un répertoire de musiques traditionnelles orientales et les membres pouvaient être amenés à participer à des mises en scène comme *Zaïde* par Peter Sellars qui permettaient de travailler ce dialogue interculturel. C'était en 2008 et ce chœur perdure encore aujourd'hui. Il a participé à de nombreux projets du Festival d'Aix, sans être une enclave dans le Festival mais plutôt un sas permettant les croisements, car l'idée était de créer un dialogue.

On a eu l'expérience du London Symphony Orchestra sur la pratique musicale, notamment avec les orchestres « Orchestre à l'école ». L'objectif était de faire avec celles et ceux qui savaient, de travailler sur l'improvisation, de mélanger les pratiques – aussi bien celles des élèves du conservatoire que des initiatives plus ténues qui avaient lieu dans des quartiers où on essayait de mettre la musique à disposition de tout le monde – et de faire dialoguer tous ces niveaux d'apprentissage de la musique ensemble. On a travaillé sur beaucoup de projets participatifs de production, qui ont toujours eu une place dans notre programmation, voire une place très importante. On a pu créer des projets tels qu'un opéra avec 300 amateurs, comme *Le Monstre du Labyrinthe*⁵³.

On a aussi investi l'espace public. On a vraiment essayé à chaque fois, avec ce souci d'inviter toutes nos partenaires, d'où qu'il-elles viennent, à participer et à s'impliquer dans nos projets de production comme de sensibilisation à l'opéra. La question de l'universalité est centrale. C'est-à-dire que pour nous, l'opéra raconte des histoires universelles : on connaît toutes l'amour, la trahison, le pouvoir, etc. Ce sont des sujets dont on s'empare et qu'on travaille avec nos publics dans des ateliers de pratique artistique dans lesquels on fait ensemble et on met une question en débat. La capacité d'expression de nos publics est très importante. L'idée est d'aller à l'encontre de la participation passive et d'avancer avec nos publics, sur base de ce qu'ils nous disent et de ce qui revient de nos tentatives.

Passerelles a dix ans et a dû inventer les moyens de sa médiation. La formation des musicien·nes a été importante et, à un moment, on s'est rendu compte qu'on devait parler à des publics qu'ils et elles ne connaissaient pas. On a eu d'excellentes musicien·nes, mais il existait un discours qui creusait ou agrandissait un fossé. C'était trop technique, trop distant ou simplement pas adapté et on ne trouvait pas de langage commun. On a donc créé une formation qui s'appelle *Les Artistes-Relais*⁵⁴ où musicien·nes et chanteur·ses sont invité·es à s'initier à la médiation. Pendant une semaine, il-elles sont en résidence chez nous avec Mark Withers du London Symphony Orchestra, des chorégraphes comme Geneviève Sorin ou encore des musicien·nes

53 Pour plus d'infos, consulter : <https://academie.festival-aix.com/fr/formation/le-monstre-du-labyrinthe>

54 <https://academie.festival-aix.com/fr/formation/formation-la-sensibilisation-artistique-2020>

issu·es de la scène jazz, comme Raphaël Imbert par exemple. Ils et elles testent des méthodes pour s'adresser à ou faire avec des publics qu'ils et elles ne connaissent pas. C'est surtout de l'action et ça passe beaucoup par l'improvisation, la co-création, le faire ensemble et le dialogue.

En fin de semaine, nous, Passerelles, on amène nos groupes : classes, IME (Institut médico-éducatif), associations, primo-arrivant·es, (*Agir*, etc.). Le groupe de musicien·nes-relais est déjà multiculturel puisqu'on invite des artistes de partout – notamment de la Méditerranée – et Passerelles amène aussi des gens qui viennent de partout. Ce qui est intéressant c'est que la musique et le faire ensemble deviennent les seuls langages possibles. Pour nous, l'opportunité de mettre face à nos groupes dix musicien·nes ou dix chanteur·ses c'est incroyable, c'est une expérience très forte. Si on ne pouvait avoir que des résidences d'artistes dans des établissements ce serait l'idéal. Le déclic de la rencontre artistique, quelle que soit l'origine, la culture et le fait de faire ensemble effacent beaucoup de frontières. On change de registre et c'est très important.

Cette question de l'accessibilité, de la participation et de la conscience de la diversité culturelle est donc aussi au cœur de l'Académie du Festival d'Aix. L'Académie, c'est la formation des jeunes professionnel·les, le réseau ENOA (*European Network of Opera Academies*) qui accompagne les jeunes musicien·nes et les jeunes dramaturges compositeur·ices dans la création et les aide à la diffusion de leurs projets. L'Académie c'est aussi le réseau Medinea (*MEDiterranean INCubator of Emerging Artists*) qui travaille notamment sur la question du langage commun en faisant se rencontrer des artistes émergent·es méditerranéen·nes pour, par exemple, improviser ensemble pendant deux jours. Qu'est ce qui sort de ces rencontres ? Ces artistes sont aussi invité·es dans le processus de médiation au Festival, ce qui renforce la dimension inclusive et le principe d'identification pour les publics que nous invitons au Festival d'Aix. C'est important de pouvoir se reconnaître aussi dans l'autre, dans sa différence, surtout à l'opéra et dans nos institutions musicales. Cette mixité doit se retrouver aussi bien dans nos publics que dans les animateur·ices de ces actions.

Au niveau des résistances, je pense que si on avait voulu aller vite on aurait échoué. La longévité est primordiale et il est facile de sous-estimer le temps nécessaire à un·e acteur·ice culturel·le pour s'imprégner et connaître un public. Que ce soit pour une ou cent personnes, il faut fournir le même travail et ce travail se conjugue avec le temps. Il faut se demander ce que ces personnes veulent dire et ce qui les intéresse dans nos propositions. Elles ont des droits et nous avons des devoirs. Elles n'ont peut-être pas envie d'aller à l'opéra. Il est nécessaire d'avoir une connaissance des initiatives locales, des associations, de ce qui se passe sur le territoire et de ne pas penser que notre structure va tout faire. C'est très long, il faut de la patience, des équipes et des moyens. Au festival d'Aix nous avons cette chance-là.

Lorsqu'en 2007 le service éducatif a été créé, j'étais seule. Aujourd'hui nous avons un service de neuf personnes. Sans cette considération des moyens, il ne faut pas se voiler la face, c'est vain. Il faut une énergie et une constance pour fidéliser, renouveler, continuer à travailler avec celles et ceux qu'on a amenés, les amener plus loin, co-créer avec elles-eux, changer, se changer nous-mêmes, changer le public du Festival. Ça prend et ça prendra encore du temps. Les pré-générales au Festival

d'Aix sont ouvertes à nos publics aussi bien scolaires et universitaires qu'associatifs. Deux jours plus tard, pour la Première, ce n'est pas la même chose et pas du tout la même salle, la même audience. On a encore du travail à faire entre l'Action culturelle qui essaye de témoigner de la diversité du territoire et le modèle économique du Festival, le prix des places, l'horaire des spectacles, le retour sur Marseille, il y a plein de questions qui font qu'on n'y est pas encore. Néanmoins, plus le public va évoluer plus ça aura une influence sur les spectacles et les propositions. Ça va dans les deux sens.

*Orfeo & Majnun*⁵⁵ constitue un bon exemple. Il s'agit d'un projet mené en 2018, la dernière année du mandat de Bernard Focroulle comme directeur du Festival. C'est un projet colossal qui nous a tenu·es en haleine plus d'un an et a représenté la synthèse de plusieurs expériences créatives tentées en dix ans, c'est-à-dire des projets de production participative, des projets multiculturels, à la fois le travail de l'Orchestre des Jeunes de la Méditerranée, les artistes-relais, l'Académie, mais aussi la création interculturelle. En 2012 avait été créé un opéra en arabe, *Kalila wa Dimna*. Là, c'était *Orfeo & Majnun*, deux mythes fondateurs qui dialoguent ensemble : *Orphée & Euridice* et *Laylâ & Majnun*. Dans les deux, il y avait deux archétypes de nos traditions occidentales et orientales, qui se retrouvaient dans un livret et discutaient en français, en arabe et en anglais. C'était un opéra sur le cours Mirabeau, gratuit et devant 5 000 personnes, chanté dans les trois langues avec un chœur amateur, constitué des publics Passerelles et de l'Orchestre des Jeunes de la Méditerranée. Il y avait des écrans partout et, scéniquement, nous retrouvions des créatures animalières et fantastiques issues des deux mythes. Quinze jours avant avait été organisée une parade participative où les associations et les groupes qui travaillaient avec nous avaient soumis leurs propositions, qui reflétaient leur manière de s'approprier ces thèmes et ces mythes-là : une batucada⁵⁶, une fanfare, *Worksongs*. *Worksongs* est un projet du Festival d'Aix mené avec la Compagnie Rara Woulib, un chœur multiculturel très dynamique, qui continue encore aujourd'hui sous d'autres formes.

Le fait que l'opéra arrive juste derrière pour les participant·es ce fut une dimension supplémentaire et tellement inclusive car ils et elles faisaient partie de la programmation du Festival, de la vie culturelle de leur ville. Du fait de la situation sur le cours Mirabeau en plein air et que ce soit gratuit, il y avait quelque chose de très populaire – pas du tout au sens péjoratif du terme. Ça avait du sens, mais il a fallu dix ans pour que toutes les initiatives du Festival se rejoignent et se synthétisent. On ne fera pas ça tous les ans. Peut-être que dans dix ans d'autres choses vont naître de nos dix prochaines années d'expériences et de projets.

55 <https://festival-aix.com/fr/evenement/orfeo-majnun>

56 Groupe de musicien·nes pratiquant la *batucada*, un genre musical avec des percussions traditionnelles du Brésil dont les formules rythmiques en font un sous-genre de la samba.

Christine Kulakowski, directrice du Centre Bruxellois d'Action Interculturelle (CBAI)

LES MONDES EN SCÈNE

Exercer les droits culturels, c'est concevoir un cadre au sein duquel les acteur·ices culturel·les peuvent développer leurs ressources. Leur participation comme mode d'action nécessite du temps. Ce temps-là est rarement rémunéré et reconnu. Seule la production l'est, bien souvent sans les conditions de sa réalisation.

Le Centre Bruxellois d'Action Interculturelle (CBAI) a mené deux initiatives qui ont, à chaque fois, pris une dizaine d'années pour créer un cadre où des acteur·ices culturel·les divers·es puissent se mettre ensemble et créer une action culturelle. Dès sa création, le CBAI a énoncé une conviction : l'immigration était une donnée qui allait transformer en profondeur le devenir culturel de notre société. Selon la formule de son directeur fondateur, Bruno Ducoli, les immigré·es et exilé·es sont non seulement des producteur·ices de biens et services ou des consommateur·ices potentiel·les de culture, mais aussi des travailleur·ses du champ symbolique. Notre vision pour développer les actions était et reste inspirée des propos d'un écrivain suisse, Max Frisch, à propos de l'immigration : « On a fait venir des bras et ce sont des hommes qui sont venus ». Partant de ce point de vue – loin d'être partagé, particulièrement par rapport aux nouveaux et nouvelles arrivant·es aujourd'hui – on a lancé ces initiatives, spécifiquement à Bruxelles, ville multiculturelle.

La première initiative, qui se situait déjà sans doute dans le champ des droits culturels tels qu'on en parle aujourd'hui, mais qu'on ne nommait pas ainsi à l'époque, nous l'avons appelée « Le Monde en scène ». C'est un concept qui a été développé en trois étapes. À l'époque, au début des années 2000, on nous demandait de plus en plus de pouvoir bénéficier de musicien·nes et danseur·ses « venant d'ailleurs ». Dans un premier temps, on a conçu un répertoire des productions interculturelles, qui n'étaient pas uniquement des productions venant des immigré·es ou des exilé·es, mais aussi des productions interculturelles de musicien·nes vivant sur le territoire bruxellois.

Mais ce répertoire n'était pas « vivant » alors on a organisé les soirées du « Monde en scène ». On a ainsi commencé ce qu'on pourrait appeler une mise en scène d'acteur·ices culturel·les. Ces rencontres ont rassemblé des groupes culturels, sociaux et musicaux divers. Il y avait des artistes, professionnel·les et amateur·es, de différents genres musicaux, qui se rencontraient et faisaient des improvisations musicales avec des musicien·nes sans papiers, migrant·es, réfugié·es politiques ou demandeur·ses

d'asile. D'autres initiatives similaires sont nées ensuite, mais il semble qu'on ait été parmi les premières à faire cette expérience de laboratoire musical. Ces rencontres parfaitement inédites avaient lieu entre personnes issues de milieux sociaux et de trajectoires de vie différents. Aux improvisations musicales ont participé aussi bien des fonctionnaires des institutions européennes que des Roms, Africain·es et Irakien·es en demande d'asile. On a fait voyager ces différentes soirées du « Monde en scène » dans différents lieux culturels populaires de Bruxelles.

Au niveau de la qualité, de l'excellence artistique, les soirées du « Monde en scène » ont présenté sans doute des résultats variables. Il y a eu des soirées magiques, quand les genres musicaux s'harmonisaient et que les musicien·nes étaient particulièrement talentueux·ses. À chaque soirée un violon rencontrait un saz⁵⁷ ou une harpe ou un tambour et cette rencontre humaine et musicale était inédite. Dans tous les cas, ce type de rencontre a été une expérience passionnante pour les artistes et les publics.

Après trois années de rencontres fructueuses, nous avons voulu prolonger cette aventure humaine au cheminement complexe et improbable en la partageant avec le plus grand nombre. Pour élargir l'angle de vue, nous avons choisi de multiplier les supports et livrer trois approches complémentaires qui avaient pour fil conducteur l'artiste comme passeur·se de frontières. Un coffret composé d'un DVD, d'un CD et d'un carnet de lecture donne à voir, à écouter et à lire les moments intimes, rares et magiques de la rencontre. À travers une série de portraits individuels et collectifs, de commentaires et d'entretiens, ces documents témoignent de la diversité des parcours et des formes d'expression musicales, ils parlent des musiques qui circulent et connectent les hommes et les femmes, les univers, les histoires, disent les différentes formes de métissage qui sont autant de chemins vers l'autre.

Le Centre Vidéo de Bruxelles (CVB) et Jacques Borzykowski ont été séduits par le projet. Sa caméra s'est invitée dans les séances de répétition, dans les concerts publics et bien sûr dans les coulisses, espaces privilégiés de rencontres insolites. Pour la rédaction du livret, le CBAI a eu le privilège de croiser la route des mots du romancier, poète et scénariste Kenan Görgün. Chacun de ses onze récits, correspondant aux onze titres du CD, tisse avec sensibilité une trame qui relie l'individuel au collectif.

La deuxième expérience s'intitule *Intersongs*. C'est une expérience qui a été menée entre des chorales issues de communautés migrantes, africaines, sud-américaines, francophones, néerlandophones, etc., venant de milieux très différents et ne se connaissant pas. Bruxelles est multiculturelle, mais entre communautés les personnes ne se rencontrent pas nécessairement. Avec une chorale type gospel congolaise, il y avait une chorale turque, une chorale de dames espagnoles de première génération (des grands-mères), une chorale de l'UPJB (Union des Progressistes Juifs de Belgique) et une chorale néerlandophone.

À partir de l'idée d'une participante à une formation du CBAI, Claire Buffet, et de notre collègue Tanju Goban, nous avons proposé à ces chorales de performer leurs créations, et plus que cela : faire apprendre les unes aux autres leurs chants et les

57 Sorte de luth à manche long ou court d'origine persane, rencontré en Turquie, en Grèce, en Arménie et en Azerbaïdjan.

performer ensemble. Moments qui peuvent être passionnants et sont de toute façon inédits. Au niveau de la production musicale, ils peuvent être extraordinaires. En tous cas, des rencontres intergénérationnelles et interculturelles ont eu lieu, comme seules des villes multiculturelles comme Bruxelles le permettent. Après, ce concept de chorale *Intersongs* a été repris par un centre culturel bruxellois – Le Jacques Franck – qui continue l'expérience. Le CBAI a eu, avec ces deux initiatives, un rôle de pionnier. Ensuite, cela se poursuit ailleurs et parfois autrement.

DISCUSSION

Maryse Willems : Je fais partie d'une institution au sein de laquelle je travaille sur les droits culturels. Depuis plus de trente ans, je me demande quotidiennement comment faire pour encourager les gens à devenir des acteur·ices culturel·les, acquérir et exercer leur(s) droit(s) culturel(s) de manière durable et sur le long terme, sans forcément passer par des intermédiaires associatif·ves. Nous pouvons nous féliciter de certaines actions ponctuelles mais ces dernières devraient être menées en continu. Chacun·e devrait pouvoir être en possession en tout temps de ses droits culturels et pas uniquement en certaines occasions. Il est possible de s'octroyer un « droit culturel musical », par exemple en apprenant à jouer d'un instrument et allant ainsi à l'encontre de la croyance de ne pas être « fait·e pour la musique », comme je l'ai fait à 48 avec le saxophone et le solfège.

Patrick Leterne : Je suis musicien professionnel et ai notamment travaillé sur différents projets avec des enfants. Nous avons parlé aujourd'hui assez régulièrement de la diversité culturelle, parfois aussi chez les enfants. J'ai l'impression réjouissante que nous entrons dans un phase 2.0 en termes de programmations attentives aux droits culturels, alors que les initiatives dans ce domaine se sont longtemps situées en marge de la programmation « standard ». La réflexion sur les droits culturels était quelque chose en plus, à part, sur le côté, alors qu'elle s'intègre de nos jours plus organiquement au sein de certaines institutions. Ma question est la suivante : suite à ces projets mettant en œuvre les droits culturels, qui remuent les priorités et poursuivent une mission d'ouverture, est-ce que vous sentez chez les équipes une certaine nostalgie de ce public bourgeois d'avant ? Est-ce que les différents projets s'intègrent vraiment sans effort ou est-ce qu'il reste des territoires à conquérir ?

Fabienne voisin : L'Orchestre national d'Ile-de-France n'avait pas de salle et a donc dû, dès sa naissance, faire de l'action culturelle. L'approche par les droits culturels nous a permis de confirmer que nous souhaitions que la question de savoir comment rencontrer le(s) public(s) soit présente à chaque étape de la chaîne, dès la conception de la programmation de la saison. Il n'y a pas de nostalgie mais au contraire une notion de plaisir de chacun·e de rencontrer du sens dans ce qu'elle fait. Nous faisons se rencontrer un répertoire d'hier et d'aujourd'hui avec un public qui s'en empare.

Frédérique Tessier : Plus il y aura d'acteur·ices, d'associations et d'artistes qui prendront part à la vie sociale et assumeront une responsabilité sociale, plus on aura de sollicitations autour de nous, plus nous serons entraîné·es dans un élan. En partant des envies de certain·es, il est possible d'entraîner les autres. Cela demande un peu de militantisme de résister aux divertissements de plus en plus individuels, comme

les jeunes enfermées devant leur écran, ce qui rend l'implication pour le collectif – importante au niveau d'un quartier comme d'une institution – difficile. J'ai toutefois l'impression que cela évolue dans le bon sens : beaucoup de personnes qui ont « voyagé » dans un projet ou une institution vont avoir envie par la suite de faire des choses de leur côté et à leur manière. Cela circule de cette manière. Chacun·e devrait se sentir légitime de faire et de s'emparer d'une structure, d'une action, d'un cœur. Nous sommes ici aujourd'hui pour parler de ça.

Fabienne Voisin : Il me semble qu'une fois que vous avez touché à cette implication, elle vous manque par la suite et devient une sorte de contre-poison à l'individualisme et à l'isolement que peuvent provoquer les réseaux.

ATELIER 2 /

ARTS VISUELS, MUSÉES ET DROITS CULTURELS

Claire Leblanc, conservatrice du Musée des Beaux-Arts d'Ixelles

DE LA PRATIQUE DES DROITS CULTURELS AU MUSÉE

La notion de droits culturels est implicite dans notre fonctionnement professionnel. Ils sont là de facto, du fait même de l'existence de l'institution culturelle et d'un patrimoine à mettre en valeur. La notion de droits culturels est le gage incontournable de transmission du patrimoine vers les publics : le rendre accessible et le partager.

76.

