



HAL
open science

COMPARER QUATRE CAPITALES EUROPEENNES DE LA CULTURE : NOTES POUR UN SEMINAIRE

Emmanuel Pedler

Emmanuel Pedler

► **To cite this version:**

Emmanuel Pedler. COMPARER QUATRE CAPITALES EUROPEENNES DE LA CULTURE : NOTES POUR UN SEMINAIRE Emmanuel Pedler. 2014. halshs-01087761

HAL Id: halshs-01087761

<https://shs.hal.science/halshs-01087761>

Preprint submitted on 26 Nov 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

COMPARER QUATRE CAPITALES EUROPEENNES DE LA CULTURE : NOTES POUR UN SEMINAIRE¹

Emmanuel Pedler

Le projet de recherche CURRICULA, soutenu par trois contrats de recherche (Projet d'excellence de l'Université d'Avignon 2014, Contrat régional PACA 2015 et contrat national de l'Agence Nationale pour la Recherche (2014-2018) vise à comparer des villes capitales européennes de la culture afin d'explorer la manière dont les « anciennes institutions » culturelles, ancrées historiquement dans ces agglomérations, sont appelées à renouveler leur périmètre tout en redéfinissant les rapports qu'elles entretiennent avec leurs audiences.

- Le projet se distingue des opérations de recherche en cours portant sur les ECC² par trois caractéristiques majeures : (a) par sa perspective comparative d'une part, (b) par le choix d'effectuer des observations de première main afin de renouveler la description de pratiques situées en tenant à distance le point de vue comptable et politique qui mesure l'emprise culturelle des institutions urbaines en le déduisant de leur périmètre institutionnel ou de la taille des publics qui les fréquentent, d'autre part, et enfin (3) par l'impératif descriptif posé d'entrée de jeu par la méthodologie mise en œuvre par le projet CURRICULA, visant à décrire la géographie culturelle des pratiques et leurs inscriptions urbaines.

- Ces trois dimensions peuvent chacune donner lieu à de longs développements. Notre projet ANR de 2013 a ainsi mis en avant les deux dernières pour lancer un dispositif ancré sur une comparaison raisonnée entre deux pays du nord de l'Europe (la Suède et la Pologne) et deux pays du sud de l'Europe (La France et l'Italie)³. Le projet Européen que nous initions vise à *déployer* la première dimension, comparative, de notre enquête européenne tout en affirmant plusieurs nouvelles dimensions théoriques visant à rendre compte des processus historiques et culturels couverts par le projet.

- Ces dernières s'articulent notamment autour de deux notions cardinales : la première, wébérienne dans son esprit, vise à penser la comparaison entre institutions et pratiques culturelles de différents pays en appliquant le principe *différencialiste** de la sociologie

¹ Notes pour le séminaire, *Dynamique de la culture*, EHESS-Marseille du 29 octobre 2014

² Nous utiliserons l'acronyme ECC dans European Cultural Capital dans le suite de ce texte. Les rencontres internationales *Interdisciplinary conferences of the University Network of the European Capitals of Culture* permettent de constater la très grande rareté de données collectées à nouveaux frais et produites par les opérations de recherche mises en œuvre jusqu'à ce jour sur les villes capitales.

³ Cf. E. Pedler, Maxime Jaffré et Elena Raevskikh, « Urban uses of culture », document de travail, 18 pages, 2013.

compréhensive de la culture développée par Max Weber à partir des années 1910. L'observation part de définitions et périmètres familiers à l'observateur et prend en conséquence les institutions culturelles soutenues et reconnues par les instances nationales et européennes comme point de référence. L'observation de terrain — il s'agit de mettre en œuvre une véritable ethnographie des villes ECC — est alors à même de faire apparaître les distances et les clivages qui dessinent une véritable *hétéronomie culturelle**, au-delà de laquelle le point de vue eurocentré initialement adopté n'est plus à même de rendre compte des pratiques et des institutions « locales ». Ce choix épistémologique a pour principal mérite de mettre à distance le cadrage aporétique qui adopte les classements opposant *a priori* savant/populaire, dominant/dominé, légitime /illégitime (Pedler & Cheyronnaud, 2013, 43-62). La seconde notion, se fonde quant à elle sur l'opposition classique, pratiquée depuis plusieurs décennies par la sociologie, qui distingue les « performing arts » des arts patrimoniaux et littéraires, pour la critiquer et la dépasser. Partant ici une définition pragmatiste de *l'institution culturelle** — organisation mettant en œuvre de manière coordonnée, en relation avec des audiences et des relais explicitement identifiés, un projet culturel implémenté dans un lieu et réalisé pour une durée déterminée — notre projet de recherche souligne qu'il n'y a pas lieu de distinguer entre des réalisations culturelles, certaines mettant en œuvre explicitement les acteurs qui les font exister, comme c'est le cas pour le théâtre, pour les opposer à d'autres qui semblent les soustraire à la vue et à la connaissance communes, comme c'est le cas pour les institutions muséales. Nous choisissons de remplacer cette opposition artificielle par une distinction faisant sens pour les acteurs ordinaires et selon laquelle certaines manifestations culturelles apparaissent comme s'inscrivant dans une *dynamique relationnelle* — avec des acteurs et des projets identifiables — alors que d'autres apparaissent comme opaques, extraterritoriales et hors du temps. *L'institution performée* apparaît ainsi comme dotée subjectivement pour les amateurs ordinaires qui la fréquentent d'un *esprit* se déployant dans un régime symbolique à part et, par cela, justiciable d'une description *ad hoc*.