Le fait d'être invitée ici m'a cependant obligée à mettre en perspective cette notion tout comme celles qui gravitent autour. C'est une occasion intéressante de remise en question de cette vaste notion de droits culturels au regard d'autres textes ou déclarations qui lui font écho ou, même, s'en rapprochent. Ainsi il m'est apparu intéressant d'aborder la *Déclaration de Fribourg* en écho à un autre texte fondamental pour les professionnel·les de musée, à savoir cette bible permanente quotidienne qu'est la définition des musées de l'ICOM (Conseil International des Musées) : « Un musée est une institution permanente sans but lucratif au service de la société et de son développement, ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation. »⁵⁸

L'un dans l'autre, les définitions, les intentions et les logiques se recourent. Je me rapporte constamment et de manière naturelle à la définition de l'ICOM du musée, de ses fonctions et de ses missions, ainsi qu'au *Code de déontologie de l'ICOM pour les musées*⁵⁹, c'est-à-dire comment doit être régi un musée – selon quels principes idéologiques, mais aussi de manière très factuelle. Le va-et-vient dans mon esprit se fait en permanence entre ces deux grandes références, et je constate effectivement une corrélation, une correspondance en termes d'accès à la culture comme droit fondamental et une forme d'obligation et de nécessité à mettre en place des moyens pour y accéder.

⁵⁸ <https://icom.museum/fr/news/the-challenge-of-revising-the-museum-definition/>

⁵⁹ <https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOM-code-Fr-web-1.pdf>

En tant que responsable d'institution muséale et culturelle, tout ce que l'on développe nécessite au quotidien d'être en phase avec la théorie, les idées et principes, et les textes. Mais ces derniers sont tellement dans nos tripes que la préoccupation du droit d'accès à la culture est présente en permanence dans tous les choix effectués, que ce soit concernant la programmation, la médiation, les petits outils pratiques pour permettre d'ouvrir l'institution à de nouveaux publics, l'accès au patrimoine – ou, en l'occurrence chez nous au Musée d'Ixelles, aux Beaux-Arts. Qu'est-ce qu'un tarif, qu'est-ce qu'une heure d'ouverture, qu'est-ce qu'une offre pédagogique, etc. ? Tout cela est présent de facto, implicitement, et travaillé sur le terrain, au gré de l'ensemble de nos projets, en écho à cette notion d'accessibilité maximale à nos collections.

Cette notion me concerne et m'intéresse particulièrement du fait que le musée est actuellement fermé depuis environ 18 mois et pour encore quelques années pour cause de travaux d'agrandissement et de rénovation. Cette période particulière est une fenêtre formidable et une chance incroyable pour pouvoir repenser en profondeur l'institution. On n'est pas dans le quotidien, la tête dans le guidon, dans un échancier d'actions qui s'enchaînent de manière un peu trop folle. Nous avons une opportunité unique de nous mettre en retrait, de dézoomer, de participer plus posément à des moments de débats et de travailler nos réflexions sans obligation de deadline. Pour ma part, je peux mieux mettre en perspective, en mots, en concepts ce qui a été fait au cours des années de pré-fermeture et réfléchir à ce qu'on va faire par après. Ce processus repose en partie sur un retour aux sources, aux textes fondamentaux, aux idées, aux dialogues avec les personnes qui pensent et théorisent les notions d'accessibilité, de participation, d'inclusion. Une journée comme aujourd'hui est essentielle dans ce processus de réflexion et de redéploiement du musée, de ses missions et de ses objectifs.

77.

Dans ce travail de réflexion, en lien avec le cas du Musée d'Ixelles, il apparaît que dans tout ce qui s'est globalement développé au niveau muséal depuis vingt ou trente ans, l'on sent nettement une ouverture énorme en termes de rafraîchissement des pratiques de médiation. Il y a de très nombreux exemples, ne serait-ce qu'à Bruxelles, de pratiques de médiation plus participatives et inclusives, favorables à une mise en pratique de l'accessibilité du patrimoine au plus grand nombre. Un travail approfondi sur nos pratiques participatives et inclusives nous semble de plus en plus évident et essentiel pour finalement les appliquer de manière plus naturelle dans nos projets. De nombreux musées offrent une programmation orientée favorablement vers une médiation participative très exemplaire. Le Musée BELvue, par exemple, travaille sur des notions de citoyenneté, de démocratie, d'une manière ultra efficace et très participative. Il y a d'autres programmes ponctuels qui sont mis en place, comme le programme Sésame aux Musées Royaux des Beaux-Arts avec un travail d'insertion pour l'immigration et les sans-abris. Il existe plein d'exemples, plein d'activités ponctuelles, pas nécessairement coordonnées selon les ambitions concertées des musées, mais qui sont bien présentes. C'est une tendance rassurante qui confirme que l'institution muséale doit s'ancrer aujourd'hui, à un moment charnière, dans une fonction collaborative et inclusive.

Il y a beaucoup de théorie à ce sujet, de textes et de discussions mais relativement peu de mises en pratique. Même si ces dernières sont ponctuelles et un peu atomisées, elles existent et méritent d'être davantage concertées et conceptualisées. Nous sommes pleinement dans cette réflexion au Musée d'Ixelles. C'est un virage que l'on

souhaite prendre et qu'on arrive à mettre en place de manière plus concrète grâce à la fermeture et l'accès contrarié aux collections. Du fait que le musée soit inaccessible aux publics, la relation au musée sort d'un cadre classique où les visiteur-ses viennent au musée selon un schéma – somme toute un peu étrange – se rapprochant de la procession pour accéder au temple muséal. Au contraire, nous sommes dans l'obligation – une obligation voulue – de renverser notre mode de relation avec les visiteur-ses. C'est à nous d'aller vers eux-elles, de s'infiltrer au maximum dans leurs vies. Ce basculement a été permis par la fermeture. Pour y parvenir, on mène des opérations très concrètes, comme l'opération « Musée comme chez soi » qui consiste à sortir les œuvres du musée pour les répartir dans le quartier, en s'infiltrant chez l'habitant-e. Une opération extrêmement riche, qui témoigne du fait qu'il existe plein de potentialités dans le rapport musée/œuvres/publics, au-delà du simple participatif. Avec cette expérience « Musée comme chez soi », il y aura clairement, pour le Musée d'Ixelles, un avant et un après en termes de relationnel avec les publics et notre patrimoine.

Nous sortons également les œuvres du contexte muséal dans les écoles maternelles, primaires et secondaires, pour présenter concrètement une collection dans le contexte scolaire. Tout cela nous mène à un moment charnière où il ne sera pas possible (ni même envisagé) de rouvrir les portes du musée en restant dans une vision classique du rapport de la visite où on se rend de manière passive et processionnaire au temple du savoir. En effet, nous avons tissé de nouveaux rapports collaboratifs, inclusifs, participatifs entre l'œuvre et les publics, le musée (re)devenant en quelque sorte principalement un outil de liaison plus qu'une fin en soi. Finalement, pour tendre à ce renversement de rapport entre les publics et le musée, il y a des moyens pas si compliqués à mettre en place. Il s'agit certes au départ d'une volonté, puis d'être suivies par les autorités, mais ça permet aujourd'hui de réinventer l'institution muséale de manière très concrète.

Parce qu'il est temps et que nous ne sommes plus à l'aube mais déjà dans un siècle bien entamé, nous voulons très concrètement travailler avec des outils qui permettent ce basculement – encore à développer – que j'appelle, de manière modeste et humble, une « ère de la post-médiation ».

Dans les processus d'évolution d'une institution se dégagent des moments uniques propices à repenser de manière plus globale ce qui nous meut, les missions et les objectifs qui nous animent, et d'éviter de rester seulement dans l'intention, l'idée et la pure théorisation. Le renouvellement des pratiques muséales et l'engagement en faveur de l'accessibilité des musées vers les publics doivent se travailler dans un engagement et une mise en pratique concrets.

78.

Ludovic Recchia, historien de l'art, conservateur des arts décoratifs au Musée royal de Mariemont

LES MUSÉES EN FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES

Au cours de ces dix dernières années, le paysage des musées en Fédération Wallonie-Bruxelles a changé. Les guides des musées publiés durant les années 1990-2000 mentionnaient l'existence de centaines de musées, jusqu'à 470⁶⁰ en 2001 ! Un nombre dont on pouvait s'enorgueillir mais qui ne rendait pas compte de l'énorme hétérogénéité des institutions et, pour une grande partie d'entre elles, de leur fragilité. Le secteur des musées était l'un de ceux dans lequel on avait le moins investi. Plusieurs facteurs ont concouru à sa mutation progressive.

Le premier bouleversement tient à la volonté de légiférer sur la question en 2002. Le « Décret relatif à la reconnaissance et au subventionnement des musées et autres institutions muséales »⁶¹ a permis l'instauration du Conseil des Musées. Celui-ci s'est vu confier l'analyse des candidatures des institutions prétendant à une reconnaissance dans une des quatre catégories : trois pour les « musées » ou une pour les « institutions muséales ». À ces catégories correspondent des fourchettes de subsides. Le décret prévoit également des financements pour la création d'un nouveau musée ou la mise en conformité d'une structure existante. Le financement de ce décret n'a pas été aisé car l'enveloppe dévolue au Patrimoine et aux Arts plastiques (DO24) reste la moins pourvue du secteur culturel. Un effort budgétaire louable a permis de faire progresser le secteur de manière indiscutable. Il reste malheureusement très largement insuffisant. Certains subsides à de petits musées ne leur permettent pas de remplir, notamment en matière d'engagement de personnel, les standards de la reconnaissance.

79.

60 De ce nombre, on pouvait dissocier 193 musées au sens premier du terme, 203 collections muséales, 3 écomusées, 18 économusées, 11 centres d'expérimentation, 33 centres d'interprétation et 11 centres d'exposition. Source : <http://www.cfwb.be/musees/museesencom/pg001.asp>, consultation le 02 mars 2014.

61 Décret du 17/07/2002 relatif à la reconnaissance et au subventionnement des musées et autres institutions muséales (M.B. du 09/10/2002).

Le Conseil a néanmoins réalisé un travail colossal ces dernières années puisqu'à ce jour, 86 musées composent le nouveau paysage muséal de la Fédération Wallonie-Bruxelles. Non que les autres musées aient disparu, ils ne font tout simplement plus partie d'un groupe désormais labellisé⁶².

Même si le titre de « Musée de la Fédération Wallonie-Bruxelles » est désormais officiel, le public fait peu la différence entre un musée au sens décretal du terme et un lieu d'exposition comme un centre d'art. Cela est dû au cadre très spécifique du décret qui s'est appuyé sur la définition quasi canonique et universellement reconnue du musée formulée par l'ICOM (Conseil international des Musées), une instance de l'UNESCO. Même si cette définition est aujourd'hui débattue au sein de l'ICOM, un musée se définit toujours comme « une institution permanente, sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte aux publics et qui fait des recherches concernant les témoins matériels et immatériels de l'homme et de son environnement, les acquiert, les conserve, les préserve, les communique et notamment les expose à des fins d'études, d'éducation et de délectation ».

La principale limite du décret est autant son périmètre d'action que son financement. La somme qui sera allouée en 2014 aux 86 musées de la Fédération Wallonie-Bruxelles atteint à peine celle que la Flandre consacre à ses 13 musées « de niveau local ». Ce sous-financement est une des raisons pour lesquelles certaines institutions importantes, pourtant directement en lien avec la Fédération Wallonie-Bruxelles, sortent du décret par leur nature : elles revendiquent un statut mixte de musée et de centre d'art⁶³. Créées le plus souvent pour traiter spécifiquement d'un champ disciplinaire (photographie à Charleroi, tapisserie à Tournai, orfèvrerie à Seneffe, estampe et céramique à La Louvière), ces institutions doivent l'essentiel de leurs fonds à d'importants dépôts de la Fédération Wallonie-Bruxelles. S'ajoutent à ces institutions le pôle muséal montois et le Musée des arts contemporains du Grand-Hornu. Même s'il s'agit de lieux de création, ce sont aussi des espaces de conservation du patrimoine. La situation hors-cadre de ces institutions tient du fait que le décret ne permet tout simplement pas un financement suffisant. Pour maîtriser le coût de la mesure, les législateur-ices ont plafonné les subventions à 500 000 €, limite largement dépassée dans la plupart des cas. Cette autre catégorie d'institutions, restant fondamentalement des musées, a développé une approche plus flexible du projet culturel muséal.

Lié au décret qui y fait référence, le Musée royal de Mariemont joue un rôle à part. Même s'il est désormais une institution à gestion séparée, il est le seul qui soit directement organisé par la Fédération Wallonie-Bruxelles et il possède un statut à part d'institution scientifique, héritage du modèle des anciens musées royaux. Le décret prévoit qu'il remplisse une mission de conseil et de guidance, notamment en matière de recherche scientifique à l'égard des musées et autres institutions muséales reconnues. Outre les musées ou collections dépendant d'une université, il est le seul à disposer réellement de moyens pour la recherche et l'échange avec le monde

⁶² L'article 7 du décret prévoyant que seules les institutions reconnues par la Communauté française peuvent utiliser l'appellation « Musée ou Institution muséale reconnue par la Communauté française ».

⁶³ Ne parlons pas des musées fédéraux dépendant de la politique scientifique (laissant penser que dans les autres musées, on serait dispensés de science), reflet de la complexité institutionnelle du pays et de ses nombreuses incongruités.

universitaire. Par manque de ressources humaines et financières, trop peu d'institutions peuvent jouer ce rôle d'interface entre le public et la recherche, condition essentielle à une contribution à l'écriture de l'histoire de l'art.

À l'exception du Musée royal de Mariemont qui dépend de l'Administration, les autres musées ont une totale autonomie culturelle et de gestion. S'ils ne relèvent pas d'une ville, d'une commune ou d'une province, ils sont organisés en asbl avec un conseil d'administration souverain. Cependant, par la présence prévue statutairement de représentant-es des pouvoirs publics, ces associations pourraient être assimilées à des parastataux. Comme c'est le cas pour l'ensemble du secteur culturel en Wallonie et à Bruxelles, un très grand nombre d'emplois dans les musées et les centres d'art relève du programme « d'aide à la promotion de l'emploi » (APE ou ACS à Bruxelles) et sont donc en grande partie subventionnés par les régions. Même si aujourd'hui ces emplois sont stables, la consolidation du secteur muséal devra également se traduire par une attention particulière à la pérennité de ce dispositif.

Un autre changement notable ces dernières années tient aussi à la conscience du rôle des musées dans le développement de l'attractivité territoriale. Mettant en avant leurs atouts, les principales villes wallonnes ont toutes lancé des projets visant à compléter leur offre : Curtius, Musée de la vie wallonne, Madmusée et Ciac à Liège, Centre Keramis à La Louvière, Musée Rops, modernisation du musée archéologique et liaisonnement des musées à Namur, extension du musée de la Photographie et du BPS22 à Charleroi, pôle muséal montois... Verviers et Tournai projettent également de lourdes rénovations visant une meilleure mise en valeur de leurs riches collections. Quant à Bruxelles, la réorganisation des musées fédéraux est plus que jamais au cœur de l'actualité. Quels seront les moyens disponibles pour faire fonctionner ces nouveaux outils ? Quel avenir pour les infrastructures plus anciennes qui nécessitent d'ores et déjà de lourdes rénovations ? Autres défis qu'il faudra bientôt relever.

Dès lors que le musée aujourd'hui est très souvent perçu comme un instrument de développement territorial, le modèle traditionnel du musée est-il suffisant pour répondre aux nouvelles exigences du public et du politique ? À tort, le musée est parfois comparé à des lieux de loisir et de divertissement générateurs de profits. Le succès de Pairi Daiza, par exemple, questionne de plus en plus le politique et les médias.

Le musée aujourd'hui doit-il pour autant abandonner certaines missions fondatrices ? C'est déjà le cas chez nous puisque la mission première de constituer le patrimoine de demain n'est plus que faiblement assumée dès lors que nos musées n'ont pas les moyens de financer de vraies politiques d'acquisition. Pourtant, c'est la collection qui est l'objet de science et le sujet de la médiation culturelle. Les expositions « blockbuster » dont on se félicitera qu'elles attirent du monde ne doivent pas détourner le musée d'activités certes moins médiatiques mais qui lui permettent de capitaliser un patrimoine qui nourrira demain l'identité de la collectivité. Il faut d'ailleurs nuancer car l'un n'empêche pas l'autre, un nouvel accrochage est un événement en soi à condition qu'il s'accompagne de moyens suffisants pour la médiation et la promotion (sans quoi il n'éveille pas l'attention des médias). Pour être plus efficaces dans ce registre, nos musées devraient mettre en œuvre de nouveaux modes de présentation des collections permanentes qui permettent leur renouvellement à des intervalles beaucoup plus courts (2-3 ans).

Face à cette collectivité par qui il est jugé, le musée doit se démarquer des autres lieux d'éducation et de divertissement en portant des valeurs sociales. Une étude hollandaise⁶⁴ a proposé cinq valeurs pour le musée : « valeur liée à la collection » (le cœur de la mission muséale, le patrimoine commun), « valeur de connexion » (lien entre les collections, les publics, entre le passé et l'actualité), « valeur éducative » (le musée comme environnement pédagogique et cognitif), « valeur esthétique » (le plaisir de regarder) et « valeur économique » (impact sur le tourisme, l'emploi). L'évaluation de tels critères ne tient pas uniquement au musée lui-même mais aux conditions extérieures : accessibilité, qualité de l'espace urbain, infrastructure d'accueil et d'hébergement... Dans cet ordre d'idée, un musée doit être un lieu de rencontre, de débat entre les citoyen·nes et de travail sur l'art vivant en accueillant des créateur·ices contemporain·es. Quelle que soit sa nature, d'art ancien ou d'art contemporain, généraliste ou spécialisé, le musée doit nourrir une réflexion prospective sur la cité et les communautés qui l'habitent (multiculturalité) ; sur la société et les débats qui la secouent ; sur les peuples du monde et les drames qui les touchent. En procédant de la sorte, le musée diversifie son public. Si dans l'absolu, les musées ont gagné en fréquentation, la composition sociologique de ses visiteur·ses a peu changé.

La gratuité le premier dimanche du mois, imposée aux musées par le décret et qui cible les classes populaires, n'a pas rempli son objectif premier. Elle est du moins parvenue à offrir à un public déjà fidélisé l'opportunité de bénéficier durant 12 jours par an d'un accès gratuit. En France, la gratuité totale des musées et des sites culturels était au programme du candidat élu en 2007 à la présidence de la République. Plusieurs municipalités l'ont expérimentée. Chez nous, même limitée à l'accès aux collections permanentes et contre compensation du manque à gagner par l'État, cette mesure n'est plus défendue que par quelques utopistes. Pourtant, nos voisin·es français·es ont démontré son efficacité auprès des catégories dont les pratiques culturelles sont peu ou moyennement importantes⁶⁵. Si elle a posé des problèmes de gestion aux sites essentiellement fréquentés par des touristes, dans les autres cas, elle a montré qu'elle accentuait la familiarisation plus grande des classes populaires avec les musées et les monuments. L'expérience française a aussi prouvé que le prix ne constituait pas la seule barrière. Pour parvenir à toucher des publics plus éloignés, même après avoir levé les obstacles matériels, il est important de veiller aux obstacles symboliques générés par le contexte socio-éducatif. Une frange beaucoup trop grande de la population pense encore aujourd'hui que les musées ne sont pas faits pour elle. En lançant le MAC's (lieu d'art contemporain implanté dans un ancien charbonnage), son directeur a cherché à casser ce stéréotype en s'invitant chez les riverain·es, emportant sous le bras une œuvre des collections. Ce type d'initiative, inimaginable dans de nombreuses institutions, permet à des citoyen·nes insensibles au langage de l'art de se sentir enfin concerné·es et impliqué·es.

Attirer des publics de toutes les classes de la société est un réel enjeu de démocratie culturelle pour lequel plusieurs leviers disponibles n'ont pas été exploités. On a par exemple trop peu travaillé sur les mesures à mettre en œuvre pour attirer les

64 Citée par Catherine Grenier, *La fin des musées ?*, éditions du Regard, 2013, p. 73.

65 Lire à ce sujet : Jean-Michel Tobelem, « L'enjeu de la gratuité dans les sites culturels », in *Le Musée et les publics*, actes du 8^e colloque interdisciplinaire, Musée de Sens, 1&2/07/2011, p. 81.

enseignant·es dans les musées. Les équipes éducatives de certains musées font déjà une partie du travail en démarchant les enseignant·es dans leurs propres classes. À la source, le musée doit pouvoir contribuer officiellement à la formation des maitres·ses. Dès lors qu'il·elles y auraient étudié et qu'il·elles auraient été formé·es aux expériences de médiation culturelle, on peut parier qu'il·elles développeront l'envie de revenir régulièrement au musée accompagné·es de leurs élèves. Car, s'ils ne naissent pas dans le cadre familial, les passions, les vocations ou simplement les centres d'intérêts se déterminent le plus souvent à l'école. Avec l'enseignant·e comme médiateur·ice/initiateur·ice, en établissant des liens plus interactifs avec l'école, les musées misent à long terme sur la reproductibilité de leurs publics.