- Dans la suite de ce texte nous développerons l'analyse de ces concepts en les confrontant à l'analyse comparative déjà mise en œuvre dans la préfiguration de notre projet pour les cas de deux villes ECC, Marseille ECC 2013 et Uméå 2014. Il s'agira ainsi de discuter dans une première section les choix initiaux de notre dispositif comparatif opposant deux villes du nord de l'Europe à deux autres agglomérations du sud de l'Europe pour les soumettre à débat et préfigurer l'élargissement des principes de comparaisons que nous appelons de nos vœux pour un projet européen. C'est ce projet que nous esquisserons ensuite en tirant les conséquences d'une première ethnographie des dispositifs culturels mis en place dans la ville d' Uméå en 2014. Ce qui nous amènera à souligner l'importance qu'il convient d'accorder offes culturelles hétéronomes, beaucoup moins attendues que celles sur lesquelles portent actuellement notre enquête. La dernière partie du texte s'attachera à discuter le cadrage théorique que nous avons

reformulé afin d'élargir et de systématiser le premier plan d'analyse déployé en 2013 dans notre projet initial (E. Pedler ; M. Jaffré et E. Raevskikh, 2013). Notre conclusion visera à esquisser les principes et les modalités d'élargissement théoriques et empirique qui sont au fondement de notre projet européen.

1. Le dispositif comparatif initial : Suède, Pologne, France, Italie.

Le choix raisonné auquel nous avons procédé dans notre projet ANR s'est centré sur des entités intermédiaires, ni grande villes capitales, ni Cités par trop démunies en institutions culturelles. Ce choix s'est articulé sans difficulté au « nouveau » régime des ECC depuis 2005. En effet depuis cette date et la décision 1622/2006 de Conseil de l'Europe adoptée par le parlement européen, les grandes orientations du choix des ECC ont été significativement modulées.

- Lancée le 13 juin 1985 par le Conseil des ministres de l'Union européenne, l'initiative de deux ministres de la culture Melina Mercouri (Grèce) et Jack Lang (France), l'attribution des ECC a initialement eu pour finalité de rapprocher les citoyens de l'Union européenne. Déjà à cette époque les politiques invoquaient sans grande précaution le développement de mobilités intra-européennes, orientées et motivées par des raisons culturelles (cf. pour une critique de cette projection peu attentive aux réalités de terrain, Eckert, D., Grossetti, M., Martin-Brelot, H., 2012).

- Le Conseil du 25 mai 1999 a intégré cet événement dans le cadre de la Communauté et a présenté une nouvelle procédure de sélection pour les villes Capitales pour la période 2005-2019. Il est désormais donné à chaque pays membre de l'Union européenne l'occasion d'accueillir la Capitale à tour de rôle. La décision 1622/2006/CE du Parlement européen et du Conseil de 2006 a modifié la procédure de sélection des villes et a précisé les critères d'attribution du titre.

- On peut dans un premier temps s'en tenir à une histoire simplifiée de la gestation du dispositif européen des ECC. Il s'agira au cours de notre enquête d'approfondir la description de ce cadre pour étudier de plus près (1) les débats européens qui ont aboutit à cette décision, (2) les accusés de réception des deux chambres françaises, Assemblée Nationale et Sénat visant à intégrer dans le droit français le dispositif, (3) la description des procédures courantes de sélection des villes capitales au travers des débats tenus dans les commissions européennes de sélection⁴. Ces informations devront ensuite être rapprochées des récits que font les organisateurs des ECC et les instances locales qui ont mis en œuvre ces dispositifs. En prenant en compte ces retours critiques, on peut beaucoup apprendre du récit politique dès lors qu'il est confronté à la façon

⁴ Cf. Entretien avec Ulrich Fuchs, membre de la Commission.

dont les acteurs ordinaires (équipes de direction des institutions culturelles, audiences de ces dernières) retracent l’histoire des années capitales.

- L’histoire simplifiée des ECC met en avant l’évolution des critères qui ont présidé à la recomposition des critères de sélection à partir des années 2005. Sur les quatre critères mis en avant : 1. Highlight the richness and diversity of cultures in Europe; 2. Celebrate the cultural features Europeans share; 3. Increase European citizens’ sense of belonging to a common cultural area; 4. Foster the contribution of culture to the development of cities, le dernier marque une claire inflexion, en visant explicitement à ajouter une dimension proactive à l’organisation des ECC. Ce changement d’esprit — développer des villes qui ne sont pas, dès lors, identifiées, *ab initio*, comme des villes à fort rayonnement culturel — s’est traduit par un retour sur expérience, perçu dès lors comme s’inscrivant dans une perspective constructive. Comme le note la décision, « In addition to this, experience has shown that the event is an excellent opportunity for : 1. Regenerating cities ; 2. Raising the international profile of cities ; 3. Enhancing the image of cities in the eyes of their own inhabitants; 4. Breathing new life into a city's culture; 5. Boosting tourism.

- Ce changement d’orientation s’est traduit par une homogénéisation des profils urbains choisis, comme on l’aperçoit sur le tableau suivant :

Tableau 1. Les ECC depuis 2005

2005	Cork
2006	Patras
2007	Luxembourg et Grande Région* , Sibiu
2008	Liverpool, Stavanger et Sandnes
2009	Vilnius, Linz
2010	Pécs, Essen, Istanbul
2011	Tallinn, Turku
2012	Guimarães, Maribor
2013	Marseille, Košice
2014	Riga, Umeå
2015	Mons, Plzen
2016	Wroclaw, Saint-Sébastien
2017	Chypre: Paphos, Danemark : Aarhus
2018	Malte : La Valette, Pays-Bas : Leeuwarden
2019	Bulgarie : Plovdiv , Italie : Matera

* les villes qui figurent en gras font soit partie du corpus de notre enquête, soit pourraient l’intégrer pour un projet d’analyse plus ample. Nous reviendrons en conclusion du présent texte sur ce point.

- On observe sur une quinzaine d’années l’absence de grandes capitales culturelles européennes

dans la liste des ECC. Dans cette liste, seul le Luxembourg pourrait apparaître comme faisant exception à la règle. Pour autant la petite taille du Duché imposait cette décision — il s’agit d’un Etat Européen éligible au dispositif des ECC. On peut ajouter que la décision 1622/2006 du Conseil de l’Europe en ouvrant la voie à l’organisation d’une ECC au Luxembourg a permis la réalisation d’institutions culturelles qui faisaient défaut pour des raisons historiques, situation qui interdisait jusque-là au Duché de prétendre au statut de grande cité culturelle européenne.

- Par contraste la liste des villes ECC avant 2005, comprend plusieurs grandes capitales culturelles internationales que nous figurons ici en gras.

Tableau 2. Les ECC avant 2005

1985	Athènes
1986	Florence
1987	Amsterdam
1988	Berlin-Ouest
1989	Paris
1990	Glasgow
1991	Dublin
1992	Madrid
1993	Anvers
1994	Lisbonne
1995	Luxembourg
1996	Copenhague
1997	Thessalonique
1998	Stockholm
1999	Athènes

* les villes qui figurent en gras font, sans aucune contestation possible, partie des villes internationales à forte visibilité culturelle. Sans appliquer un raisonnement *pars pro toto*, on peut remarquer une claire domination, pour la période, des capitales nationales à forte visibilité internationale.

- Le choix que nous avons proposé dans le cadre du projet ANR CURRICULA a été orienté par la volonté de faire figurer dans l’analyse comparée des villes européennes de profils proches — pour le dire en un mot, des capitales régionales cherchant à déployer leur attractivité sur un plan culturel — et donc qui s’inscrivaient dans l’esprit de la réorientation de 2005. Seule Gênes (ECC, 2004 avec Lille) s’inscrit à la charnière des deux périodes. Elle correspond néanmoins clairement au profil des capitales régionales de taille moyenne, en reconversion économique et culturelle. Proche sur plusieurs plans de Marseille, Gênes a été

d'abord choisie aux côtés d'Umeå et Wrocław pour mettre en valeur les contextes proches, mais pour autant singuliers — ne fût-ce que par leurs inscriptions nationales et régionales respectives — de deux Etats du sud de l'Europe.