Pour les adultes, les mouvements d'éducation permanente ont aussi un rôle premier à jouer avec un même type de collaborations qui pourraient être développées avec les services éducatifs des musées.

Ces derniers objectifs tiennent aussi de la notion de réseau. Les musées en Fédération Wallonie-Bruxelles ne fonctionnent pas suffisamment en réseau avec les autres acteur·ices de la culture, notamment les centres culturels, leviers important d'éducation populaire, les maisons de jeunes et les CPAS. Ce décloisonnement pourrait facilement être opéré dans les villes où le maillage culturel est assez dense.

Le musée de demain devra intégrer ces quelques enjeux, être largement ouvert sur l'extérieur et devenir le véritable lieu des arts et des cultures d'hier et d'aujourd'hui.

Caroline Mierop, directrice honoraire de l'école nationale supérieure des arts visuels de La Cambre

PLUS OU MIEUX ?

Je voudrais initier ce débat en vous lisant un court extrait des conclusions d'une étude suisse sur les phénomènes de discrimination dans les écoles d'art. La question des écoles d'art renvoie non seulement, sous plusieurs angles, à celle des droits culturels, de leur lien avec les politiques publiques et de la responsabilité de chaque institution à cet endroit, mais elle pose aussi, plus largement, celle de l'ambiguïté de ces droits, de leur ambivalence comme de l'ambivalence des actions menées pour les garantir. Le choix d'une étude suisse relève du fait que je ne connais pas d'étude à ce sujet dans d'autres pays européens et que ses conclusions – à mon sens violentes et édifiantes – sont plus acceptables pour nous quand elles sont mises à distance.

Voici ces conclusions, qui datent de 2016 et sont disponibles sur le blog Art.School. Différences : « [...] Un autre constat majeur est que le lycée général est devenu la voie standard pour les candidats et les étudiants dans les écoles d'art : les chances d'accéder aux études sont significativement plus élevées pour les personnes issues du lycée que pour celles qui ont un autre parcours de formation, particulièrement professionnel. L'origine sociale privilégiée des lycéens (d'après les niveaux de formation et professions de leurs parents) renforce l'exclusivité sociale de l'enseignement supérieur artistique. La reproduction des milieux culturels et éducatifs dans l'espace social s'avère très forte dans et à travers les écoles d'art. L'analyse des procédures d'admission montre que certains groupes sociaux sont privilégiés alors que d'autres restent exclus. Les différences sociales qui existent en amont des écoles d'art sont renforcées et normalisées par des pratiques institutionnelles spécifiques de communication et de sélection ; des pratiques qui consolident et perpétuent les structures sociales d'exclusion et d'inclusion dans les institutions d'enseignement supérieur. Il en résulte des normativités institutionnelles qui s'exercent au-delà des procédures de sélection en tant que telles, et qui renferment des effets discriminatoires potentiels : outre l'aspect de la classe sociale privilégiée et de la formation préalable adéquate, les mécanismes institutionnels encouragent la primordialité des corps blancs, jeunes, non-handicapés, sains et psychologiquement intacts. [...] »

L'étude, commanditée par le Gouvernement fédéral suisse et confiée à un laboratoire de recherche en sciences sociales de l'Université de Lausanne, a été menée en étroite collaboration avec trois écoles partenaires (deux écoles d'art et de design, et un conservatoire de musique) et je voudrais souligner ici le courage de ces écoles qui ont volontairement choisi d'y participer.

Les conclusions de l'étude, très largement étayées, ont provoqué un véritable choc car elles disent le contraire de ce que les écoles d'art sont vraiment, ou du moins veulent être et croient être : des lieux de liberté, d'ouverture et de tolérance, et non les championnes de la reproduction sociale et de la discrimination. De telles conclusions, il faut le reconnaître, pourraient être tirées quasi à l'identique pour toutes les écoles d'art européennes et toutes les écoles d'art de la Fédération Wallonie-Bruxelles, certes avec quelques nuances selon les écoles ou les régions.

Au-delà des écoles, regardons-nous... et regardons le public de cette journée.

Ce constat, violent dans sa forme, n'est pas neuf et je voudrais, en quelques mots, décrire les actions que j'ai lancées à l'école de La Cambre il y a des années pour tenter de limiter certaines de ces discriminations – celles dont nous avons nettement conscience :

- faible proportion (30%) d'étudiant·es issues de la Fédération Wallonie-Bruxelles (FWB), en particulier de Wallonie ;
- très faible proportion d'étudiant·es issues de milieux socialement et surtout culturellement défavorisés : 80% des étudiant·es sont enfants de professeur·es, d'architectes ou d'artistes ;
- forte proportion d'étudiant·es venant de France (55%), après un ou deux ans de « préparation » très pointue – généralement privée et très chère ;
- très faible proportion d'étudiant·es belges issues de l'immigration (en particulier nord-africaine) ;
- proportion décroissante de jeunes hommes (30%) – ce qui pose un autre problème quand on sait que, aujourd'hui encore, la féminisation des métiers ou des statuts est souvent synonyme de leur dévalorisation, entre autres salariale (voir l'exemple des architectes).

Ces deux actions, aujourd'hui regroupées sous le terme Antichambre, ciblent les étudiant·es wallon·nes et bruxellois·es en cours de dernière année de l'enseignement secondaire supérieur :

- une classe du mercredi après-midi, organisée en deux semestres (cumulables ou non), dans l'école, avec des professeur·es de l'école, au contact des étudiant·es de l'école ;
- une classe d'été à Charleroi : une semaine d'immersion (avec logement en internat), en collaboration avec le BPS22, sous la conduite de professeur·es de l'école, au contact d'artistes, d'étudiant·es et d'ancien·nes participant·es au programme.

Ces programmes sont organisés à des tarifs très bas, grâce entre autres au fort engagement de l'école et des professeur·es volontaires. Les résultats sont très encourageants : en si peu de temps, les élèves comprennent que « c'est possible » et que ce qu'il·elles pouvaient ressentir comme un handicap (ne pas habiter Bruxelles, venir d'un milieu modeste, ne pas avoir été « préparé·e »...), une différence, était potentiellement un atout. Mais ces résultats restent numériquement dérisoires : quelques étudiant·es par an sont issues de ces classes, et moins nombreux·ses encore sont ceux et celles qui vont jusqu'au diplôme.

Faudrait-il faire plus ? Créer des ponts (aujourd'hui inexistant) avec l'enseignement secondaire artistique, des « passerelles » ? Mettre en place davantage de dispositifs de transition, gratuits, accessibles à tou·tes ? Pratiquer la discrimination

positive, c'est-à-dire ne pas traiter de la même manière des gens différents ? Mais qui dit discrimination positive, à nombre égal d'étudiant·es, induit forcément une autre discrimination. Garantir la gratuité des études ? C'est déjà (quasiment) le cas en FWB et c'est exceptionnel. Faudrait-il prendre plus d'étudiant·es ? Plus d'étudiant·es en première année ? Mais cela fait-il sens si 60 à 70 % d'entre eux·elles sont éliminés en fin de première ou deuxième année ?

Car il y a des contraintes matérielles fortes dans l'enseignement de l'art et des choix qualitatifs, essentiels, sans lesquels l'enseignement supérieur artistique ne pourrait tenir ses promesses : enseignement individualisé, fort encadrement, matériel mis à disposition, etc. Il serait aussi irresponsable d'encourager de trop nombreux·ses étudiant·es à entreprendre des études dans le domaine de la mode, ou de l'art contemporain par exemple, avec l'illusion d'un avenir garanti et confortable. La réponse ne peut donc être exclusivement quantitative.

La même question se pose quant à la politique des publics mise en place dans les musées. Cela a-t-il du sens, dans les expositions, d'avoir de très nombreux·ses visiteur·ses, qui se bousculent dans les salles pour apercevoir un tableau de loin ? Est-ce vraiment synonyme de plus grand accès à la culture ? Et de meilleur accès à la culture ? Suffit-il, si l'on ne vient pas de ce milieu qui vous a donné les clés de lecture de l'art et les références ad hoc, d'un audio-guide collé à votre oreille pour vous faire réellement « participer à la vie culturelle », pour vous « épanouir culturellement », pour faire sens ? Ou cela vous épanouit-il plutôt comme « consommateur·ice de produit culturel » ?

86.

Je n'ai pas de réponse à toutes ces questions qui mettent d'ailleurs en avant l'angle trop exclusif des publics par lequel se traite généralement la notion de droits culturels. Mais j'ai une conviction, très ancrée, et un petit espoir aussi – si tant est que ce fameux « Pacte d'excellence » tienne ses promesses en matière de pratique de l'art dans les écoles – que le seul lieu où se forment les égalités, c'est l'école : l'école obligatoire, primaire et secondaire.

C'est à cet endroit que la culture, l'art, la liberté de créer et de penser peuvent s'approprier, se comprendre, enthousiasmer, susciter des vocations, comme le sport peut le faire par exemple. Tous les enfants devraient dessiner, réciter de la poésie, jouer de la musique, faire du théâtre, prendre des photos, tourner des petits films, aller au musée.

Beaucoup de nos questions y trouveraient une réponse. C'est en tout cas là que l'action publique me paraît la plus urgente et la plus efficace.

DISCUSSION

Intervention du public : La définition du musée à laquelle tout le monde se rapporte aujourd'hui date de 2007⁶⁶ et est considérée par la communauté internationale comme obsolète car pas assez inclusive ou participative, pas assez déontologique et ne traitant pas suffisamment de tous les problèmes sociaux et politiques d'aujourd'hui. Après trois années de réflexion avec un groupe de travail international qui s'est penché sur le sujet, une nouvelle définition a été proposée : « Les musées sont des lieux de démocratisation inclusifs et polyphoniques, dédiés au dialogue critique sur les passés et les futurs. Reconnaisant et abordant les conflits et les défis du présent, ils sont les dépositaires d'artefacts et de spécimens pour la société. Ils sauvegardent des mémoires diverses pour les générations futures et garantissent l'égalité des droits et l'égalité d'accès au patrimoine pour tous les peuples. Les musées n'ont pas de but lucratif. Ils sont participatifs et transparents, et travaillent en collaboration active avec et pour diverses communautés afin de collecter, préserver, étudier, interpréter, exposer, et améliorer les compréhensions du monde, dans le but de contribuer à la dignité humaine et à la justice sociale, à l'égalité mondiale et au bien-être planétaire. »⁶⁷

Cette définition a soulevé un tollé inouï et, si elle n'a pas été rejetée, la décision de l'accepter ou non a été postposée car elle doit être retravaillée. Nous avons peut-être un rôle à jouer au niveau de la consommation culturelle. Je pense notamment au travail qui a été fait au Musée Art & Histoire depuis les années 1980 pour mettre sur pied un service éducatif qui avait pignon sur rue, avec des réunions quotidiennes et une véritable réflexion sur la fonction de médiation. Lorsqu'il n'y avait pas de visites guidées, il nous était demandé de travailler sur des dossiers pédagogiques pour les enseignant·es. Pour des raisons budgétaires et de non-rentabilité, tout cela a disparu du jour au lendemain et le service éducatif a été remplacé par des vacataires de l'administration. Keramis, par exemple, fait du bon travail sur les droits culturels mais il est tributaire de choix des politiques et de leur vision de la culture et des droits culturels, ce n'est pas admissible.

Intervention du public : Je travaille pour l'autorité tutelle des musées fédéraux et je ne peux que souscrire à cette idée. Dans le temps, je m'occupais de la promotion et de la valorisation des musées fédéraux. Au début du gouvernement Michel, nous n'avons pas eu de *top manager* pendant deux ans, donc il n'y avait pas du tout de vision. La situation se dégrade, notamment en terme de médiation. J'ai été scandalisé par la suppression des services éducatifs. Nous sommes l'héritier de l'ancien ministère des Arts et des Sciences créé par Jules Destrée et nous trouvons aujourd'hui dans un système néolibéral, capitaliste selon lequel tout doit coûter le moins possible.

Intervention du public : La gestion des musées fédéraux témoigne de la manière dont l'État belge instrumentalise l'accès à la culture, avec le patrimoine comme pris en otage.

Intervention du public : On peut lire la question des droits culturels sur ce mandat : une institution fédérale qui doit mettre à disposition de la société ce qui est considéré – à tort ou à raison – comme un patrimoine commun dans lequel chacun·e

66 Voir l'intervention de Claire Leblanc ci-dessus.

67 <https://icom.museum/fr/ressources/normes-et-lignes-directrices/definition-du-musee/>

87.

puise le lien qui lui convient. Nous nous sommes beaucoup échauffé·es et indigné·es vis-à-vis de la question des musées d'Art Moderne. À quel titre ferme-t-on toute une section de musée contenant des œuvres du 20^e siècle ? Certes, ce n'est pas la collection Pompidou mais cela reste une collection. À quel titre et au nom de quoi un bien culturel de cette nature peut-il être calé dans les réserves le temps de juger s'il mérite ou non d'être mis en valeur ? Cette vision marchande compose difficilement avec ce que nous appelons désormais les droits culturels : l'accès, l'ouverture, la relation, le territoire.

Intervention du public : J'étais responsable de l'Artothèque et des musées de Mons jusqu'à peu. J'ai commencé ma carrière pour le service du tourisme, qui martelait à ce moment-là être le seul secteur culturel à rentabilité directe. J'ai eu l'impression que, du jour au lendemain, tout a changé et que le musée est devenu un secteur avec exigence de rentabilité, absorbé par les politiques culturelles. Lorsqu'une exposition est proposée, plutôt que de chercher à savoir si elle est intéressante ou si elle rencontre un problème de société, il faut évaluer le nombre de visiteur·ses qu'elle attirera. L'Artothèque conserve une partie des réserves des musées de Mons, dont une grande partie n'est pas exposée. Ces réserves ne sont pas visitables, seulement visibles sur des écrans. Un dispositif avec un écran blanc permet à un visiteur ou à la visiteuse de choisir une couleur de fond, une couleur pour dessiner, un trait gros ou léger mais aussi de mélanger les couleurs et autres actions. À partir de là, l'algorithme cherche parmi les collections numérisées des œuvres qui correspondent à la couleur, à ligne ou à la forme. Ça fonctionne parfaitement bien avec les enfants, qui font un gribouillage et se voient ensuite proposer des affiches, des tableaux parmi lesquels ils peuvent choisir la sélection qui leur plait. Le public découvre et s'approprie des œuvres de façon ludique avec cette démarche participative. Généralement, il ne sait pas ce qu'il vient chercher et les propositions qui lui plaisent lui permettent de découvrir d'autres œuvres du même artiste ou du même mouvement. Cette manière de faire n'est pas forcément idéale pour tous les musées mais se révèle intéressante car elle permet aux publics de se réapproprier activement leur patrimoine sans qu'une vision unique élaborée par des professionnel·les ne leur soit imposée.

Claire Leblanc : L'outil que vous avez développé à l'Artothèque est très juste dans cette idée d'appropriation des œuvres. Il amorce une ouverture, la possibilité de découvrir de nouvelles choses. Le jeu et l'appropriation sont intéressants, mais ils doivent ouvrir d'autres portes et ne pas constituer une fin en soi.

Le Musée d'Ixelles externalise des œuvres qui sont accueillies à domicile chez des habitant·es du quartier avec le projet « Musée comme chez soi ». Le processus est pensé pour être le plus ouvert possible en termes de sélection des hôtes mais également des œuvres. Cela suscite une appropriation privilégiée des œuvres et des collections du musée par le voisinage. Nous proposons aux dix foyers participants de sélectionner une œuvre et, s'ils le souhaitent, de bénéficier d'une personne médiatrice. Le jeu est alors d'ouvrir ses portes pour partager « son » œuvre avec le public. À partir de là, nous nous mettons en retrait. Chaque hôte s'approprie l'œuvre qu'il ou elle accueille à sa manière, en construisant un discours à son sujet qui lui est propre. Il est très vite apparu que les approches proposées par les habitant·es – personnelles, originales, créatives, poétiques, conceptuelles, revendicatrices, engagées, ... – sont tout aussi légitimes que celles du musée, voire même complémentaires. Cela nous a fait remettre

en question nos grands principes et percevoir qu'une œuvre existe de multiples façons. Le danger que nous courrons avec la réouverture du musée aux publics est de figer à nouveau l'objet-œuvre ou l'œuvre d'art dans un statut plus érigé, exprimant une vision d'historien·ne d'art plutôt que de la considérer sous ses différents aspects.

Notre pari d'« oser le petit nombre » relève d'une volonté de travailler sur des dispositifs étroits car cela correspond à l'ADN d'un musée à échelle humaine. Nous ne sommes ni le Metropolitan ni le Guggenheim et n'avons pas la même relation à l'œuvre et aux publics que ces grandes institutions. Nous souhaitons travailler en petits groupes, en profondeur et sur le long terme. Les liens qui se créent entre le musée et les hôtes – mais également entre hôtes – du projet « Musée comme chez soi » sont pérennes.

Intervention du public : J'aimerais entendre les intervenant·es s'exprimer sur les liens entre les droits culturels et les pratiques artistiques en amateur·es (notamment en milieu rural), fondamentales dans le décret sur les centres d'expression et de créativité (CEC). Ces dernières sont souvent méprisées et peu reconnues dans le monde de l'art et de la culture, parfois difficiles d'accès.

Claire Leblanc : La question est de savoir à quoi sert le musée dans la pratique artistique amateur·e ? Au musée d'Ixelles nous la travaillons dans un ancrage communal au sein d'une communauté, en collaboration avec le service Culture de la commune d'Ixelles. Nous essayons de créer des ponts entre la Cité et le musée, notamment avec les parcours d'artistes et autres propositions locales en lien avec la pratique artistique amateur·e. Notre objectif est que le musée ne soit pas ou plus perçu comme un temple sacré, un coffre-fort dans lequel l'amateur·e trouverait sa place comme le Graal. Nous souhaitons entretenir une interaction permanente, sans positions figées.

Intervention du public : J'écris une thèse à Saint-Louis avec Isabelle Hachez sur le droit de participation à la vie culturelle des personnes sourdes. Je voudrais savoir ce qui est mis en place dans vos institutions, muséales et autres (comme les CEC), par rapport aux publics de personnes en situation de handicap ? Il s'agit d'une partie de la population souvent privée de son droit de participer à la vie culturelle, ne fut-ce que pour des raisons d'accessibilité matérielle. Est-ce que les musées mettent en place des médiations pour ces personnes-là ? Comment ? Est-ce qu'ils mettent en valeur des artistes qui sont, par exemple, porteur·ses de handicaps ou de déficiences mentales ?

Claire Leblanc : Pour être honnête, le souhait et la réflexion existent au Musée d'Ixelles. En termes d'accessibilité physique, le musée est accessible à toutes les personnes à mobilité réduite (PMR). Ce fut un combat énorme qui a pris beaucoup de temps à se réaliser et constitue donc une belle victoire. En pratique, pour aller plus loin, nous mettons en place des projets spécifiques à destination de publics ciblés, pour un temps donné et avec des objectifs clairs grâce à des financements ponctuels. Il est en effet beaucoup plus compliqué d'obtenir des budgets permanents permettant de proposer une action structurelle construite sur le long terme, ce qui nécessite des moyens humains et du temps. Il s'agit d'actions en *one shot*, qui nous réjouissent toujours mais provoquent des frustrations une fois le projet bouclé. Parmi toutes les contradictions commerciales et visions dichotomiques dénoncées aujourd'hui, il s'agit là d'une véritable problématique. Je rêverais de créer un poste au sein de l'équipe qui travaillerait plus spécifiquement à l'ouverture envers les publics avec lesquels nous n'avons pas l'occasion de travailler, comme les personnes en situation de handicap mais aussi les seniors en maison de retraite.

Marie Pok : Au Grand-Hornu est entrepris un travail assez large concernant l'accessibilité aux publics fragilisés, notamment en termes d'accès PMR, tout en devant composer avec les moyens du bord. Le ministre Collin vient cependant de débloquent un budget conséquent afin de soutenir ces travaux colossaux, les normes d'accessibilité ayant évolué depuis la création du site dans les années 1980. Un travail est également effectué avec les publics malvoyants et non-voyants, ce qui peut sembler paradoxal car nous nous situons dans le champ des arts visuels, dans une certaine culture plastique. Il s'agit alors de stimuler d'autres sens, en sélectionnant par exemple quelques pièces dans l'exposition qu'il est possible de toucher. L'accueil des personnes malvoyantes se réalise de manière ponctuelle, parfois en collaboration avec l'association Les Amis des Aveugles et Malvoyants. Nous avons la chance de disposer d'un guide spécialisé au sein de l'équipe – ce qui n'est malheureusement pas possible partout – car le travail doit être effectué au quotidien.

Intervention du public : Je suis psychiatre au sein du Hainaut et travaille avec un public en psychiatrie, avec lequel nous allons voir de nombreuses expositions. La folie peut être vue comme un droit culturel, une case en plus plutôt qu'une case en moins, un déficit, un manque. Nous pouvons parler avec elles et eux de l'amour, de la passion, du meurtre, de l'enfance, des douleurs, de l'apprentissage, des difficultés, de toutes ces choses qui sont l'essence de la vie. En écoutant les présentations de la journée, je me suis fait la réflexion que la question de l'accessibilité était posée à l'envers. Il a été question de l'accès des publics fragilisés, porteurs de handicaps, malades ou malades mentaux à des institutions artistiques et culturelles. Mais les hôpitaux, les prisons et les écoles sont accessibles aux opérateur·ices culturel·les et aux artistes. S'y rendre et y développer des actions culturelles peut être une expérience riche et forte.

Intervention du public : Au Musée des Beaux-Arts de Mons, nous menons aussi des actions ponctuelles à destination des personnes non-voyantes. Situés à proximité du Conservatoire, nous avons demandé une année à un groupe d'étudiant·es de commenter des œuvres plastiques par des sons, des dictionnaires, des goûts, etc. Cela a pris énormément de temps mais produit des résultats extraordinaires. L'expérience s'est traduite par la création de cocktails représentant des œuvres (entre autres exemples créatifs), mais aussi des prises de position fortes de la part des participant·es.

Intervention du public : Cela rejoint les propos d'Olivier Van Hee concernant le décret de 2013 relatif aux centres culturels : il est question d'aiguiser les capacités de penser, de réagir et d'agir des citoyen·nes. J'ajouterais que le premier fil des droits culturels consiste aussi à aiguiser le désir de culture et d'expériences culturelles de tout·e un·e chacun·e. L'école se révèle donc évidemment comme le premier territoire de mise en œuvre des droits culturels.

Intervention du public : La Fédération Wallonie-Bruxelles va aujourd'hui dans la direction de la formation des enseignant·es afin d'assurer un meilleur enseignement des arts aux élèves. D'un côté, cela ne devrait pas être complémentaire à la formation des enseignant·es mais en faire intégralement partie dès le départ. De l'autre côté, il ne devrait pas s'agir d'une formation en arts plastiques, musique ou autre, mais plutôt en médiation, afin que les enseignant·es soient outillé·es vis-à-vis des enjeux culturels et puissent accueillir des artistes plus aptes à parler de leurs spécialités, dans leur classe.

Intervention du public : J'ai visité Keramis avant la mise en place du musée, c'est-à-dire pendant les années de chômage. Les publics d'aujourd'hui sont probablement constitués en partie des petits enfants des personnes qui y travaillaient et dont les droits culturels de travailleur·ses ainsi que l'histoire ont été déniés. Il n'est pas possible de rester dans une position d'histoire de l'art académique, il faut revoir cette manière historique de penser l'art dans son implication politique et économique, arriver à croiser et reconstruire les histoires culturelles des publics pour saisir à quel point elles sont riches.



ATELIER 3 /
ARTS DE LA SCÈNE
ET DROITS CULTURELS

Sophie Alexandre, co-directrice du Kunstenfestivaldesarts

IDENTIFIER LES MÉCANISMES D'EXCLUSION POUR RÉFLÉCHIR L'INCLUSION

Il y a vingt-cinq ans bâtir des ponts entre francophones et néerlandophones était une nécessité primordiale. Depuis, la réalité démographique de Bruxelles a bien changé, au même titre que le contexte de globalisation dans lequel elle s'inscrit. Un des enjeux majeurs aujourd'hui, dans le domaine de la culture mais pas seulement, est de créer du lien au sein d'une société très diverse et beaucoup plus complexe qu'auparavant. Dries Douibi, Daniel Blanga Gubbay et moi-même, qui avons repris à six mains la direction artistique du Kunstenfestivaldesarts (KFDA) après le départ de Christophe Slagmuylder en octobre 2018, avons pour objectif d'y contribuer!

Après notre nomination s'ensuit une période très intense de rencontres avec de multiples artistes et partenaires culturel·les afin de mettre l'édition 2019 du Kunstenfestivaldesarts sur pied. L'ambition est de marquer, dès les premiers instants, le changement de cap. Notre démarche est traversée continuellement de questions et réflexions qui se révèlent fortement liées aux droits culturels, sans que la question ne soit pourtant jamais abordée dans ces termes lors des discussions en interne. En effet, le KFDA se situe à la croisée de plusieurs politiques culturelles et, si le débat et la réflexion sur les droits culturels sont largement présents du côté francophone, la question est abordée différemment du côté néerlandophone.

QUI EST EXCLU·E DU FESTIVAL ? QUELS PUBLICS NE SONT PAS TOUCHÉS ?

Cette question centrale, loin d'être résolue, se situe au centre des préoccupations de l'équipe du festival. Plusieurs catégories de personnes – exclues du festival pour différentes raisons – ont été identifiées afin de proposer une offre adaptée et de mettre en place des outils pour mieux les inclure. Outre l'utilisation de bons de réduction Article 27 (manifestation culturelle pour 1,25 €), et de Paspatoe (dispositif de la VGC), les personnes en situation de précarité financière peuvent dorénavant bénéficier d'un ticket solidaire⁶⁸.

Au-delà de ces préoccupations financières, une vaste partie de la population n'est simplement pas informée de l'existence et de la programmation du festival. Atteindre et informer davantage ces personnes passe notamment par le recours au réseau de partenaires associatif·ves et culturel·les, tels qu'Article 27, Globe Aroma ou la Plateforme citoyenne de soutien aux réfugié·es.

68 <https://www.kfda.be/fr/ticket-solidaire>

D'autres freins existent et l'équipe, en ayant pris conscience, s'est attelée à trouver des solutions pour les lever. Par exemple, le festival se situant en pleine période de ramadan, certaines mesures ont été prises afin de ne pas exclure les personnes pratiquantes de confession musulmane. L'horaire des représentations fut donc adapté en fonction de l'*iftar* – le repas au coucher du soleil lorsque le jeûne est rompu – et un en-cas fut prévu dans les foyers lors de certains spectacles au Théâtre 140 et au Gemeenschapscentrum De Kriekelaar. Cela n'a rien à voir avec le fait d'organiser une fête religieuse, comme un spectateur mécontent l'a alors laissé entendre, mais au contraire avec celui de ne pas discriminer une partie des publics en raison de ses pratiques religieuses. La question des horaires se pose d'ailleurs aussi pour les personnes âgées ou les mères au foyer qui ne peuvent pas facilement sortir en soirée. Quelques représentations ont été programmées pour ces personnes à 11 heures du matin en semaine, en collaboration avec le Gemeenschapscentrum De Kriekelaar.

Un des objectifs du festival est d'être 100% accessible aux personnes à mobilité réduite. Pour ce faire une analyse est en cours afin de réaliser des aménagements spécifiques. L'accès au festival pour les personnes en situation de handicap ne s'envisage cependant pas uniquement en termes d'accessibilité physique. Dans le but de pouvoir mieux accueillir les personnes malentendantes, une collaboration a donc été établie avec Arts & Culture – un groupe culturel actif au sein de la Fédération francophone des sourds de Belgique – et un projet de traduction des spectacles en langage des signes est en train de voir le jour.

Toujours dans cet esprit d'inclusion de chacun·e, notamment vis-à-vis des différentes communautés linguistiques, tous les spectacles sont systématiquement surtitrés en français et néerlandais. Dans le futur, ils le seront également en anglais. En effet, l'équipe a pris conscience que parler le français ou le néerlandais n'est pas forcément une évidence à Bruxelles.

QUI FAIT CE FESTIVAL ? QUI L'ORGANISE ? QUI LE PORTE ?

La deuxième question centrale est celle des partenaires. Le KFDA est un festival qui existe grâce à ses très nombreux partenariats et dont la réalité budgétaire s'avère bien différente de l'image qu'elle peut renvoyer à première vue. L'apport externe se révèle en effet énorme, bien qu'il ne soit jamais chiffré ! Sans le soutien et la générosité de ses partenaires, le festival n'existerait pas tel qu'il est proposé. Ils et elles contribuent à porter le projet, à le réaliser et lui donner sa forme, en étroite collaboration avec l'équipe du festival. La volonté du festival est de mettre sur pied des projets qui font sens pour tout le monde et qui ne pourraient voir le jour sans collaborations. La combinaison des expériences multiples se révèle extrêmement riche.

Plusieurs questions ont animé la réflexion sur ces collaborations : avec qui le festival est-il mis sur pied ? Quel·les sont les opérateur·ices culturel·les ou les associations qui ne se sentent pas concerné·es par le projet ? Lesquel·les ne font pas encore partie du réseau du festival ? Avec lesquel·les la collaboration pourrait-elle faire plus de sens ? Quelques exemples issus de l'édition 2019 méritent d'être soulevés ici.

Le centre du festival – QG du festival pendant trois semaines – s'est notamment déplacé pour l'occasion rue de Manchester à Molenbeek, de « l'autre côté » du Canal. Cela peut sembler anodin, mais il s'agit d'un geste symbolique fort car jusque-là le

centre du festival s'était toujours situé dans le pentagone bruxellois. La collaboration avec Recyclart, le VK, La Raffinerie/Charleroi danse, Decoratalier et Cinemaximiliaan a permis de mettre en lumière la dynamique émergente de ce quartier mais aussi de renforcer le lien avec les habitant·es. Le partenariat avec le Kriekelaar, situé à Schaerbeek s'est concrétisé dans la programmation d'un spectacle de la compagnie Nacera Belaza, qui allie la danse traditionnelle soufie à la danse contemporaine : une proposition pertinente par rapport au quartier dans lequel elle était proposée. Enfin, de nouvelles collaborations avec des espaces alternatifs et des collectifs ont permis de proposer une programmation plus variée, comme For All Queens avec *Narratives of black queer folks*.

La volonté à long terme est de diversifier le réseau de partenaires – de l'élargir par exemple aux centres culturels qui n'en faisaient jusqu'ici pas partie – afin d'atteindre de nouveaux publics qui ne sont pas encore en contact avec le festival.

Ce questionnement sur les partenaires qui « font le festival » – et donc indirectement aussi sur les personnes auxquelles il s'adresse – est étroitement lié à la question de l'équipe. Les profils étaient auparavant très « homogènes », évoluant dans des réseaux identiques. Or, un élément essentiel dans la garantie de l'effectivité des droits culturels est la décentration, qui ne peut être provoquée que par une diversité de profils (cultures, âges, genres, ...) au sein des équipes. L'arrivée de Daniel et Dries – avec leurs propres parcours, profils et réseaux – a secoué la dynamique existante. Ils ont ouvert de nouvelles portes et ont permis d'ouvrir les yeux sur certaines réalités, de manière parfois assez confrontante. Ces grands changements au sein de l'équipe sont encore en cours et provoquent également une réflexion au sein des instances du festival (Assemblée générale et Conseil d'administration).

LA PROGRAMMATION

Il s'agit de la troisième question centrale, essentielle au sein d'un festival international tel que le KFDDA, qui souhaite brasser les regards d'ici et d'ailleurs dans un projet politique qui aborde des enjeux de société et a le potentiel de toucher des publics aux profils culturels divers. En 2019, Dries et Daniel ont proposé une grande nouveauté : une manière nouvelle et inhabituelle pour les publics d'entrer en contact avec la pratique artistique, à travers le concept de « Free School », une école ouverte et gratuite⁶⁹. Il s'agit d'un espace consacré au partage de pratiques, de savoirs et de réflexions. Un lieu d'expérimentation pédagogique et de transmission. De nombreux·ses artistes considèrent ce partage et cet échange comme une nécessité artistique, plus qu'un enjeu secondaire de leur travail.

Concrètement, la première édition de cette « Free School » a représenté dix jours d'ateliers, de cours et de rencontres, concentrés dans le temps et dans l'espace au Centre du festival, à Molenbeek. Les diverses activités proposées étaient gratuites et ouvertes à toutes et tous. Les formats et modalités d'inscription variaient entre « safe space », ateliers ouverts, engagement sur plusieurs jours ou participation plus libre. Il est intéressant de constater que cette « Free School » a brassé des publics différents :

professionnel·les, amateur·es, publics scolaires, secteur associatif et parfois publics spécifiques (pour lesquels un quota de places avaient été réservées d'avance) s'y sont retrouvés.

Lia Rodrigues, qui travaille dans l'une des plus grandes favelas de Rio de Janeiro, présentait *Furia* au National. Dans le cadre de la « Free School », elle a donné, avec ses danseur·es, deux jours de workshops ouverts à toutes (amateur·es ou professionnel·les), y compris aux personnes à mobilité réduite.

Gerald Kurdian (Paris), un musicien performeur franco-américain, a quant à lui mené un projet (HOT BODIES – CAMP) avec des apprentis en cinquième année de mécanique automobile de l'Institut Saint-Joseph. Ils ont imaginé et construit une habitation pour un monde post-capitaliste dans la carcasse d'une vieille voiture. Pour ce faire, Gerald a mené avec eux des discussions collectives sur les notions d'utopie, de survie et d'écologie, tout cela dans le cadre de leur cursus. Ils ont conçu ensemble leur habitation du futur en transformant la carcasse qui a ensuite été exposée à Recyclart pendant la durée de la « Free school ».

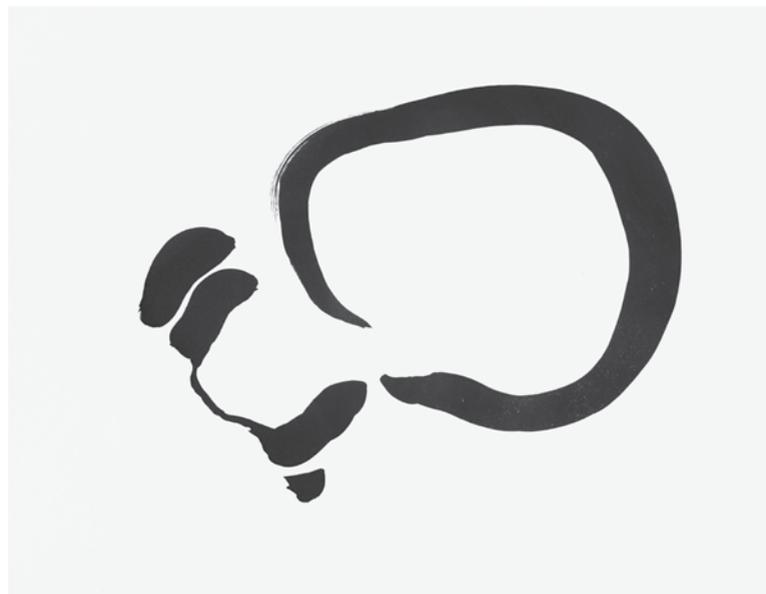
Toujours dans le cadre de la « Free school », les deux activistes Rachael Moore et Isaiah Lopaz ont proposé un workshop intitulé *The Politics of Sexuality*. Elles considèrent qu'il n'y a pas de discours neutre et que l'héritage laissé par l'éducation sexuelle classique a un impact sur le corps noir, que le regard colonial a constitué en territoire à conquérir. Dans cet atelier, réservé aux personnes de couleur non-blanche, elles ont amorcé une discussion sur les politiques de la sexualité et une nouvelle éducation sexuelle. Il est parfois nécessaire de revendiquer une certaine forme d'exclusivité pour créer une « safe zone » pour certaines minorités. La non-mixité permettait dans ce cas d'éviter de reproduire les inégalités de notre société. Cette idée « d'exclure pour mieux inclure », peut paraître contradictoire avec des idéaux de non-discrimination, mais il s'agit ici de discriminer la « majorité », le groupe dominant.

Dans un autre registre, *Nobody's Dance* est un concept de plateforme open source créé par Eleanor Bauer, pour que des danseur·ses aussi bien professionnel·les qu'amateur·es puissent échanger des savoirs et outils pratiques autour de la danse (forme particulière d'échauffement, méthode de composition, expérience, etc.) L'intention qui sous-tend *Nobody's Dance* est de faciliter les communications dans un contexte différent que celui de la gestion des ateliers et des créations. Chaque participant·e a la possibilité de suggérer une pratique soumise à un processus d'interactivité, selon un programme que le groupe instaure chaque jour. Dans cette perspective, le procédé devient celui de « personne », niant délibérément toute notion de propriété et d'individualisme.

La première édition de la « Free School » du Kunstenfestivaldesarts fut un énorme succès, avec un total de pas moins de 1 200 participations. Ce projet sera donc réitéré dans les années à venir, notamment avec une tentative de monter un projet au niveau européen.

En conclusion, les expériences diverses menées au sein du festival, autour de l'inclusion et de la reconnaissance des minorités invisibilisées, constituent le début d'un trajet, toujours en cours, riche et intense !

69 Pour en apprendre plus sur le projet : <https://www.kfda.be/assets/7926>



Jean-Pierre Chrétien-Goni, metteur en scène et auteur,
directeur du théâtre *Le vent se lève!*

DIGNIFIER

[GD: dignificacion⁷⁰; *FEW III, 78b: dignus]
dig-ni-fi-cation | \dignafə kāshən\
plural -s

Prononc. : [diniʃje], (*je*) *dignifie* [diniʃi]. **Étymol. et Hist.** Fin 13^e-début 14^e s. *dignifie* (*Gloss. rom.*, ms. Bibl. royale, 9543 ds T.-L.) Empr. au b. lat. *dignificare* « rendre digne ; juger digne ». **Fréq. abs. littér.** : 6.

Étymol. et Hist. **1.** 1155 « charge qui donne à quelqu'un un rang éminent » (Wace, *Brut*, éd. I. Arnold, 11114) ; **2. d.** « situation éminente, grandeur (d'une chose) » (*ibid.*, 9644) ; **3.** 1265 « valeur, caractère d'une chose » (Brunet Latin, *Trésor*, éd. J. Carmody, I, 2) ; **4. ca** 1370 « grandeur, qualité des personnes » (Oresme, *Ethiques*, éd. A. Menut, 285, 95a) ; **5.** 1690 « manières empreintes de gravité » (Fur.). Empr. au lat. class. *dignitas*, *-atis* « mérite, estime, considération ; charge, dignité publique ; honorabilité », d'où l'a. fr. *deintié* « seigneurie, puissance » (*Roland*, éd. J. Bédier, 45) et « morceau d'honneur, de choix ; friandise », spéc. « testicules du cerf », v. G. Tilander, *Nouv. Mél. d'étymol. cynégétique*, Lund, 1961, p. 291 sqq.

Dignifier : un mot qui ne semble pas exister. Inusité. N'est pas intelligible dans notre langue. Faut-il faire tant d'effort pour en parler, de la dignité ? Un terme dont on hésite à préciser ce qu'il désigne, tout en ayant le sentiment de le savoir parfaitement. La dignité, dans le travail artistique que je mène dans les lieux de la difficulté, est devenue peu à peu un point focal majeur. Pour démasquer ce qui me semble indigne, mais surtout pour en produire, de la dignité. Qu'est-ce à dire ? À mon sens, la dignité constitue moins un état qu'un mouvement (un soulèvement ?). C'est pourquoi *dignifier* me convient malgré son étrangeté. Augmenter, nous augmenter en dignité. Et c'est de ce point de vue que les droits culturels doivent pour moi fondamentalement être interprétés. Je crois que la question de la dignité en représente le cœur ardent. Voir la *Déclaration de Fribourg* (2007) : « Les droits culturels sont à l'égal des autres droits de l'homme une expression et une exigence de la dignité humaine. » (Préambule 2)

« Les droits énoncés dans la présente Déclaration sont essentiels à la dignité humaine. » (Article 1)

« L'expression "identité culturelle" est comprise comme l'ensemble des références culturelles par lequel une personne, seule ou en commun, se définit, se constitue, communique et entend être reconnue dans sa dignité. » (Article 2b)

Dignifier : s'appuyer sur les droits culturels, c'est, pour le dire sans détour, s'inscrire dans ce mouvement ; parfois à peine un « bougé » tant la difficulté est grande. Un geste qui consiste aussi bien à « produire de la dignité » qu'à la reconnaître dans toutes ses façons d'être. « (Se) faire digne », « (se) rendre digne » ? En aucune façon digne de « quelque chose ou quelqu'un » (souvenir d'une ancienne prière de soumission : dis un seul mot et je serai digne de toi.) ... Je ne sais plus trop comment le dire ; inconditionnelle, peut-être.