- Une des questions récurrentes — également pertinente pour chacun des quatre pays de notre corpus — a été de déterminer dans quel maillage — régional, national ou éventuellement international — s'inscriraient les villes ECC choisies. Il ne s'agissait pas de *décréter*, comme pouvaient le faire les politiques à l'initiative du projet des capitales européennes de la culture, l'articulation européenne des pratiques, mais d'anticiper les éventuelles connexions régionales, nationales ou internationales des *pratiques culturelles ordinaires*. Les premiers résultats obtenus par l'enquête à Marseille signalent l'extrême rareté chez les abonnés du Théâtre National de la Criée de circulations culturelles européennes, pour le théâtre comme pour les visites d'expositions, le territoire national apparaissant, pour autant, comme faisant clairement partie des horizons culturels d'une majorité d'abonnés. La conséquence de ces considérations a été, d'une part, de ne pas mettre de côté les contextes nationaux, au bénéfice de contextes régionaux qui auraient ainsi été autonomisés de manière arbitraire, et d'autre part, de ne pas postuler l'existence de *pratiques culturelles européennes*.

- Dans cet esprit l'exploration préalable — voyage d'étude en avril 2014 — du cas polonais a débuté par un séjour dans la capitale Varsovie et par des échanges avec des collègues polonais de l'Université de Varsovie afin de contextualiser le cas de la ville de Wrocław (ECC 2016) sur lequel portera l'essentiel de la description du projet ANR.

- Notons à ce propos que le cas de Varsovie présente un intérêt évident pour notre analyse comparée. La ville a été candidate malheureuse à une ECC, ce qui signale une perception émique qui ne revendique pas le statut de ville culturelle à forte visibilité culturelle internationale. Dans ce sens on voit ce qu'aurait d'arbitraire la mise en série les couples nationaux de Marseille/Paris ; Wrocław/Varsovie ; Umeå/Stocholm et Gênes/Rome. Les relations entre les capitales régionales et capitales nationales, le statut de ces dernières varient ainsi d'un espace à l'autre. D'autre part l'inscription des pratiques culturelles dans un territoire varie d'un cas à l'autre. Ainsi si des circulations entre Marseille/Paris sont avérées, ou hautement probables entre Umeå/Stockholm, tout semble indiquer que les relations entre Wrocław/Varsovie et Gênes/Rome sont sans doute beaucoup plus limitées car elles s'inscrivent dans des espaces nationaux pluricentrés. Dans un tel contexte comparatif, le cas de Varsovie appelle une description — qui sera sans doute moins approfondie et/ou pour partie de seconde main — afin de clarifier les dynamiques relationnelles différenciés dans l'espace national polonais. C'est dans cet esprit que deux entretiens ont été réalisés en avril 2014 avec les directeurs de deux théâtres importants de la ville de Varsovie.

- Le choix d'Umeå en Suède est lié à la décision européenne d'en faire une ECC pour l'année 2014. Pour autant une ville comme Uppsala aurait été comparable sous bien des aspects à Umeå. Göteborg (500 000 h),

avec un musée des beaux arts et un opéra en activité depuis les années 90 était sans doute moins éloigné des trois autres capitales régionales de notre corpus. Pour autant le cas d'Umeå est apparu comme particulièrement intéressant pour notre projet du fait de son caractère *border-line*. Il est sans doute comparable à quelques capitales régionales européennes de petites tailles (110 000h.) et faiblement dotées en institutions culturelles avant l'arrivée de l'ECC. Par ce trait il s'inscrit dans le cœur d'un dispositif comparatif, dans la mesure où, comme on va le voir, ce dernier privilégie une *analyse continuiste* de l'ensemble du spectre des configurations urbaines en refusant la dichotomie préalable qui oppose les grandes capitales aux autres villes européennes. Le profil limite de la ville offre en outre des ressources mettant en lumière l'existence d'hétéronomies culturelles faiblement mises en lumière dans le cas d'autres ECC (Marseille ECC 2013, par exemple).

2. Diversifier et problématiser la comparaison entre capitales européennes de la culture : ouverture des périmètres institutionnels et de leurs inscriptions territoriales.