Dignité : quelque chose qu'on possède « essentiellement » de notre humanité, quelque chose à constamment, gagner, produire, conquérir. Pour soi et pour les autres. Simple comme humain. Dignité : quelque chose à rendre possible pour chacun.e. Et ce faisant, qu'on élève, qui se dresse, qui se met debout. Dignité : quelque chose qu'on réclame comme allant de nous et dû à l'autre. Les deux, chaque fois. Je vais hasarder ceci : les droits culturels humains sont dignifiants. Mon écran vient de souligner le mot en rouge : pas dans le lexique... « Impression d'autant plus dignifiante qu'elle nous vient de celui qui est notre ami, notre frère et la lumière du monde », écrivait pourtant Robert de Montesquiou (Mém., t. 3, 1921, p. 268). Je retourne cette phrase dans tous les sens. Sa portée est immense.

Dignifiant : faire l'effort de la mettre au travail la dignité, en soi chez l'autre, la reconnaître comme projet fondateur de toute action vers l'autre. Mais j'ai assez fait état des embarras de ma pensée. De quoi retourne-t-il quand on se livre concrètement à ce *souci majeur* ? C'est le sens de la suite de mon propos, et c'en est l'essentiel : exercer la dignité, s'exercer à l'augmenter.

Exercices : je tente depuis quelques années, à partir de mes pratiques artistiques avec des personnes vulnérables, de consigner en « exercices » ce qui me semble représenter le cœur de mes tentatives. Je les nomme « exercices de dignité » parce que c'est une tâche sans fin que de s'y engager. Ma rencontre avec les droits culturels humains a donné un horizon éthique à mon travail comme « artiste in extremis », ainsi que je l'ai nommé voilà longtemps⁷¹. Lieux de l'enfermement, lieux de l'affaiblissement (partout où l'on précarise, abandonne, invisibilise, anéantit) : de la prison aux quartiers populaires, de l'hôpital psychiatrique aux foyers de travailleurs migrants ou d'accueil de réfugiés. Faire théâtre, images, récits, gestes, avec toutes celles-là, gens de tous les voyages parfois même les plus immobiles. Faire œuvre, toujours.

Œuvrer : Qu'est-ce donc qu'« œuvrer » avec ces gens, avec ces personnes-là ? Quel est le sens non pas du « projet », mais de la *tentative*, pour reprendre le terme de Fernand Deligny ? « Une tentative n'est pas une institution, c'est un petit ensemble,

71 « Artistes in extremis », in *Les Hors-Champs de l'Art*, Co-éd Noys, Mars 2007, réédité in *La Place, Corps, Psychose, Psychanalyse*, Juin 2007.

un petit réseau très souple qui se trame dans la réalité comme elle est, dans les circonstances comme elles sont... Une tentative c'est une démarche, ce n'est pas l'application de principes... Une tentative est un espace d'initiative. » (*Œuvres*, p. 705) Ce même Deligny qui se serait bien diverti de mes soucis pour justifier cet usage de la « dignification »... « Quand on se met du côté des délinquants, des fous, des lycéens, la justice, l'école, l'asile, ont une drôle de gueule ; et bien, de la même façon, quand on se met du côté des mutiques, c'est le langage qui a une drôle de gueule. » (*ibid.* p. 691). Une tentative est une prise de position concrète dans une situation de vie précise. Comment s'y prendre, ici, maintenant, dans l'espace de vie que nous partageons ensemble avec tous ceux et toutes celles qui naviguent aux bordures de nos ordinaires ? Faire œuvre d'art, faire preuve de dignité, faire place, laisser place, tenter, entendre, renoncer, tout recommencer, tenter encore d'y être.

Exercices de Dignité. Droits culturels : il s'agit là précisément, pour moi, de ce dont parlent les droits culturels humains, ce qu'ils demandent de chacun.e et pour chacun.e, à chaque rencontre, à chaque instant de ce que nous faisons ensemble. Rien ne va de soi. Le retour de la domination est toujours possible, même probable tant nous avons été nourries à la toute-puissance. La vague violente revient presque toujours, après avoir reculé. Alors, il convient de se munir, de se préparer à résister à son retour. De s'exercer à demeurer dans la dignité acquise, dans les droits de l'autre à être autant sujet que soi.

J'ai conçu cette pratique à la lecture des poètes et de l'un d'entre eux en particulier : Abdellatif Laâbi et ses *Exercices de Tolérance* (1993), dont le projet consiste à élaborer des possibilités éthiques concrètes dans les tourments du réel. Si facile à énoncer et si difficile à réaliser. Pas étonnant qu'il ait pensé aux *Exercices Spirituels* d'Ignace de Loyola – en tout cas je l'ai imaginé lisant cet étrange livre d'une autre culture que la sienne – pour y chercher des horizons envisageables à nos situations humaines, détournant l'idée de la méditation morale solitaire vers le travail pour la conscience de l'autre.

Je voudrais plus encore. Partager mes « Exercices de dignité » avec d'autres, ce que je vais faire dans la suite de mon propos ici, mais surtout nous inviter à ce travail que proposent les droits culturels, de nous inviter sans détour à l'exercice de la dignité. Les formes qui suivent ont été élaborées dans le cours de mes « mises en scène », ou d'autres gestes d'écriture, de fabrication d'images, avec ces autres tellement autres parfois et tellement les mêmes que nous. Ce sont vraiment des « exercices », des espaces où j'ai le sentiment d'avoir expérimenté l'exercice de la dignité, et donc l'exercice des droits des personnes à être reconnues dans ce qu'elles sont et comme elles entendent l'être. Je vous convie à quelques tentatives. À vous de les achever, si vous le voulez, pour votre propre compte.

EXERCICE NUMÉRO 1

L'invention d'un spectacle avec Rosa, poly-handicapée, silencieuse, toujours. *Le Vent se Lève...!*, Paris, 2012.

Sur la scène, un corps. Sur la scène, un fauteuil. Sur la scène, un corps dans un fauteuil. Sur la scène, un corps en ligne brisée, tête en arrière, bouche entrouverte qui me regarde ainsi, comme par-dessous. Sur la scène, un fauteuil de métal, un instrument aux angles durs et aux roues presque démesurées et les cercles d'acier brillants plus petits pour diriger les roues et où sont posées les mains. Sur la scène, un corps qui cherche à frayer son chemin vers le mouvement que lui souffle une musique assourdissante. Presque rien. Mouvement de fauteuil. Le corps-fauteuil tourne à peine sur la scène. Esquisse d'une danse possible.

Je suis tendu. Ai-je le droit de regarder ça ? Mes yeux le fixent. Au pied de la lettre, je le ressens ainsi. Je le fixe, je l'assigne, je ne laisse malgré moi aucune place au doute sur ce que le corps-fauteuil me montre. Je baisse la tête, en forme d'échappatoire. Et de la sorte, lui ôte toute reconnaissance de lui, de ce qu'il affirme, ce corps, sur la scène ; c'est injuste.

Dans ma poche, un carnet. Je le saisis et me mets à écrire comme un automate, ce que je crois voir, cet invisible qui se montre. J'écris sans discontinuer, sans réfléchir. Je ferai « l'auteur » après, plus tard, au chaud de ma solitude d'écriture. Peu importe. J'écris ceci, sans lever la main, regardant moi aussi, en coups d'œil furtifs « par-dessous », l'infime danse qui se livre. J'écris quelque chose à lire sans respirer : « Se lever, se lever encore se lever sans cesse, avancer le buste vers l'avant, appuyer fortement sur les jambes, simultanément, reprendre la séquence ne pas se décourager, mettre ses deux mains sur les oreilles si nécessaire pour ignorer les petits rires qui commencent à venir ; ne pas demander d'aide, car c'est indigne, et rien d'indigne n'a de place dans cette tentative, tentative effrayante pour l'homme assis couché pas debout, que vous êtes à force, la leur pas la vôtre, devenu ; au bout de sept tentatives, ou un multiple de sept en fonction de vos aptitudes et de votre préparation, s'autoriser un bref répit, une absence à vouloir se dresser, une courte pensée de renoncement, un délaissement en bordure de néant, ne plus y être, mais plus du tout ; puis au détour d'un tressaillement organique involontaire, soupir, crispation faciale, démangeaison soudaine, ou tout autre, issu de l'entrebâillement sur la vibration des chairs, donc par voie de soubresaut, réinstaurer l'idée de la levée, la levée encore, la levée sans cesse, la levée droite, mère de tout élan possible ; avancer le buste vers l'avant, en évitant toute grimace, appuyer dans le même temps et avec détermination sur les jambes, sans émettre aucun son de la gorge, ni même de sifflement des lèvres, de sorte à n'attirer l'attention de personne sur votre tentative... recommencer sans tarder, afin de bien entamer la série à venir ; la situation peut être réévaluée dans le cas où aucun mouvement n'est décelé par vous même, ou un proche attentif ; dans le cas où toute l'action s'avère imaginaire ; et que rien ne distingue l'effort de son abandon ; en tirer les conséquences possibles : vous n'existez pas, ou plus, l'attraction terrestre a connu une augmentation imprévisible, vous ne disposez plus des commandes appropriées de votre corps ; ne pas s'affoler, ne pas prononcer de mots irréparables vis à vis de soi même – bon à rien, carcasse inutile – faire un point rapide sur vos dernières heures et sur les convictions qui vous ont conduit dans ce projet de vous lever...

Se lever pour imaginer l'audace de se dresser, avoir l'audace d'imaginer de se lever pour se dresser, se dresser d'audace afin d'en lever l'imagination, ou toute autre combinaison acceptable dans une telle tentative. Les convictions qui vous ont conduit. Comprendre qu'un fragment du mot "victoire" est contenu dans le mot "conviction". Se rassembler tant que faire se peut dans la défaite qui vous a assis là, à cet endroit précis d'où vous cherchez à surgir ; se représenter la force de l'homme debout que vous n'êtes pas – pas debout, et probablement pas homme, si, oh que si ! – vous dites entre vos dents serrées : "Oh que si !" et le répétez en rythme comme pour absorber du carburant. Votre essence, n'est-ce pas, votre essence... un mot inflammable qui siffle et souffle là, même recroquevillé dans le plus petit de vous-même ; "Pas homme ? Oh que si !". Du rien du tout, à homme, il y a cette flèche qui part vers allez-savoir-où-et-quoi. Oh que si !, se lever, ni redressement, ni dressage, oh, que non ! mais lever, comme une levée de lune, une levée de soleil, une levée d'armée à l'aube du combat, une levée de bouclier devant les hontes ; ne pas s'enflammer, le mouvement est toujours à naître du corps replié dans son début, rapetassé, apitoyé, englouti dans le peu. Le peu. Le peu. S'appesantir encore sur cette idée très inconsistante, mais, mais, mais. Accepter que tout ce qui vous manque est là pour l'arrachement au minimum. Peu, mais... Homme, oh que si ! Oui ce fut de peu ! D'être rien en soi. Tout ce que vous exigez est dans ce presque rien, toute dignité, voilà bien la chose dite.

Lever la tête, dignement, et d'un. Dresser le dos, dignement, et de deux. Ouvrir les yeux, dignement, et de trois. Tout cela est bien peu, et tant. Prendre une ample respiration et observer le peu se gonfler au dedans. Qui demande ce qui lui est dû. Comme pas rien. Comme autre chez les autres qui ignorent ou détestent ou sourient de votre tentative de vous mettre debout. Comme droit de se mettre droit. Droit sans maître. Se le permettre debout. Oh que si ! Vous ne demandez alors rien que l'élan de quitter le désastre. Tout devient plus net. Et donc digne. Et ce mot que vous ne comprenez pas, c'est lui qui fait appel, de toutes les injonctions à rester dans le peu de l'homme flétri. Le reste devient presque simple.

Être digne, c'est regarder autour de soi. Se dire soigneusement à soi-même, quelques lignes d'un poète. N'importe, tous feront l'affaire. Regarder à nouveau, mais un peu plus loin que précédemment, si cela est possible. Répéter à haute voix les mots qui viennent de cette attention nouvelle que vous portez à ce qui vous entoure. Tenter de faire aussitôt silence indéchiffrable au dedans de vous-même. Considérer ensuite quel geste simple pourrait être approprié à votre état nouveau d'éveil et d'attention. Ne pas négliger d'y inscrire l'énergie d'une colère ou d'une émotion si c'est cela qui vous vient de votre regard sur le monde. Envisager ce que ce geste porte de danse ou de théâtre possible. Se préparer à ce geste. Donc inviter à la danse ou au théâtre. Se mettre debout et s'élaner vers le ciel.»

Je vous laisse achever cet exercice numéro 1, où s'interroge la place du tiers-artiste, l'autre que j'ai figuré dans ce processus infime de dignification. Car c'est devant un tiers, toujours que s'exprime la dignité, dans la demande d'être reconnue pour ce que l'on est. Reste à savoir ce qui incombe à ce « tiers », témoin-acteur-riche, à ne pas parler pour, ni à propos, ni se taire, alors quoi... ? Vous serez juge. Rosa le fut.

Luis Sepúlveda écrivait : « La littérature est un espace pour mettre en relief la dignité humaine car la dignité humaine se construit avec l'addition des souvenirs qui l'élève. [...] Je suis d'abord un citoyen, et après un écrivain. Et comme citoyen j'ai de

nom-breux devoirs à accomplir. Une fois mes devoirs accomplis, j'ai le droit moral de m'asseoir comme écrivain et me mettre à la tâche. » (Interview France Culture, 2016). Je vous laisse achever l'exercice numéro 1.

EXERCICE NUMÉRO 7

Un foyer de travailleurs migrants. Construction d'un musée éphémère des vies migrantes avec les résidents et des artistes. Ile-de-France, 2018-2020⁷².

Ouajdi a plus de soixante ans. Il est aujourd'hui le gardien de la salle de prière d'un foyer de travailleurs migrants en région parisienne. Long visage triste à la barbe grise effilée. Don Quichotte du désert égaré dans la ville, toujours pressé, toujours occupé à arranger quelque chose pour sa mosquée improvisée dans les anciennes douches collectives du foyer. La même djellaba chaque jour, dont sortent des sandales de plage en plastique. Et il arpente son territoire, nettoyant ici, rangeant là, transportant des objets récupérés dans les encombrants sur le trottoir du foyer, ça peut servir, ça peut aider quelqu'un dans la communauté. Il y a plus de trente ans, son métier c'était la boxe. Il devait être fort, il n'a aucune marque sur le visage. Aujourd'hui serviteur solitaire de son dieu.

Quand j'arrive ce matin-là, avec mon appareil photo, au foyer, je le découvre en train de creuser la terre avec d'étranges outils : un marteau et un pied de biche... Il a du mal, son dos est douloureux, faible, très faible. « Ouajdi, je peux te donner un coup de main ? » Il se relève, souffle. « Oui, oui... si tu veux... » Je pose l'appareil, je m'y colle, la terre est sèche et dure... presque inattaquable. D'ailleurs rien ne pousse par ici, sauf la tristesse. « Au fait, Ouajdi, on creuse pour quoi faire ? » « Pour planter ! » « Mais planter quoi ? » « Les arbres, là... » Il désigne deux petits arbustes complètement desséchés couchés sur le sol. Plus une feuille vaillante depuis l'hiver... Je m'arrête de creuser. « Ouajdi, ils sont morts tes arbres. » Il me répond agacé : « je sais » et il me reprend les outils des mains pour continuer. Je me tais. Je reprends mon appareil, je photographie. Je fais mon travail. Les arbustes sont morts. Il le sait. Il les plante. Je me tais. Il s'acharne, j'aide comme je peux à cette œuvre obscure, moi l'incroyant, lui le jardinier céleste. Je lui propose à nouveau de m'y mettre. Il accepte. J'ai mal aux mains. Je serre les dents. Il me corrige quand je creuse au mauvais endroit pour planter le second vestige végétal. « Là, c'est mieux... » Je ne sais pas pourquoi c'est mieux. Mais j'obtempère car il n'a pas hésité une seconde dans son injonction : il a un plan. Nous ne parlons plus. Les deux arbustes sont dressés. Il a calé les racines avec des cailloux, parce qu'il n'y a pas assez de terre meuble pour les faire tenir. Et soudain après avoir contemplé son installation, comble du comble, il se saisit du vieil arrosoir et il verse de l'eau en abondance sur les pieds des arbustes ; longuement, presque paternellement. Ceci doit être fait, alors il le fait. Il ne me regarde plus. Je photographie.

Puis il prend un peu de recul pour contempler son œuvre avec la distance du créateur... tout est parfait. Je me tais et ne dirai plus rien à Ouajdi. Même si le retour à la vie eut été miraculeusement possible pour les deux pauvres troncs morts, aucun avenir ne pouvait leur être promis par le jardinier : il savait qu'ils seraient écrasés, balayés par un engin lors de la destruction du foyer prévue six mois plus tard...

72 <http://vies-migrantes.fr>

Geste vain ? Folie douce ? Errance d'un esprit dévot ? Peut-être... ou rien de tout cela : un geste de dignité – c'est de cela dont je parle, ici. Son sourire, les mains sur les hanches à la fin de l'installation en disait long. Quelque chose de parfait avait eu lieu. Ouajdi avait dressé deux formes s'ébouriffant vers le ciel, devant la salle de prière, vouée elle aussi à une proche destruction.

Pendant tout ce temps passé avec lui, j'ai pris des photos de la fabrication de son œuvre. Comment la nommer autrement ? Pas de souci pour lui avec mes prises de vue. Pas d'intérêt non plus. Il lui importait peu d'avoir à témoigner de quoi que ce soit. Les arbres morts parlaient pour lui. Pour tous les vivants de ce foyer promis à la destruction. À vrai dire, une sorte d'action d'artiste. Acharné à l'inutile, dupe de rien ni de personne, rêveur symboliste, en un geste de résistance à l'inéluctable avancée du monde qui efface les humains de sa surface, des sociétés qui plongent dans l'oubli leurs invisibles. Œuvre de poète dont mes photographies ont à peine réussi à garder souvenir. Droits culturels à l'œuvre ? Dignité retrouvée ?

Dignification. Mélange de dignité et de signification ? Pourquoi pas. Non pas ce qu'on nous donne, mais ce qu'on exige pour soi et de l'autre qu'il-elle le reconnaisse. Je vous laisse achever l'exercice numéro 7.

EXERCICE NUMÉRO 10

« Les droits culturels, ce sont des cailloux dans vos chaussures ? » Cet exercice a été rédigé pour une rencontre organisée sur « Le Théâtre du Réel, les droits culturels, un rempart contre le hold-up de la misère »⁷³, Réseau Culture 21, l'Étincelle – Théâtre de Rouen, l'ODIA Normandie, le Collectif Culture & Citoyenneté et La Renaissance, Caen, 2020, à l'invitation de Christelle Blouët et Anne Aubry.

Les cailloux ah ça j'en ai plein les chaussures c'est bien trouvé de poser la question / vous demandez ce qui empêche de marcher qui blesse une de nos plus délicates chairs / les humains ont porté les premières sandales faites de sauge il y a environ 10 000 ans / Ils et elles voulaient chasser plus vite fuir plus vite vaincre la faiblesse la leur celle des proies / le problème des cailloux – déjà – à résoudre pour conquérir le monde / Moi ? Les cailloux ? / il y en a de plus en plus dans mes pompes et comme en plus il faut marcher sur des œufs là où je me déplace ça devient vraiment compliqué / mais je commence à avoir une idée j'y pense de plus en plus / l'idée elle est simple et idiote mais aux conséquences considérables : enlever les foutues chaussures et marcher pieds nus / enlever les godasses d'artistes et parvenir à marcher pieds nus / je sais d'avance que ça va faire mal mais au moins les cailloux ils seront à leur place, sur le sol et moi à la mienne à faire avec / j'avancerai en faisant attention où je mettrai les pieds attention au réel mon coco prends soin de la terre que tu foules attention à ta peau meurtrie si facilement / non oh non pas que tu foules mais qui te portes / les deux ! / je vais m'habituer j'en suis sûr finir par devenir plus léger mais sans jamais voler ça non / Hermès aux sandales ailées dieu de la communication et des voleurs /

73 <https://reseauculture21.fr/blog/2019/12/04/les-droits-culturels-un-rempart-contre-le-hold-up-de-la-misere/>

jamais perdre le toucher des cailloux du monde que j'arpente en fait la seule condition pour l'arpenter vraiment ne pas désirer ni voler ni fouler-écraser les cailloux / ça te rappelle ça / qu'il faut trouver un truc / ni fouler au pied ni décoller /

Artiste poussé dans ses extrémités / c'est le moins qu'on puisse dire / de la prison à l'hôpital psy du quartier abandonné aux foyers « bouts-du-monde-au-coin-de-ta-rue » / j'aurais dû faire cet exercice plus tôt pour me soulager / Nommer les cailloux dans mes chaussures leur coller des étiquettes et des numéros / si je les avais examinés comme un collectionneur de cailloux ça aurait peut-être fait de moi un éminent pétrophiliste – ça s'appelle comme ça c'est pas une perversion / avec une spécialité le gars qui a le savoir des cailloux dans les chaussures : j'aurais fait d'autres articles des conférences des débats / j'aurais montré avec satisfaction quelques belles pierres / j'aurais parlé de la prison / comment tu fais du théâtre dans un espace de privation de liberté ? comment tu fabriques de la liberté sans liberté ? / vas-y, j'écoute... / comment tu fais semblant de pas savoir la peine, les peines, comment tu ne veux pas en connaître quelque chose qui te secouerait vraiment ? / vas-y, j'écoute... / Comment tu sais ce que chacun·e comprend y trouve y retrouve dans le geste de l'art ? Geste de qui ? Geste pour qui ? / vas-y, j'écoute... / j'aurais parlé de Ville-Evrard et de l'HP / j'aurais montré les œuvres de Judith Scott femme trisomique sourde et muette qui fabriquait des enchevêtrements de laines et de fils exposés partout dans le monde / J'aurais demandé Judith tu voulais quoi toi tu espérais quoi toi / silence bien sûr silence toujours sur les cailloux les plus pointus on fait juste aïe et on avance le pas suivant ? / vas-y, j'écoute... / ah tu fais des spectacles la bonne idée dis-moi comment tu échappes à la monstration des fous ? Tu sais que la traduction française du film *Freaks* c'est « la monstrueuse parade » ? / Vas-y, j'écoute... / Et comment tu te bouches les oreilles au « c'est formidable ce qu'ils font ! » du gentil couple de cinquantenaires à la sortie du spectacle ? / Vas-y, j'écoute... / J'aurais parlé des migrant·es, des réfugié·es / Comment tu écris pour ceux et celles qui ne parlent pas parce qu'on ne les écoute pas ? Qui sont pure demande, pur désir rien d'autre et à la fin de l'exil pur silence fatigué ? Tu crois quoi ? Que tes mots sont des toits des habits d'hiver des passeports pour la suite du voyage ? Que fais-tu de plus que la fête à ta façon ? / Vas-y, j'écoute... / Et qui fixe les règles, les règles du théâtre, du « bien-dire », les règles du danser, les règles des usages ? Toi petit capitaine de scène ? / Vas-y, j'écoute... / Et surtout, caillou de tous les cailloux pratiques-tu ce théâtre vorace / d'art mangeur d'hommes / nouvelles violences et si anciennes dominations où tu as mis la main ? Tout ce que tu fais c'est l'histoire de qui racontée à qui ? /

Bon... / aurais pas dû écrire tout ça / mais sans doute c'est le travail le plus juste à faire cette parabole des cailloux / on va les considérer ensemble / et après arrêter de se regarder marcher / enlever ses chaussures c'est vraiment clair / et le plus tendrement possible continuer la route pourvu qu'elle soit bonne et qu'on y soit plusieurs / et ces cailloux sortis des chaussures après les avoir soigneusement lavés examinés les cailloux se les mettre dans la bouche comme le vieux Démosthène pour apprendre enfin à parler sans faire taire /

Je vous laisse achever l'exercice numéro 10. À chacun·e ses cailloux.

106.

Lorent Wanson, comédien et metteur en scène

LA POSITION D'UN CRÉATEUR DE PROJETS

Pour préparer cette intervention, je me suis un peu replongé dans ce que j'écrivais aux moments charnières de mon parcours et dans les expériences singulières qui justifient – je crois – ma présence ici. Je ne me considère pas comme un spécialiste ou un théoricien de la question du droit culturel. Il m'est arrivé d'en être un acteur en tant que porteur de projet qui interrogeait cette question, ou la prenait de front, ou s'y confrontait, du moins. Je fais néanmoins partie d'une histoire qui a toujours mis au centre la question de la démocratisation culturelle et de l'accès à la culture pour toutes. Je tiens avant tout à signaler que je ne peux rendre compte que de projets ponctuels qui ne peuvent révéler une vision d'ensemble des différents paramètres qui imposent ou s'imposent dans la réalité quotidienne et les programmations d'ensemble de directeur ou directrices d'institution.

DÉMOCRATISATION CULTURELLE ET SUBVENTIONNEMENT DU THÉÂTRE EN FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES

Le concept même de subventionnement est lié avant tout à l'idée du droit culturel en « démocratisant la culture » par un accès moins onéreux aux productions culturelles. Le théâtre populaire était, dès la base, au centre des préoccupations. La création d'un théâtre-action très vif en Wallonie, dès les balbutiements, en est la preuve flagrante. Aujourd'hui, la démocratisation culturelle est inscrite dans chaque énoncé de contrat-programme, dans la politique de rationalisation, de rentabilisation, ou d'objectivation auxquelles est soumise toute structure, de la compagnie indépendante aux centres dramatiques et aux institutions « en dur ». Que sous-tend cette expression de « droit culturel », est-ce un droit à l'accès ou un droit de présence et donc de parole ?

J'ai une certaine pratique du travail participatif, que ce soit avec les familles en situation de pauvreté à Bruxelles pour *Les ambassadeurs de l'ombre* ; en Serbie avec *Rupe*, avec de multiples acteur·ices des guerres ex-yougoslaves, réfugié·es intérieur·es, gitan·es, des soldats ; au Congo avec *Africare*, où des chœurs tant d'enfants des rues, que de prostitué·es, des villageois·es soumis·es aux pillages d'ex-soldats, de femmes violées quotidiennement dans des camps ; au Chili avec *Historia Abierta*, avec une multitude d'histoires réelles tricotées ; et bien entendu ici-même, dans le Borinage, dans le cadre de Mons 2015, avec *Une aube boraine* où plus de 200 personnes ont participé.

107.

Cela fait des milliers de voix auxquelles j'ai toujours tenu à associer, à confronter des artistes. Non dans l'esprit de pallier la parole non-professionnelle, ni même de la sublimer, mais de réellement créer un mouvement de partage des expériences, du discours artistique et du parcours du réel. Le dialogue se voulait horizontal et le concept même de culture était dès lors rebattu, car nous sommes toutes la culture. C'est à cet émerveillement que je dois la manière dont j'ai articulé ma pratique, simplement car ces cultures et ces expériences, je ne pouvais déceintement pas les précéder d'un savoir, mais juste mettre en corrélation, en dialogue, parfois en rupture nos différents savoir-faire.

L'EXPÉRIENCE DE LA DIVERSITÉ DES PUBLICS AVEC SAINTE JEANNE

Dès 1998, avec *Sainte Jeanne des Abattoirs*, répétée ici dans le Borinage, à Colfontaine, j'avais ouvert grand les portes des répétitions car me revenait l'expérience d'audiences uniformes dans les théâtres. Il me semblait que j'avais le devoir de diversifier les publics pour des raisons que j'ai souvent qualifiées de scénographiques, pour aller au bout de mon travail d'acteur public. C'était une forme d'intuition, je l'avoue aujourd'hui, quelque peu missionnaire. Répéter devant des gamines, des élèves d'écoles techniques, des syndicalistes, des membres d'un cours de tricot, etc., remettait au centre la question du dialogue qui nous imposait une écoute au plus proche des réalités et non une vision fantasmée de l'autre. Les spectateur-ices devenaient par moments acteur-ices des processus, en devenant dans ce cadre « enseignant-e d'expérience » des acteur-ices.

Quand Bruxelles 2000 m'a proposé de faire un projet de partenariat avec des familles en situation de pauvreté, je me suis rendu compte que mes « préjugés » ne tenaient plus la barre, et qu'il y avait chez les gens que je rencontrais des richesses que je ne possédais pas, des connaissances, des expériences et des cultures qui m'étaient complètement inconnues et donc qu'il ne servait à rien de vouloir enseigner ou éduquer ou convaincre qui que ce soit. Les digues idéologiques, la mission devenaient ringardes au regard de ce que je rencontrais. Et j'ai pensé nécessaire d'associer des acteur-ices professionnel-les et des artistes de toutes les pratiques afin de mettre sur la scène elle-même ces formes d'incompréhension et de chemin à faire. Il ne fallait pas aller vers, mais faire avec. C'est dire aussi et c'est essentiel, ne jamais s'oublier dans ces rencontres. Le chemin vers le droit culturel n'était plus selon moi une mission, mais une manière de faire. Qui s'est par ailleurs reflétée, je crois, dans tous mes autres projets, qu'il s'agisse de pédagogie ou de créations.

Car il est fondamental de rappeler que le réel n'est pas l'apanage de celles et ceux dont on veut faire valoir les droits culturels, mais que nous sommes une part de ce réel, tout aussi légitime. Les nécessités de rencontre naissent des réalités rencontrées et des cadres mis en place pour que ces rencontres soient inattendues. Au Congo, il me fallut batailler pour sortir des cadres tous faits qui voulaient me mener aux « bonnes victimes », via les bonnes ONG, etc. C'est au détour, en m'égarant, en désobéissant que j'ai composé les équipes, il en fut de même en Serbie ou au Chili. Mais il fallait avant toute chose que le cadre de production soit à la fois assez souple et assez rigoureux pour ne pas s'y perdre. Merci à Daniel Cordova, à Roland Mahauden, à Bérengère

Deroux et à toutes les acteurs et actrices institutionnel-les au Wallonie-Bruxelles International (WBI) de m'avoir épaulé dans cette tâche.

Bien entendu, je reviens au théâtre-action, je n'inventais rien. Je crois que des spectacles comme *Les ambassadeurs de l'ombre* ou *Africare* qui eurent une belle réception étaient simplement des spectacles qui touchaient par eux-mêmes, comme des créations peuvent toucher car elles évoquent à la fois leur temps et une part d'universel. Je ne prétendrai jamais que c'est le processus moral qui fait la beauté d'un projet, mais plutôt son adéquation avec l'ici et maintenant. Finalement, au bout de chaque création, qu'elle soit participative ou non, il y a un processus qui s'inscrit. Un temps de découverte ou d'impulsion – l'idée –, puis de recherche et de rencontre, de choix d'équipes. Un temps d'égarement, un temps de mise en place, puis l'instant magique de la présentation. J'ai toujours vu la production, peut-être à tort, comme le moyen d'équilibrer ces étapes, de les structurer, de leur donner le juste temps, le juste rythme, évidemment profondément différent d'un projet à l'autre, d'autant plus dans les projets participatifs.

Mais je voudrais revenir à des souvenirs particuliers révélateurs des richesses et écueils de ces aventures. Lors de la création de *Rupe* à Belgrade, je recevais des cercueils dans ma boîte pour avoir « sali » la grande scène du Théâtre National de Belgrade par la présence de familles gitanes sur le plateau. La première réception de *Historia Abierta* au Chili fut très compliquée car le public chilien supportait mal de voir un artiste belge leur raconter leur histoire, quand bien même elle n'était que la transmission d'expérience réellement vécues par les familles. L'acte de la rencontre du réel, de sa mise en jeu, de son témoignage brut rentrait parfois en conflit direct soit avec les publics, soit avec l'acceptation par le milieu de ce partage d'un bien commun, le plateau, du moins de l'espace que j'imagine être la chambre d'écho que la société se renvoie à elle-même. Y a-t-il une part d'exotisme quand des projets comme ceux-là rencontrent des succès ici ? N'y a-t-il pas aussi un fantasme des droits culturels, une mode de la différence ?

J'ai reçu nombre de critiques qui disaient que ce que je faisais n'était pas de l'art. « Il manque d'écriture, en quoi ce témoignage est-il vrai, n'est-ce pas des *fake news* ? » D'autres à l'inverse s'extasiaient de ces processus souvent qualifiés de « catharsis », comme à Belgrade ou à Kinshasa. Je ne sais pas répondre à cette question qui est pourtant au centre de la réflexion de cet après-midi. Que met-on en jeu en mettant en place de tels processus et projets ? Faisons-nous acte de devoir ? Justifions-nous de ne pas assumer ce que nous sommes ? La remise en question de nos savoirs peut-elle être mise en jeu ? La main qui donne étant toujours au-dessus de celle qui reçoit comme le disait le créateur d'ATD Quart Monde ? Faut-il faire venir voir les gens pour qu'ils retrouvent ce qu'ils sont ? Est-ce valorisant d'être des personnages interprétés par d'autres ? Qu'attendons-nous de ces rencontres ?

PENSER AVEC LES MAINS : QUELQUES MOTS SUR UNE AUBE BORAINNE

J'ai toujours pensé, peut-être à tort, qu'il n'y avait pas de hiérarchie dans l'expérience. Un traumatisme est un traumatisme, quel que soit son contexte, la vitalité et la résilience sont pour toutes les humain-es. Ce rapport entre celui ou celle qui

regarde et celui ou celle qui fait est arrivé au centre de mes préoccupations en lançant le projet d'*Une aube boraine*. Il me fallait trouver une manière de percuter ce rapport afin de libérer des paroles dans les instants, d'intégrer la parole des spectateur·ices à l'acte des acteur·ices, comme dans les veillées de jadis où les paroles rebondissaient. J'ai donc envoyé une quinzaine d'acteur·ices se perdre quelques jours dans le Borinage, marcher, sans leur demander de résultat, juste marcher et inviter ceux et celles qu'il·elles croisaient à des apéritifs et rencontres où, de façon festive, la parole s'est mise à circuler. Il y eut des moments magiques, comme convoqués par une nécessité de parole énorme.

Un projet comme *Une aube boraine* se clôture-t-il ? Ce n'est pas sa vocation. Il restera de ces deux années complètement folles du visible et puis beaucoup d'invisible. Il y aura eu des tonnes d'éphémère et des essais de pérennité, des graines semées au vent dont nous ne pouvons savoir si elles porteront leurs fruits, et d'ailleurs ces fruits que nous espérons, ce ne seront déjà plus les nôtres mais ceux de celui ou celle qui les entretiendra. Ce furent deux années magnifiques, dangereuses, humbles mais d'une ambition démesurée, deux années où nous avons tenté d'arracher de la lumière là où stagnait l'ombre, ou plutôt de tenter d'éclairer ce qui n'a jamais cessé d'être là, et cette région, bien souvent, pas toujours, nous l'a rendu.

Nous ne pouvions savoir, deux ans auparavant quand nous avons déposé ce projet, que son titre serait si révélateur, car l'aube est un moment qui ne choisit pas. Elle est le témoignage d'une vibration, d'une incertitude, un moment que nous avons voulu étendre, avec des moments d'éclats, de retrouvailles, des petites veillées où des badauds, des artistes venues de partout, des piliers de comptoir, des musicien·nes du dimanche, se retrouvaient, pas pour faire spectacle, mais pour partager des espaces de parole, de fête, de tendresse. Car *Une aube boraine* n'a jamais voulu être un spectacle et n'en est jamais devenu un, elle est la mise en scène de l'instant. Nous avons tenté que la vie s'invite partout dans nos pratiques artistiques et qu'inversement l'art s'invite au zinc, se faufille dans le folklore, réinvente avec ses moyens démunis du sacré, dans le sens le plus noble ou rudimentaire du terme. Le sacré, tel que l'esquisse Pasolini, mais tel aussi qu'il perdure comme une résistance dans cette région frontalement bousculée par l'histoire économique et sociale du siècle, cette région qui ne se cache pas (même si on la regarde peu), qui crie à la fois son déclin et sa renaissance, qui le crie, le chante, avec cette franchise rare, qui ne joue pas et ne dissimule pas non plus ses abattements.

Il fut fondamental pour nous de travailler ici, là où les simulacres ne font pas le poids, car les populations en ont subi tant qu'on ne leur fera plus une promesse sans qu'une tournée générale ne suive. Il est paradoxal que ma pratique théâtrale ait fermenté il y a une quinzaine d'années ici-même dans cette salle culturelle, cette Maison du Peuple, pour les répétitions de *Sainte Jeanne des Abattoirs*, et qu'il me fallut errer en Serbie, au Congo, au Chili, écouter et tenter de donner écho aux silences où sont relégués la majorité des êtres, acteur·ices de l'histoire mais que les livres ne mentionnent jamais, pour en fin de compte revenir ici, là où ma culture bat, là où résonnent mes propres silences, là où purulent mes propres plaies, là où s'entament mes fous rires et où surgissent mes larmes. Paradoxal qu'ici nous ayons nous-mêmes, tout au long de ces deux ans, compris le sens du mot silence et de la marginalité. Sans doute les douleurs ou les trahisons ne s'entendent-elles qu'avec la distance de l'exotisme.

Au moment, non de refermer ce chapitre, mais de l'ouvrir à d'autres vents, de laisser les « enfants » d'*Une aube boraine* suivre leur propre marche, nous savons qu'il ne nous sera pas possible, ni ici ni ailleurs, de raconter ce que fut *Une aube boraine* : une compilation d'instant qui ne sont enregistrés nulle part, un sentiment peut-être d'avoir appartenu à ces instants, une complicité pour une chose qui n'était plus ni du théâtre, ni de l'action socioculturelle, une aventure humaine qui n'avait d'autre ambition que d'exhorter du mouvement, de la pensée, de la joie, de l'amicalité. Sur *Une aube boraine*, nous avons frôlé des fins et rebondi sans cesse, sans avoir l'ambition d'arriver à une conclusion, mais juste offrir la vibration nécessaire à ce que le monde résiste à la modélisation, à la formalisation de l'époque. Un espace-temps de deux ans, où l'on put tout à la fois réfléchir l'histoire et tricoter du futur, dans un présent à réinventer sans cesse.

Alors peut-être, ces (dé)marches, ces vins chauds et amuse-gueules, ces fontaines de voix, ces temps de cuisson qui importent, ces auberges boraines et autres matchs amicaux, ces Van Gogh que nous sommes tou·tes, ces balades entre haine et truille, et les quelque onze ou douze – on ne compte plus – spectacles mis en germe au cours de ces deux ans, ne sont-ils pas grand-chose, ne sont-ils pas l'évènement majeur, spectaculaire, mais un chemin vers une autre sorte de lumière, celle d'une aube hésitante qui porte en elle tous les possibles sans en occulter tous les démons.

Si le terme de morale, voire de « réparation éthique », était un fer de lance dans mon discours, une justification, je pense aujourd'hui qu'il n'en était rien sinon une part, et que les bases des différents processus que j'ai mis en place étaient bien plus profondes ou obscures. On a beau faire au nom d'une philosophie, d'une idéologie, etc. on met juste en place une façon de se confronter à ce qui nous est inconnu en nous-mêmes, ce qui est indicible. *Les ambassadeurs de l'ombre* ou *Une aube boraine*, de l'ombre à l'aube, sont des questions qui me concernent aussi personnellement avec leurs élans et leurs impasses. Elles sont des luttes pour tenter de comprendre ou d'accompagner des destins, de s'en forger ou de comprendre le sien et lui trouver des formes de résiliences, des aubes, des histoires ouvertes, des cieux qui nous éloignent du labyrinthe et nous brûlent parfois, souvent les ailes.

Pourquoi revenir à ces aspects plus psychologiques ? Car la question des droits culturels doit aussi s'adresser à nous-mêmes, quels sont nos droits culturels en tant qu'individus dans le monde de plus en plus fractionné que nous traversons, en tant qu'acteur·ices culturels, dans nos théâtres, nos compagnies, nos chemins ? Avons-nous avancé pour laisser de la place aux autres, ou même pour nous en laisser à nous-mêmes ? Où se situe la part de dialogue que nous instaurons avec les diversités – je dirais mêmes les clans, un concept qui ne me semblait pas exister réellement à l'époque de ces projets ? Comment une société comme la nôtre peut-elle se remettre à dialoguer sans s'annuler, à se confronter sans se dissoudre dans le vacarme des clivages ?