- La comparaison, dès lors qu'elle porte sur des entités très différenciées et disséminées prend le risque de multiplier le recours à des catégories préconstruites, sans les soumettre ni à la discussion, ni à l'épreuve des faits. Comme il n'y a pas lieu de présupposer l'existence de différences d'essence entre des capitales internationales/nationales/régionales, il est de bonne politique de pouvoir comparer des entités placées à divers niveaux d'un continuum qui ne sépare pas *a priori* les villes en fonction de leur tailles ou de leurs rôles politiques. Le jeu des situations, des histoires régionales — pris ici dans un sens macro-analytique, comme c'est le cas lorsqu'on parle des pays scandinaves — et nationales, rendent ainsi comparables des entités de tailles fort dissemblables. A ce titre la faible population d'une capitale comme Stockholm (sa population est ainsi formellement comparable à celle de Marseille) n'apparaît pas comme un trait pertinent pour évaluer les rayonnements culturels et internationaux de la capitale suédoise.
- Un tournant dans l'enquête comparative a été opéré au moment de notre premier contact avec Umeå, en octobre 2014, sans doute en raison de la singularité de la ville, mais également du fait de la présence de notre collègue Rolf Hugoson qui a accepté de jouer le double rôle d'informateur et d'observateur coopérant à la mise en place d'une enquête sociologique. Universitaire spécialisé dans l'histoire de la ville suédoise, fin connaisseur des mondes professionnels artistiques de cette capitale régionale, Rolf Hugoson a accéléré et facilité notre première intégration dans les lieux culturels de la ville. Cette dernière accueille en particulier une université importante, qui s'est notamment spécialisée depuis 2009 dans la description des mondes sociaux arctiques grâce au *Center of Sami Research*, CeSam. Il est néanmoins singulier que les approches du CeSam se soient avant focalisées sur la linguistique et l'analyse démographique sans qu'un département d'anthropologie se soit emparé de ces questions ou du dialogue avec le musée ethnographique de la ville.
- Cette caractéristique explique sans doute le positionnement avant tout *culturel* des différents acteurs

concernés par la présence des Sami, population à l'origine nomade, qui vivait sur le territoire sur lequel se trouve actuellement Umeå. Si les domaines impactés par cette présence vont des études politiques et linguistiques à la muséologie, la quasi absence d'une exotisation des Sami confère d'entrée de jeu aux discours émiques — universitaire notamment — une tonalité singulière. Par contraste le Musée de plein air de Skansen de Stockholm apparaît comme rentrant directement dans les canons des musées ethnographiques, dont la référence française a été les ATP (Musée des Arts et Traditions Populaires). Créé à la fin du XIXe siècle par Artur Hazelius (1833-1901) pour contrer le mouvement encore à venir en Suède du développement industriel — la Suède est encore à cette période essentiellement rurale — le musée, comme la plupart des musées européens d'arts et traditions populaires, n'a pas manqué de fixer et de figer — et donc d'exotiser — les pratiques vestimentaires, décoratives, alimentaires, musicales, etc. alors attribuées à des populations dès lors réputées « différentes » et culturellement autres.

- Si l'idée d'une coupure n'est pas totalement absente des discours émiques d'universitaires, conservateurs de musées, musiciens, — elle se manifeste notamment par la prononciation différenciée du nom de la ville, Umeå, qui passe de « Ume » dans les usages vernaculaires, à « Umeo » pour les discours plus soutenus, à « Umea » pour les touristes les moins informés — elle passe par un clivage entre eux/nous qui englobe l'ensemble des habitants de la région pour souligner la distance culturelle entretenue avec la capitale Stockholm et non l'existence d'une ligne de fracture qui opposerait la « tradition des Sami » à une identité suédoise. Fait ainsi écho à ce positionnement symbolique, par les lexiques utilisés, le commentaire donné par un universitaire qui, pour clore le dîner d'ouverture du colloque *Interdisciplinary conferences of the University Network of the European Capitals of Culture*, (22 -25 octobre, Umeå), prit la parole puis improvisa ensuite un chant Sami, en le proférant *a capella*. Dans le même esprit un concert donné à l'Université le 24 octobre, entre 12h et 12h 45 a fait entendre une hybridation entre un mélisme Sami et la réalisation jazzistique d'un petit ensemble amplifié (piano à queue, guitares électriques, trompettes et percussions) sans inclure dans les commentaires du chanteur des références à une « culture traditionnelle ». Les mots utilisés, les références mobilisées ont été ici placés sous les auspices de relations familiales — *i.e.* des grands parents en particulier sans se référer à une « culture » dès lors exotisée.

- On retrouve ce même rapport dans le Musée du Västerbotten présenté dans les guides comme étant un « musée d'histoire et de l'héritage culturel du Västerbotten » (région du Nord et de la Laponie suédoise). Lieu très en prise avec la population de la ville, bien que situé dans sa périphérie — c'est un endroit fréquenté, dévolu pour partie dans sa scénographie aux jeunes enfants, lieu de rassemblement en fin de semaine, point de départ de randonnées en ski nordique —, le musée s'oppose sans doute à d'autres dispositifs comme le Musée de plein air de Gammlia où sont présentés des objets artisanaux et des animaux, plus en phase avec une demande touristique. La scénographie du musée est ainsi caractérisée par une vision intégrée d'outils et d'instruments — les poêles à bois, les skis — ancrés dans les pratiques actuelles ou récentes. Les deux millions de photographies conservées dans une des ailes du musée sont ainsi présentées dans ce même esprit *continuiste*. A ce titre le témoignage d'une famille composée de trois femmes — les hommes jeunes ayant

émigré vers les villes —, continuant de vivre et de travailler dans une ferme isolée, présentée la forme d'une vidéo intégrée au dispositif muséal, ne cherchait pas à mettre à distance une population vernaculaire, mais à éclairer au contraire sa difficile participation, en dépit des conditions extrêmes des lieux, au mouvement même de la vie contemporaine suédoise.

- Nous sommes donc très loin des mises en scène spectaculaires des « communautés hurons » de Québec City ou des musées de « civilisation » canadiens ou encore du déni des singularités vernaculaires du MUCEM Marseillais, pourtant formellement héritier de l'ancien musée des APT parisien. Pour autant un tel déploiement muséal et discursif ne signifie pas pour autant une absence radicale d'exotisation dans les dispositifs de la ville. Une autre source, peut à ce titre être explorée avec profit, celle de la diffusion de films — dans l'esprit du réseau *Youtube* par exemple — visant à livrer *urbi et orbi* une image de la ville, bâtie et élaborée par des contributeurs ordinaires.
- Dans ce contexte le texte synthétique qui présente la ville d'Umeå dans le guide Michelin 2014 apparaît comme intéressante à plusieurs égards : « Parfois surnommée la 'ville des bouleaux', Umeå accueille l'université la plus septentrionale de Suède, dotée d'un département de recherche sur la culture des régions arctiques. La ville est aussi réputée pour ses traditions théâtrales et musicales bien vivantes. Politiquement et culturellement progressiste, elle est en 2014 Capitale européenne de la culture » (Michelin, 2014, p 456).
- Dans les deux brèves pages sont consacrées à Umeå seuls quatre lieux ont été fléchés : le Musée de plein air de *Gammlia*, le Musée du *Vasterbotten*, l'Eglise, le *Tradgard i Norr* (jardin à thème près du fleuve) et le tout nouveau musée d'art contemporain, *Bildmuseet*. Bien qu'édité en 2014, le guide n'intègre pas les grandes modifications impulsées par le passage de l'ECC de 2014. Ainsi le *Bildmuseet*, profondément transformé et agrandi (cf. les deux photographies ci-dessous), ou la salle de concert du nouveau centre culturel — également située sur le fleuve Umeå — qui est aujourd'hui en construction, bien que déjà partiellement ouverte, ne font pas l'objet de mentions particulières.



- Il est difficile de se faire une idée de la programmation du *Bildmuseet*, puisque le musée a pris un nouveau départ seulement depuis quelques mois. L'entretien avec la conservatrice et la visite de l'exposition en cours, comme les pièces installées (cf. la vue ci-dessous) dans l'entrée du bâtiment, donnent néanmoins quelques indications à propos de ses orientations cardinales, au nombre desquelles il faut faire figurer la liaison *Bildmuseet* avec l'Ecole de Design, de réputation internationale, qui jouxte le musée, le circuit court et national des installations en cours.



- Divers lieux culturels ne sont tout simplement pas identifiés dans les guides. Ils apparaissent donc comme assurant des fonctions culturelles *émiques* comme l'Opéra, (photographie ci-dessous), dont la programmation est singulière — l'institution n'a ainsi programmé que trois opéras durant le deuxième semestre 2014 ; elle a un fonctionnement plus proche d'un centre culturel, ce qui l'a amené, en octobre 2014, à programmer un festival de Jazz. Le fonctionnement *émique* de l'Opéra est ainsi attesté par le fait qu'il ne dispose pas de programme annuel pouvant être délivré aux visiteurs étrangers à la ville. Le passage par sa billetterie révèle à plusieurs titres ce régime centripète : maîtrise relative de l'anglais par l'accueil de la billetterie qui contraste avec l'usage courant des milieux universitaires d'un anglais très fluide et tous terrains, absence de documents retraçant l'histoire récente de l'institution à destination du publics étrangers et non locaux. Les deux cinémas, dont l'un d'auteurs, le café-théâtre, le musée de la guitare seront des lieux à explorer en priorité lors du prochain séjour dans la ville afin de déterminer leurs régimes de fonctionnement, leur intraversion ou extraversion culturelles. Pour compléter ce panorama, on peut remarquer que l'absence dans la ville d'un musée des beaux arts ne signifie pas pour autant l'absence de tout patrimoine pictural, puisque les responsables du Musée du *Vasterbotten* mentionnent l'existence de toiles qui pourraient rejoindre le musée,

constituant ainsi une collection qui serait ainsi placée non sous les hospices d'une contribution picturale émergeant à l'Histoire de l'art et à sa patrimonialisation, mais intégrée comme un des *lieux de mémoire* de la région et de la ville.