Nous sommes bien entendu des acteur·ices du service public, nous avons à partager nos pratiques et nos spectacles avec le plus grand nombre qui, on le remarque, ne cesse de se diversifier, voire de se fragmenter de plus en plus. Puisqu'on aborde la question de la médiation, que mettons-nous en place dans nos pratiques pour ouvrir nos projets à des publics différents – ou perdus, comme on les a appelés ? Les fractures constatées dans nos sociétés et qui révèlent sans cesse des questions identi-

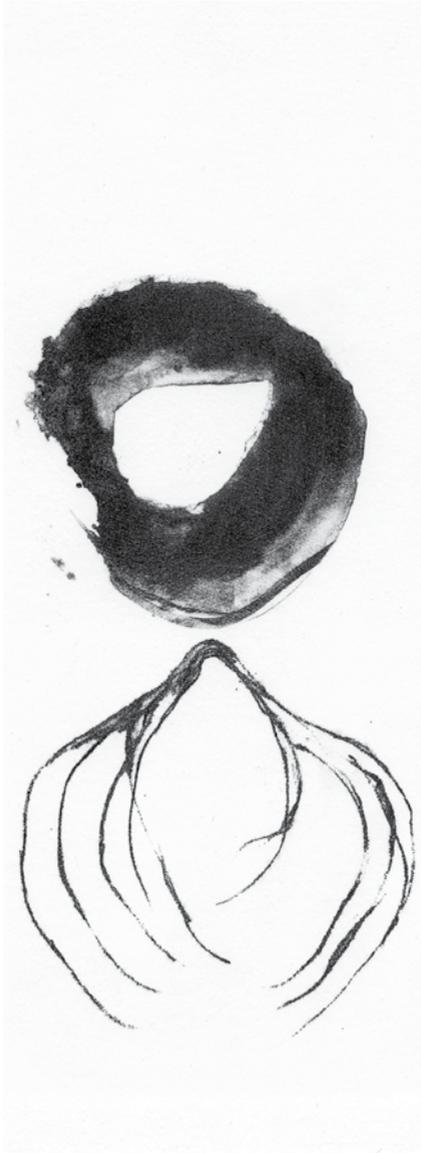
taires doivent-elles nous inciter à une forme de résistance et donc de « rééducation », ce qui signifierait reprendre la main ou le contrôle, oser affronter les différences ? C'est une des questions qui m'anime profondément aujourd'hui et je dirais même m'ébranle. Je ne suis pas homme de communication, je ne comprends plus comment on vend une opération artistique. Mais je sais que l'aventure se fait en chemin. En s'aventurant sur des terrains sans idée préconçue, mais avec la sincérité d'ouverture, avec l'acceptation d'être bousculé-es tant artistiquement que philosophiquement, on peut créer un terrain où la société se rencontrerait de nouveau par l'expérience. Une scène est un endroit fragile, éphémère, sacré et festif. On pourrait même dire que c'est un endroit protégé, où le temps se distend pour interroger à la fois l'universel et le présent et donc un endroit de résistance par essence.

Mais nous sommes dans un temps qui rentre en conflit avec celui-ci, un temps impatient, surcommuniquant, de présence obligatoire, un temps de l'enchaînement. Il est sain de se demander s'il s'est ou non démocratisé et, par ailleurs, interroger ce que cela pourrait signifier ce terme de démocratisation. Je dois vous avouer que je suis un peu perdu. Je ne sais pas si les publics dans les salles sont sociologiquement plus diversifiés que naguère. Nous ne pouvons plus aborder ce sujet de la même façon qu'il y a 30 ans, et même qu'il y a deux ans, et j'ajouterais que nous n'en parlerons pas de la même façon demain. Je dis demain car le « phénomène » participatif n'est plus aujourd'hui un vœu que des créateur·ices ou des acteur·ices culturel·les auraient soin de désirer. Il pousse de partout une nécessité participative qui nous dépasse, nous interroge, nous remet face à un instant qui déborde quasiment l'ici et maintenant pour en faire un à l'instant, tout de suite.

Je dirais que, pour que les droits culturels puissent être pleinement effectifs, il est impératif qu'ils ne fassent pas partie d'une stratégie mais d'un engagement sincère, et qu'ils aient avant tout la volonté de retisser du lien, de quelque façon que ce soit. Car comment faire société aujourd'hui dans les archipels qui apparaissent, dans les murs qui se dressent ? Théoriquement, il n'y a jamais eu tant de possibilité d'accès à toutes les informations, y compris culturelles, mais cette abondance de possibles n'est-elle pas justement une impasse aux rencontres véritables, à des veillées où des cadres simples et poétiques lézarderaient ces murs ? Donc, l'avenir des médiations culturelles passe-t-il par de vastes opérations médiatiques, ou au contraire par de petits actes disruptifs ?

En fait, je dois vous avouer que je ne sais plus bien aujourd'hui, ces années de rencontres où j'ai tenté de faire résonner des milliers de voix dissonantes m'ont un peu égaré dans la mienne que je cherche. Le monde ne me fait pas peur, mais me distrait, m'empêche de le réécouter avec la patience nécessaire. Je me rends compte que mon expérience ouvre plus de questions qu'elle n'en résout, mais la question du droit culturel, à mon sens, ne se décrète pas, elle s'exerce, et ce n'est que dans son exercice nécessaire qu'elle opère. En sachant que pour chacun·e, l'essentiel est de construire ou se reconstruire une dignité humaine au-delà même des identités parfois meurtrières, c'est ce terrain commun dont je ne connais pas le nom, un plateau de théâtre peut-être dans sa métaphore, où un feu de veillée autour duquel se rassembler, pour qu'elles puissent communiquer.





CONCLUSION

Luc Carton, philosophe, vice-président de l'Observatoire de la diversité et des droits culturels de Fribourg (Suisse); **Sabine de Ville**, présidente de Culture & Démocratie (Bruxelles), **Bernard Focroulle**, musicien, ancien directeur du Festival d'Aix-en-Provence, ancien directeur de la Monnaie, membre-fondateur de Culture & Démocratie; **Françoise Tulkens**, ancienne juge et vice-présidente de la Cour européenne des droits de l'homme (Strasbourg)

UN IMMENSE DÉSIR DE DÉMOCRATIE DÉPLOYER LES DROITS CULTURELS ET LES DIMENSIONS CULTURELLES DE DROITS HUMAINS

Ce texte collectif est issu de la conclusion formulée initialement par Luc Carton à l'issue de la journée « Faire vivre les droits culturels ». Il a par la suite connu une série d'évolutions, dont cette version publiée en ligne sous forme de Carte blanche par *La Libre* le 12 novembre 2019. Une version augmentée est également disponible sur le site de Culture & Démocratie : <https://bit.ly/34HcbKP>

116.

UN CONTEXTE GLOBAL DE TRANSITION DÉMOCRATIQUE

Nous appelons transition démocratique cette période habitée par une incertitude grandissante sur la capacité des démocraties libérales de s'ordonner encore aux droits humains. La crise de l'accueil des personnes exilées est l'un des symptômes les plus flagrants du risque de naufrage des États de droit, à l'échelle de l'Europe entière. Un processus de « déshumanisation » est en cours. La même incertitude concerne les droits du vivant, de l'écosystème et des générations futures. La destruction de la biodiversité et la crise climatique en sont les signes les plus évidents.

La fatigue démocratique ainsi nourrie menace même le désir social, culturel et politique de démocratie, socle vivant d'un État de droit. La multiplication des effractions publiques au respect de la dignité humaine, dans les démocraties libérales, tend à se répandre dans la plupart des États membres de l'Union européenne.

Au cœur de cette transition démocratique, il nous semble discerner la difficulté de se représenter le ou les conflit(s) dont la reconnaissance permettrait d'orienter l'avenir, de le façonner ensemble, à égalité, par les voies pacifiques du droit. La transition démocratique pourrait s'analyser comme l'expression d'un déficit de représentation de ce qui nous divise et, partant de ce qui nous unit. Nous sommes donc à la recherche d'un « paradigme », d'une représentation commune de ce qui nous permettrait de faire société à travers débats et conflits, négociations et arbitrages, sans violence.

Nous sommes également à la recherche d'un dépassement des limites de la représentation dans un contexte de grande complexité. Une démocratie limitée, capacitaire, discontinue ne suffit pas à construire un lien de confiance entre représentés et

représentant·es. Pourtant, l'appétit et le désir de démocratie sont là, patents, puissants, omniprésents dans de multiples dimensions des résistances et des émergences, des Zones à défendre (« ZAD ») aux Communs⁷⁴, de *Me Too* à la Plateforme citoyenne de soutien aux réfugiées (Bruxelles), mais sans que ces forces puissent s'incarner dans des formes durables et générales de la démocratie politique, sociale, économique et culturelle.

L'HYPOTHÈSE DU PARADIGME CULTUREL⁷⁵

Le paradigme qui a structuré les démocraties libérales fut longtemps de nature politique, centré sur la question de la construction et de l'orientation de l'État de droit. Il a marqué l'époque de la fin du 18^e siècle, jusqu'au milieu du 19^e siècle. Le conflit politique perdure, bien sûr, mais sa centralité s'estompée, notamment du fait de la mondialisation des échanges, de la marchandisation des sociétés et de la marginalisation des acteur·ices public·ques.

Le paradigme fut ensuite de nature socio-économique. Il a structuré l'époque qui commence au milieu du 19^e, jusqu'à la fin des années soixante du 20^e siècle. La distribution et la redistribution de la richesse étaient au cœur de la construction et de l'orientation de l'État social. Ce conflit socio-économique perdure, mais son sens lui échappe, du fait de la réincorporation massive de culture dans la socio-économie, de la tertiairisation et de la puissance du capitalisme informationnel.

Le paradigme qui s'esquisse/s'annonce depuis une cinquantaine d'années serait de nature culturelle. Au-delà comme en travers de la question du pouvoir politique, au-delà comme en travers de la question de la distribution sociale des richesses économiques, c'est la question du sens du développement, du sens de la vie sociale, qui serait centrale. Cette question est profondément de nature culturelle et ne peut être « mise au travail » que par des démarches, méthodes et pratiques culturelles, au sens anthropologique du mot.

Les conflits à nommer et conduire sont de nature culturelle : ils mobilisent la résistance des individus, seuls et en commun, contre l'expropriation de leur autonomie de sujets libres, tant par rapport au marché que par rapport aux mouvements identitaires. Construire ce questionnement, donner forces et formes au paradigme culturel, suppose massivement une nouvelle époque des droits humains, en l'occurrence celle des droits culturels.

DÉPLOYER LES DROITS CULTURELS⁷⁶

Le développement effectif et intensif des droits culturels et des dimensions culturelles des droits humains est la matrice d'une démocratie approfondie et continue, investie dans l'ensemble des fonctions collectives, dans l'ensemble des services publics, dans l'ensemble des entreprises, dans les associations comme dans les mouvements

⁷⁴ P. Dardot et C. Laval, *Commun. Essai sur la révolution au XXI^e siècle*, La Découverte, 2014.

⁷⁵ A. Touraine, *Un nouveau paradigme. Pour comprendre le monde d'aujourd'hui*, Fayard, 2005.

⁷⁶ Cf. en particulier la *Déclaration de Fribourg sur les droits culturels*, 2007 et P. MEYER-BISCH, « Dossier sur la Déclaration de Fribourg sur les droits culturels/Analyse des droits culturels », in *Droits fondamentaux*, N. 07, 2008.

117.

sociaux. Faire advenir cette époque des droits culturels suppose trois dynamiques, partiellement enchevêtrées et interdépendantes, attelées à repenser le périmètre du domaine culturel et notamment la fécondité des interrelations entre ses sous-domaines.

Du côté des mouvements sociaux, du syndicalisme, du monde associatif, de l'économie sociale et solidaire, internaliser l'exigence d'une pratique intensive des droits culturels, redonner vigueur aux pratiques porteuses d'éducation populaire, explorer les dimensions culturelles des conflits, chercher à donner naissance aux savoirs sociaux stratégiques.

Du côté des acteur·ices culturel·les et des institutions artistiques, porter l'exigence des droits culturels à l'intérieur des institutions et des organisations, dans l'espace et le temps de la création partagée⁷⁷ mais aussi à l'extérieur, dans leurs modes d'intervention sociétale, en déployant de multiples complicités avec les mouvements sociaux, de multiples résidences artistiques dans toutes les circonstances sociales où se font et se défont les liens qui font civilisation.

Du côté des politiques culturelles, soutenir massivement la mobilisation des droits culturels dans les politiques culturelles, en particulier dans les politiques culturelles transversales, hors murs, dans les hôpitaux, dans les prisons, dans les entreprises, dans les écoles et les universités, dans les lieux d'accueil des personnes âgées, dans les quartiers, les villes et les villages.

La politique culturelle s'esquisse ici comme politique générale ; cela renforce l'exigence qui lui est assignée de développer le pouvoir d'agir, dans toute la société, de « la force transformatrice des arts et de la culture (qui) réside dans la nature de l'expérience esthétique, qui relie les facultés cognitives aux sens et aux émotions, ce qui crée des structures riches de possibilités d'apprentissage, de réflexion, d'expérimentation et d'acceptation de la complexité [...] »⁷⁸.

Une politique générale, investie du référentiel des droits culturels et des dimensions culturelles des droits humains annonce une nouvelle époque de la démocratie : dans l'espace et la distance où se trame le lien de la représentation politique ou sociale, d'innombrables délibérations, nourries par d'innombrables citoyennes et citoyens, donneront une expression collectivement réfléchie et culturellement construite à cet immense désir de démocratie.

Des nouvelles conditions – de revenus et de droits sociaux – devront nourrir cet élargissement des droits, ce déploiement de l'effectivité culturelle des droits humains.

CONTROVERSE

118.

⁷⁷ J.-P. Chrétien-Goni, entretien avec Chr. Delory-Momberger et J.-C. Bourguignon, *La création partagée, un lieu du commun*, L'Harmattan, «Le sujet dans la cité», 2013/2 N° 4, p. 68 à 80.

⁷⁸ Rapport de la Rapporteuse spéciale des Nations-Unies dans le domaine des droits culturels, Conseil des droits de l'homme, 4 janvier 2018.

Roland de Bodt, chercheur et écrivain, membre de Culture & Démocratie

DROITS CULTURELS, DE QUOI PARLE-T-ON ?

J'ai longtemps hésité à rédiger cet article. En réalité, si les débats, tout au long de la journée du 4 octobre 2019, étaient riches et intéressants, je ne me retrouvais pas vraiment dans une grande partie des communications introductives de la matinée et dans les conclusions de l'après-midi. Sur le moment-même, je ressentais la nécessité de clarifier, par un article personnel, un certain nombre de présupposés qui ne me paraissaient pas suffisamment porteurs de la réalité de la situation faite aux libertés et aux droits culturels, depuis près de vingt ans. Puis, il y a eu la carte blanche dans la Libre Belgique, le 12 novembre 2019⁷⁹. Elle attise mon malaise.

Bien entendu, après la *Déclaration universelle des droits de l'homme* (Nations-Unies, 1948) et le *Pacte international relatif aux droits économiques, sociaux et culturels* (Nations-Unies, 1966), il y a eu la *Convention internationale pour la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles* (2005), l'initiative de la *Déclaration de Fribourg* (2007), l'Observation 21 (2009) du Comité des Nations-Unies pour les droits économiques, sociaux et culturels, et plus près de nous : les remarquables travaux de Céline Romainville (2012) et l'inscription du référentiel des droits culturels dans le décret relatif aux centres culturels (2013). Et ce serait sans compter, avec la discrétion qui la caractérise, le travail de soutien qu'accomplit Françoise Tulkens, en faveur de la reconnaissance de ces libertés et de ces droits, et de manière non négligeable, pour favoriser leur reconnaissance non seulement sur le plan juridique mais également sur le plan académique. Et bien entendu aussi le travail de Luc Carton pour que ce référentiel guide l'ensemble des politiques publiques de la culture. Je ne mets rien de tout cela en cause. Je n'ai aucune réserve sur ces accomplissements, ces implications et ces acquis.

PETIT EXERCICE POUR LAISSER SENTIR LES DIFFÉRENCES

Ainsi commence le texte de la « Carte blanche » : « Notre époque est habitée par une incertitude grandissante sur la capacité des démocraties libérales de s'ordonner encore aux droits humains. »

Alors que la *Déclaration universelle des droits de l'homme* (1948) stipule explicitement que la démocratie est, par essence, le régime qui met en œuvre et garantit les libertés et les droits universels des êtres humains. Et dont on peut déduire qu'une démocratie qui ne s'ordonne plus à ces droits perd son essence, c'est-à-dire qu'elle devient progressivement une « non-démocratie ».

79 La carte blanche fut rédigée sur base de la conclusion de la journée, dont le texte se trouve en p. 116 de cet ouvrage.

Donc, je retraduis dans mon jargon personnel pour montrer un peu la différence : « Notre époque est hantée par la certitude hurlante – je pense aux gilets jaunes, à celles et ceux qui meurent aux frontières de l'Europe, à celles et ceux qui se suicident au boulot, à celles et ceux qui avalent des tranquillisants pour continuer à supporter la violence de la vie, etc. – que les démocraties européennes sont ordonnées à l'ordre industriel et technologique mondial, qu'elles n'ont plus aucun caractère libéral, qu'elles ont même un caractère de plus en plus liberticide à travers leurs politiques sécuritaires, et que quelles que soient leurs protestations de bonne volonté, les institutions démocratiques ont renoncé à défendre les libertés, les droits et la dignité des êtres humains qui vivent sur leurs territoires. En trente ans, la loi belge a été mise au service de la violence économique mondiale ; elle protège les intérêts des grands groupes industriels, de leurs actionnaires, contre l'intérêt des habitantes de nos villes, de nos quartiers et de nos campagnes – d'où qu'ils et elles viennent ! »

QUELQUES ARGUMENTS

Je voudrais aborder la question de savoir de quoi on parle quand on parle des « droits culturels », sous plusieurs angles distincts.

I. Personnellement, j'estime que l'expression « droits culturels » fait problème. On aurait dû profiter de l'occasion de cette rencontre pour débattre de l'expression, elle-même dans la forme de son intitulé. Parce qu'elle laisse supposer, dans les imaginaires qui ne sont pas nécessairement spécialisés dans les arcanes du droit international, fédéral ou communautaire, que les droits culturels sont seulement des sortes de « droits-créances ». Des droits à valoir que chacune et chacun détiendrait sur la société belge francophone et sur ses institutions. La question centrale, de nos préoccupations, pour moi, n'est pas le « droit culturel », en soi, mais bien les libertés dont nous pouvons jouir dans les domaines de la culture. Dans ma compréhension personnelle, le droit est, ici, le moyen des libertés ; il n'est pas une fin en soi ; personne n'a besoin de droits dans le seul but d'exercer ses droits ! Nos droits ne nous intéressent que dans la mesure où ils permettent, où ils facilitent, où ils participent (comme moyen) à l'exercice de nos libertés. Ils nous concernent en tant que nous sommes des sujets libres, égaux et responsables et c'est précisément pour nous garantir de pouvoir nous construire comme tels, d'être considérées et reconnues comme tels, que nous avons besoin de droits.

C'est pourquoi, il m'aurait semblé nécessaire de mettre en débat l'expression « droits culturels », elle-même. Notamment, en se demandant si elle est la plus pertinente formulation pour désigner l'objet de nos préoccupations. Il me semble donc qu'il serait préférable de changer d'expression et de parler de nos « libertés culturelles », parce qu'elles sont essentielles à notre existence, en tant qu'êtres humains, c'est-à-dire des êtres éminemment culturels. Et s'il fallait trouver un terrain mitoyen, au moins d'utiliser couramment l'expression : libertés et droits culturels.

L'usage du mot « liberté » n'est pas innocent, dans la période où nous vivons. Puisque nous sommes soumis à une double tension : celle de l'économie mondiale qui entend soumettre toutes les différentes natures de relations humaines à une logique de marché ; et celle de la société sécuritaire qui entend nous déposséder du sens des responsabilités et de limiter celle-ci au « respect du règlement » ; toute la technologie

sécuritaire, installée dans nos rues, nos quartiers, nos parking, voire même nos domiciles, ne construit pas un monde de sujets libres et responsables – capables d'évaluer les risques de la vie en commun – mais un monde d'objets vivants irresponsables sous contrôles (industriels) extérieurs. Les objets irresponsables vivants sous contrôles ont des droits ; ils ne sont pas des sujets et ils n'ont donc pas de liberté. Considérés du point de vue industriel, ils n'en n'ont pas besoin, les besoins humains sont des besoins de sécurité.