- On peut noter enfin qu'une grande partie des villes promues ECC depuis 2005 disposent d'universités de grande taille. Marseille, Wrocław ou Umeå dispose d'universités importantes ou de plusieurs universités dont l'ouverture internationale est manifeste. Fonctionnant selon le modèle américain du campus, plusieurs d'entre-elles prennent en charge une partie des activités culturelles de la ville. C'est le cas en particulier à Umeå où la programmation de concerts à mi-journée, d'expositions et de manifestations diverses enrichit l'offre urbaine restée jusque-là assez limitée. On doit porter une attention toute particulière à ce type de dispositif : la coupure entre monde étudiant et offres culturelles urbaines est ainsi manifeste pour plusieurs villes françaises au point de constituer un point aveugle des politiques culturelles volontaristes engagées depuis les grands projets malruziens. Elle pose problème aux responsables de théâtres varsoviens par exemple, comme à l'équipe de direction du théâtre national de la Criée à Marseille.

3. A propos de quelques notions cardinales.

- Cinq directions d'analyse ont été choisies pour ce programme Curricula 1) The first one underlines the importance we must grant to the double relation between (a) on one hand, people between them, (b) in the Relationship they build with cultural institutions, on the other hand. 2) We want to describe how this double relationship implements in urban space. These premises lead to ask three questions : 3) It comes to ask us if this crossover is the same when we describe the arts scene and visual arts ? 4) How differentiated implementations of these arts in the city is thinking in a period which is both a crisis and simultaneously recovery, renewal ? 5) How to describe what makes the link between these institutions and what cleaves them ?
- Il s'agit ainsi de décrire des lieux institutionnels et dans le même temps de mettre au clair la relation que les publics entretiennent avec eux.
- Pour commencer l'analyse, nous proposons de partir de lieux de spectacle (*performing arts* vs *heritage arts*), c'est-à-dire de flécher en premier lieu, en développant une *démarche différencialiste*, des lieux qui, historiquement ont connu un solide ancrage institutionnel et relationnel (à Marseille, le TN Criée ; à Uméå, l'Opéra) pour explorer dans un deuxième temps les *dissensus* (des institutions théâtrales qui ne partagent pas la même définition de ce que veut dire théâtre : par exemple le théâtre *Le Merlan* à Marseille), ou *des définitions alternatives* du sens accordé à la culture (Musée du Västerbotten d'Uméå).
- La description au ras du sol et dessinant une cartographie des pratiques situées que nous proposons construit une alternative aux photographies institutionnelles les plus courantes. Elle constitue dans le même mouvement une critique de ces dernières dans la mesure où deux villes présentant le même nombre d'institutions culturelles ne laissent pas les mêmes *empreintes culturelles* dans les pratiques. A ce point de vue nous ne disposons pas aujourd'hui de « synthetic view, supported by strong ethnographic and statistical basis, to account for the institutional and audience crossover ». We have got national datas in France (French Cultural Practices, 2008) to highlight the strong socialization that seems to be specific of theatres and opéras. It may be added that if there were comparable statistics for museums, galleries, decorative arts, etc. it does not really give us the solution of the problem. Because identifying simple relations patterns out of context, does not help to understand the problem at hand. The question we ask implies that we take into account many of scale games (Jacques Revel, 1996). We will give depth to these remarks by the use of empirical data. The first findings from our observations in France shows that the right way to describe cultural practices is the one that comes from the bottom to up and not the reverse. The assumption that the theater audience is unique, or divided, composed of subsets uniformly implemented, is an absolutely invalid observation, for a local point of view. In this spirit, our 2014 survey, based on empirical data collected during Marseille European Capital of Culture in 2013, shows that it is not possible, for example, to look at the public theater as homogeneous. The survey highlights the cultural and social diversity of subsets that make up the audience of a theater. Therefore

it is necessary to radically wary of generalizations that are not controlled. We must be *a priori* critical about national surveys. So, utlimatly, the aim of our project CURRICULA is to show the diversity of cultural and social constructs implemented in the area of cultural capitals.