Par quel irrésistible aveuglement les militant·es des droits humains continuent-elles à croire qu'il·elles vivent dans une « démocratie libérale » ou néo-libérale ? De mon point de vue, nous ne vivons pas du tout dans une société libérale ni même néo-libérale (sauf si néo-libérale signifie « destruction de toute liberté ») ; nous vivons sous le régime d'un absolutisme industriel mondial et tyrannique qui détruit la planète et l'humanité et qui détruit surtout et d'abord notre capacité à être libres, égaux·ales, réciproques, solidaires et responsables, démocrates ; et qui détruit surtout notre capacité à agir en tant que tel·les, y compris en ce qui concerne les représentant·es « élu·es du peuple ». Tout ce que nous voyons, ces dernières années, montre avec clarté que cet ordre industriel et technologique mondial n'a aucun besoin du « libéralisme », comme théorie pour asseoir sa domination sur les populations, et moins encore de « démocratie », comme pratique de souveraineté de ces populations.

C'est pourquoi, en regard de la situation qui nous est faite par l'ordre industriel et technologique mondial, il me paraît essentiel que nous nommions nos préoccupations en tant qu'elles concernent *nos libertés culturelles* ; pour signifier qu'il nous importe d'être – c'est-à-dire non seulement d'essayer de rester mais encore d'advenir – des êtres libres et que l'État soit mis au service de ces sujets libres, égaux et responsables.

Quelque part, il me semble qu'utiliser l'expression « droits culturels » c'est accepter la situation, qui nous est faite par l'économie mondiale ; accepter que nous ne sommes plus des sujets libres, susceptibles d'exercer notre souveraineté dans un cadre démocratique, mais des consommateur·ices et des objets (vivants) de surveillance.

II. Je pense que tous les partis et tous les gouvernements populistes-nationalistes, en Europe, sont « pour » les droits culturels. Je n'en ai pas fait l'examen, mais pour autant que je puisse en connaître, les États dirigés par des formations nationalistes, sont les États qui consacrent les plus gros budgets publics à l'éducation (et) à la culture, parce qu'elle est un enjeu politique essentielle pour fabriquer, maintenir et légitimer la cohésion nationale. Et donc, dans mon esprit, si on parle des « droits culturels » c'est dans le sens de leur universalité et non pas seulement les droits culturels des seul·es citoyen·nes de la nation. Mais utiliser l'expression « droits culturels universels » modifie complètement l'entendement que peuvent en avoir vos interlocuteur·ices. Faites l'exercice ! Vous serez surpris ! Or c'est bien de cela qu'il s'agit.

Autant, au cours des vingt dernières années, le concept de droits culturels s'est épanoui dans de nombreux esprits, autant, durant les mêmes années, le concept d'universalité s'est affaibli. On pourrait même – c'est peut-être une provocation ? – imaginer que cela s'est produit de manière inversement proportionnée : plus les droits culturels gagnaient en renommée plus l'universalité en perdait !

Et donc sur la question des droits culturels en relation avec l'essor démocratique – le sujet de la « Carte blanche » – tous les partis politiques, y compris les populistes-nationalistes, seront d'accord ! L'article fera unanimité. C'est sur l'*universalité* des libertés et des droits fondamentaux que le conflit est aujourd'hui porté notamment par les mouvements nationalistes mais pas seulement.

L'Union européenne a porté radicalement atteinte au principe d'*universalité* des droits de l'homme, lors de l'adoption de la *Charte des droits fondamentaux* de l'Union (2000/2010). Dans de nombreux registres du droit fondamental, elle a explicitement prévu un régime discriminatoire selon qu'on soit citoyen·nes de l'Union (nationalité d'un des États membres) ou étranger·ères aux États membres de l'Union. Ce faisant elle a répondu aux vœux de tous les partis populistes-nationalistes, en cherchant à créer une sorte de nation « pan-européenne ». Si le même texte reconnaît la liberté artistique et académique (article 13), il ne reconnaît les droits culturels que pour les personnes âgées (article 25). La *Charte des droits fondamentaux* de l'Union et le Traité de l'Union sont structurellement construits sur le démembrement du principe d'universalité des libertés et des droits fondamentaux et a priori des libertés et des droits culturels, dans les territoires de l'Union.

Les politiques nationales en matière d'accueil des étranger·ères, pratiquées dans notre pays, contreviennent totalement à l'idée même de droits culturels pour les personnes concernées, voire pour celles et ceux qui les aident.

C'est pourquoi il me semblait nécessaire de préciser lors de notre journée du 4 octobre 2019 que la notion de « droits culturels » doit s'entendre comme : « libertés et droits culturels universels ». Et que face à la destruction systématique du concept d'universalité, par les institutions européennes et fédérales, cela témoigne d'un engagement politique qui est – visiblement – a contrario de toutes les politiques qui s'appliquent à nous, aujourd'hui.

Pour être sincère, je pense que beaucoup de personnes qui se vivent comme « progressistes » aujourd'hui ne seraient pas solidaires d'une telle revendication : libertés et droits culturels universels. Elles estimeraient éventuellement qu'une telle conception des droits culturels risquerait de constituer une menace à l'égard de la démocratie belge. J'écris bien « une menace » et non des vitamines pour une « démocratie fatiguée », comme cela est supposé dans la « Carte blanche ».

III. En marge de cette double question de la référence aux libertés et à l'universalité, il faut prendre conscience que parler des « droits culturels » c'est d'emblée postuler que chaque être humain est un acteur culturel, une actrice culturelle quelle que soit sa formation, son niveau de vie, sa situation sociale, professionnelle, familiale, son genre, sa couleur, son diplôme, son origine nationale, son vécu, etc. (voir l'article 2 de la *Déclaration universelle des droits de l'homme*).

Non seulement nous sommes à des années lumières d'avoir construit et légitimé ce statut culturel de l'être humain en général, dans l'imaginaire social, dans l'imaginaire collectif, de ce pays, mais – il faut être réaliste – une meilleure compréhension des enjeux sociétaux d'une telle réforme de l'entendement pourrait susciter, y compris parmi la population belge francophone, beaucoup plus de résistance que d'adhésion.

IV. Par contre, au cours des trente dernières années, l'Union européenne est devenue un magistral ministère de la « culture du marché mondial ». L'objectif est en bonne place dans le Traité de l'Union (2004). La plus grande part des traités porte haut en couleurs cette idéologie du « tout au marché » ; et plus particulièrement le « Pacte budgétaire européen » (2013) ainsi que le « Système européen des comptes » (2010) qui sont des instruments idéologiques – qui se présentent sous couvert d'être des instruments techniques et objectifs – au service de la mise en conformité des politiques publiques des États-membres aux nécessités du marché industriel mondial. Cette idéologie budgétaire et statistique s'applique non seulement aux compétences économiques, industrielles et commerciales reconnues à l'Union par le Traité (2004) mais par extension – contrôle budgétaire oblige ! – aux matières de l'enseignement, du fondamental au supérieur et à l'université, et aux matières culturelles. Cette idéologie du marché transforme en profondeur les politiques et constitue un cadre contraignant à l'exercice de la plus grande part des libertés acquises, notamment la liberté associative, etc. Les législations sur les marchés publics participent de cette mise en échec systématique des logiques de services publics au profit des logiques de marchés. Quelle place pour les droits culturels dans ce concert ?

V. Enfin, nous assistons depuis une vingtaine d'année à un mouvement de dérégulation des libertés et des droits fondamentaux qui perdent alors leur caractère inaliénable et sont de plus en plus souvent soumis soit à condition soit à contrat, notamment dans le domaine des droits sociaux les plus fondamentaux – et, ne nous illusionnons pas : même et également dans l'accès aux droits culturels, notamment par le conditionnement par les services sociaux de l'accès aux droits culturels, à des tarifs réduits. Les articles de Claire-Marie Lievens et de Laurence Noël, le rapport du service fédéral de la lutte contre la pauvreté et le rapport bruxellois sur l'état de la pauvreté dénoncent, à juste titre, ces conditionnements et ces contractualisations en matière de droits fondamentaux. Ils ont montré comment ces conditions et contrats entraînent régulièrement, pour les populations qui y sont exposées, des renoncements à exercer leurs droits ou des pertes de légitimité à exiger la mise en œuvre de leurs droits.

Une autre forme de dérégulation de nos droits fondamentaux c'est toute la contractualisation du renoncement à nos droits à la protection de nos données ; renonciation complètement banalisée qui est la condition d'accès à la plus grande part des sites et des applications numériques sur la toile. Ces renoncements quotidiennes modifient notre rapport à l'exigence, sinon encore à l'existence, de libertés et de droits inaliénables. L'article 8 de la *Charte des droits fondamentaux* de l'Union européenne (2010) ouvre la voie à la légalisation de ces renoncements contractuels à la protection de nos données à caractère personnel, alors que l'article 12 de la Déclaration universelle (1948) reconnaissait explicitement que « Nul ne sera l'objet d'immixtions arbitraires dans sa vie privée, sa famille, son domicile ou sa correspondance », ce qui constituait un droit inaliénable qui s'opposait à toute démarche destinée à obliger les personnes à renoncer à leurs droits par contrat.

Ces fragilisations récentes et magistrales qui affectent le principe et l'existence, même, d'un ordre juridique fondamental inaliénable, conditionnent quotidiennement notre capacité à concevoir nos libertés et nos droits comme des principes qui ne peuvent être soumis à négociations, à marchandages, à pressions extérieures.

VERS DES CONCLUSIONS ?

On assiste, depuis trente ans, à la destruction systématique de notre souveraineté démocratique et à la soumission des institutions démocratiques de notre pays aux exigences de l'ordre industriel et technologique mondial. D'année en année, l'Union européenne est devenue un véritable ministère de la culture au service de cette logique du marché industriel mondial ; elle a sur les imaginaires de la population une force de « tir » culturel, au profit de cette idéologie, sans commune mesure avec les budgets culturels des pouvoirs publics belges francophones. Comment, dans ces conditions, imaginer que les libertés et les droits culturels universels vont « répondre à la fatigue démocratique » ?

Il n'y a pas de « fatigue démocratique », dans le cœur de nos concitoyen·nes. Ils et elles ne croient plus que la démocratie formelle – et non libérale – soit un régime capable de les protéger de la violence économique mondiale ! Et – que cela nous convienne ou non – les faits, depuis trente ans, leur donnent raison. Fatigués ? Oui, sûrement comme le poisson au bout de la ligne du pêcheur ! Avant de passer à la casserole !

À travers les libertés et les droits culturels universels se joue une partie essentielle pour reprendre en mains une souveraineté culturelle et à terme – il faut l'espérer – une souveraineté politique qui a été laissée à l'abandon, par les institutions démocratiques qui précisément avaient mandat de s'en emparer et d'en user.

Je ne sais pas si ceci éclaire le lecteur ou la lectrice. J'essaie. J'aimerais qu'on voit clairement que : la question des libertés et des droits culturels universels ne constitue pas un remède revigorant pour une démocratie considérée comme « fatiguée », comme le postule la « Carte blanche », mais qu'elle ouvre la voie à une reprise en mains de la souveraineté culturelle et politique afin de transformer en profondeur les institutions démocratiques et de les mettre au service des populations plutôt que de les laisser dominer ces populations au profit des grands groupes industriels.

S'il fallait parler en termes d'école, l'école des libertés et des droits culturels universels serait une école de recherche de l'exercice de nouvelles formes de souveraineté pratique. Dans une société sécuritaire et moderne-conservatrice, une telle question a un caractère révolutionnaire, parce que la culture de la liberté est une culture des possibles nouveaux (non réglementaires et non réglementés). Il ne s'agit donc pas de « vitaminiser » un système qui méprise et oppresse les populations mais de réformer en profondeur notre pratique de la souveraineté démocratique et les institutions qui lui permettent de prendre force et vigueur et donc aussi nécessairement les acteur·ices qui seront porteur·ses de ces nouvelles orientations. C'est pourquoi – à mon avis – dans de nombreux centres culturels, le pouvoir communal aura tôt fait de siffler la fin de la récréation, parce que la mise en œuvre des libertés et de nouvelles formes de souverainetés culturelles posera inévitablement problème aux pouvoirs politiques en place.

De leur côté, les populistes-nationalistes l'ont compris et pour eux·elles les droits culturels (nationaux) seront un moyen efficace pour revitaliser leur présence et leur activité, dans l'espace démocratique, tel qu'il est. Le recentrage de la politique culturelle en Flandres l'an dernier l'a montré. Dans un premier temps, les droits culturels seront les alliés objectifs de l'industrie mondiale, au profit des « nationaux » et sur le dos des « étranger·ères ». Et puis ? Ils créeront les régimes politiques non-démocratiques qui seront au service de l'ordre industriel mondial, obéissant et écervelé.

Quelles sont les autres perspectives ? Libres ? Universelles ? Culturelles ?

Renaud-Selim Sanli, Chargé de projets et de communication à Culture & Démocratie

DES IMAGES EN PARALLÈLE ANNE LELOUP

Les œuvres d'Anne Leloup nous transportent d'une ligne à un corps plein, du corps plein à d'autres lignes, on ne sait plus si on s'enracine ou si au contraire, dans le suivi de ces lignes d'errances⁸⁰, dans le style du tracé on se laisse emporter vers une forme d'élévation cosmique, digne d'un panouranisme⁸¹ repensé. Une sensation du mélange se dessine aussi de la rencontre de ces lignes simples et de ces corps plus bruts, aux contours plus fuyants, le mélange qui a lieu au point limite de toute rencontre. L'importance de deux forces, de deux styles, deux éléments sur le point de se rencontrer dans un déploiement qui dépasse les termes du départ. Cette sensation n'est que renforcée par la manière dont les créations d'Anne Leloup semblent vouloir se déployer de manière à rendre absents les bords de son support, à se déployer au-delà de la feuille qui lui sert de motif d'expression, pour rejoindre les mondes de la vie (ce même monde qui a permis à la plante de devenir parfois un arbre et d'un arbre une feuille de papier).

Nous faisons face aux contrastes essentiels qui font toute vie, ici intensifiée par le mélange qu'ils occasionnent dans leur ambivalence : racines et déploiement stellaire.

C'est à Emmanuele Coccia que nous devons une reconfiguration du regard esthétique à travers sa métaphysique du végétal qui porte justement le nom de métaphysique du mélange. *La vie des plantes* est un essai qu'Anne Leloup aurait très bien pu accompagner tant dans son travail se ressentent les forces impersonnelles qui confondent les mondes à l'œuvre dans le monde végétal. Pour Coccia, pour réapprendre à vivre il nous faut apprendre des organismes à l'origine de toute vie. Bien que leurs racines semblent les ancrer dans la terre, les rendre statiques, celles-ci ne cessent d'absorber leurs environnements pour en rejoindre et en créer d'autres. Leurs racines s'étendent au-delà de notre conception, pendant que la partie à l'air libre jusqu'aux fleurs ne cesse de se déployer vers le ciel. C'est d'ailleurs du ciel, de l'énergie solaire plus exactement que les plantes tirent leur énergie qui sera ensuite transformée en oxygène et permet en retour une vie sur terre. Comme le dit Coccia, la plante est « un corps qui se structure non pas pour s'opposer à l'extériorité, mais pour y adhérer le plus possible : confondre les mondes et s'y modifier »⁸².

Par une croisée des formes, des matières et des techniques (on retrouve tant la peinture,

⁸⁰ Manière d'être que trace toute existence.

⁸¹ Tel qu'entendu par Coccia : « tout ce qui est n'est que ciel, et ciel n'est que la matière de tout. »

⁸² Johan Faerber, « Emmanuele Coccia : "Les plantes montrent que vivre ensemble n'est pas une affaire de communauté ni de politique" », *Diacritik*, 3 mai 2017, <https://diacritik.com/2017/05/03/emmanuele-coccia-les-plantes-montrent-que-vivre-ensemble-nest-pas-une-affaire-de-communauteni-de-politique/#:~:text=Elles%20ont%20enfin%20invent%C3%A9%20un,d'abord%20un%20fait%20v%C3%A9g%C3%A9tal>.

le dessin que la gravure), Anne Leloup déplace les binarisés entre le lourd et le léger, entre l'ancré dans le sol et ce qui flotte dans les airs. De toute ligne naît un monde qui déjà par les vents se transporte ailleurs.

Anne Leloup se partage entre une recherche personnelle qui inclut la peinture, le volume et la lithographie, et un travail d'éditrice au travers des éditions Esperluète. Elle collabore également à des éditions d'artistes et reçoit, en 1995, le Prix de la Gravure pour ses lithographies. Ses œuvres sont régulièrement exposées tant en Belgique qu'à l'étranger. Dessins, peintures, lithographies, gravures, formes découpées, carnets de croquis... elle utilise volontiers différents supports tout en gardant une continuité dans sa recherche du trait et de la couleur.

Il s'agit d'explorer ce qui ne se donne pas à voir immédiatement : les accidents, les blancs, les vides, les passages, comme autant de moments de rupture entre le dessin et sa représentation. Des formes émergent alors, parfois des visages, un végétal, un caillou... entre abstraction et figuration, un vocabulaire se décline⁸³.

⁸³ Plus d'information sur Anne Leloup et son travail : <http://anne-leloup.be/site/>

Production

Culture & Démocratie asbl
(Rue Coenraets 72, 1060 Saint-Gilles)

Ont collaboré à cette publication

Sophie Alexandre, David Berliner, Isabelle Bodson, Luc Carton, Jean-Pierre Chrétien-Goni, Roland de Bodt, Sabine de Ville, Morgane Degrijse, Fabian Fiorini, Bernard Focroulle, André Foulon, Hélène Hiessler, Christine Kulakowski, Claire Leblanc, Maryline le Corre, Dominique Martin, Caroline Mierop, Marie Pok, Ludovic Recchia, Emma Rio, Céline Romainville, Renaud-Selim Sanli, Frédérique Tessier, Françoise Tulkens, Olivier Van Hee, Fabienne Voisin, Lorent Wanson, Daniel Weissmann

Illustrations

Anne Leloup

Date d'édition

2020

Graphisme

SalutPublic

Impression

Jan Verhoeven

Dépôt légal

D/2020/13.047/2

Contact

info@cultureetdemocratie.be

LES DROITS CULTURELS CONSTITUENT UNE CATÉGORIE HÉTÉROCLITE DES DROITS FONDAMENTAUX DE L'ÊTRE HUMAIN: LIBERTÉS D'EXPRESSION, DE CRÉATION, DU CHOIX DE SES APPARTENANCES ET RÉFÉRENTS CULTURELS, DROIT À L'ÉPANOUISSEMENT CULTUREL, DROITS D'AUTEUR-E... POUR NE CITER QUE CEUX-CI! S'ILS N'ÉVITENT PAS TOUJOURS LES ÉCUEILS D'INTERPRÉTATION - NOTAMMENT LIÉS À LA NOTION D'IDENTITÉ -, LES DROITS CULTURELS DE MEURENT UN RÉFÉRENTIEL INSPIRANT, CAPABLE D'ORIENTER L'ACTION CULTURELLE. ILS INVITENT - PAR L'ÉCOUTE ET LA COMPRÉHENSION DES PUBLICS, L'OUVERTURE, LE DIALOGUE, LA RECHERCHE DE SENS - À LA PARTICIPATION DE TOU-TES À LA VIE CULTURELLE AINSI QU'À LA VALORISATION DE CHACUN-E EN TANT QU'ACTEUR-ICE CULTUREL-LE PLUTÔT QUE SIMPLE CONSOMMATEUR-ICE.

COMMENT S'INCARNENT CES DROITS DANS LA VIE SOCIALE ET CULTURELLE? AVEC QUEL LOT DE DIFFICULTÉS ET DÉFIS, MAIS AUSSI - ET SURTOUT! - D'OPPORTUNITÉS? LE 4 OCTOBRE 2019, DES ARTISTES, DES OPÉRATEUR-ICES CULTUREL-LES, DES REPRÉSENTANT-ES D'INSTITUTIONS ARTISTIQUES, DES JURISTES, DES UNIVERSITAIRES, SE SONT RÉUNI-ES AU GRAND-HORNU POUR ÉCHANGER SUR LES DIFFÉRENTES MANIÈRES DE « FAIRE VIVRE LES DROITS CULTURELS ». CE DIXIÈME VOLUME DES « CAHIERS DE CULTURE & DÉMOCRATIE » CONSTITUE LES ACTES DE CETTE RENCONTRE. VOUS Y TROUVEREZ DES EXEMPLES DE DISPOSITIFS JURIDIQUES (TRAITÉS, DÉCLARATIONS, DÉCRETS...) ET PRATIQUES, DÉVELOPPÉS DANS DES MUSÉES, DES ASSOCIATIONS, DES FESTIVALS, DES ORCHESTRES ET PROJETS DE CRÉATION. AUTANT DE TERRAINS PROPICES À LA MISE EN ŒUVRE DES DROITS CULTURELS, PARMIS LESQUELS L'ÉCOLE ÉMERGE COMME TREMLIN PARTICULIÈREMENT STRATÉGIQUE.