- Ce faisant, cette description aménage un passage entre des institutions relevant des « performing arts » vers des institutions dites « patrimoniales ». Elle tend à les inscrire dans un continuum, en premier lieu en mettant en avant qu'il est loin d'être certain que ces dernières ne soient pas également l'objet d'intenses relations sociales — relations qui, dit en passant, ont été jusque-là faiblement mises en lumière par les études statistiques nationales. La coupure entre les deux régimes de fonctionnement artistique (« performing arts/heritage arts) pose donc question. S'agit-il d'une opposition catégorique parfaitement artificielle ou relève-t-elle de logiques analytiques et empiriques ? Dans tous les cas il importe de ré-interroger ce couple notionnel afin de le penser à nouveaux frais.

« Performing arts » et implémentation

- L'ouvrage classique et ancien de Jack B. (Kamerman, J. B., Martorella, S.,1983), *Performers & Performances : The Social Organisation of Arts Work*, offre une bonne synthèse des débats sociologiques portant sur la notion de *performing arts*. Introduit par Howard Becker, l'ouvrage s'inscrit au cœur de problématiques développées dans les deux dernières décennies du XXe siècle. Nous nous arrêterons plus particulièrement sur l'introduction du livre, donnée par Joseph Bensman. Son titre ambitieux « The Phenomenology and Sociology of the Performing Arts », (Kamerman, J. B., Martorella, S., 1983, p. 2-37) renvoie au désir d'offrir une synthèse épistémologique sur le sujet.

- Est d'abord mise en avant une *summa divisio* opposant « performing arts » à l'ensemble des activités ne relevant pas de la catégorie :

« In focusing upon the performing arts, I will stress not only their commonalities and, to a lesser extent, their differences – these are likely to be obvious – but I will also stress, and use as a point of departure, and comparison, the non-performing arts, primarily literature, painting, and sculpture» (Bensman, 1983, 2).

- Quelques phrases plus loin, l'auteur poursuit pour souligner que formes expressives peuvent être comme forcée et détournée de leur essence propre, pour être occasionnellement *performées*.

« In making this contrasts, I recognize that some non-performing arts, Poetry, for instance, may be best appreciated when read aloud or performed before an audience, whereas the play can be enjoyed and, in some case, make more sense read than performed » (Bensman, 1983, 2)..

- Par de telles prises de position, on saisit l'intensité de l'enrégimentement catégoriel auquel procèdent ces auteurs. Rappelons ici plusieurs travaux universitaires portant sur la poésie, notamment en replaçant cette forme expressive dans une perspective historique ou anthropologique (Veyne, 1983 ; Mertz, 1994) pour souligner la dimension profératoire de ses implémentations.

- Nous sommes plongés ici à la racine même d'une pensée discontinuiste : il existerait une opération par laquelle les objets culturels passeraient d'une catégorie — cette dernière étant présumée, via l'essentialisation des formes expressives — à l'autre. Il n'est donc pas étonnant que la porosité de ces catégories étanches étant plus forte pour tous les objets frontaliers, inscrits dans la continuité des pratiques expressives, conduise Joseph Bensman à commenter plus longuement les cas les plus ambigus : la poésie, la production par des amateurs d'œuvres de scène, l'amont des productions professionnelles ou les dispositifs partiellement mécanisés, comme les films produits et présentés en salles :

- Les remarques formulées par Joseph Bensman à la page suivante ajoutent une considération qui est, de fait, placée au cœur de la catégorisation proposée :

« I will focus upon the performing arts as practiced by professionals and not by amateurs performing for recreational or training purposes »

et quelques phrases plus loin,

- « Finally, I will emphasize live performance : film and records will, at most, be considered as outer boundaries of our discussions » (Bensman, 1983, 3).

- Ces préalables débouchent sur un tableau qui vient synthétiser les grandes lignes de la summa divisio proposée par ces auteurs . Pour autant les « performing arts » sont identifiés à l'aide d'une série de critères spécifiques qui mettent en avant leurs dimensions pragmatiques : Leur caractère social (« based upon social experience », on stage), leur dimension de « Social Communication » — mais cette dimension n'est ici décrite que sous un angle expressif unilatéral, allant des « artistes » vers les publics —, le fait que les prestations soient soumises à un « external control » — compris ici comme institutionnel et propre à un « monde » de l'art fermé sur lui même. Cette dernière considération permet de mieux comprendre le sens de la préface écrite par Howard Becker, et de la référence implicite mais ferme faite à ce courant sociologique discontinuiste qui a travaillé sans relâche pour séparer les activités artistiques de leurs contextes et des situations dans lesquelles elles s'implémentent.

- Il est frappant de remarquer que l'introduction se termine sur des considérations wébériennes laissant une place importante — et parfaitement justifiée — à la thématique des rationalisations artistiques (Intellectual Rationization in the Performing Arts ; The Rationalization of Technique ; Formal Rtionalization) introduite ici dans un perspective discontinuiste.

- L'absence radicale de référence au caractère socialisé de l'expérience des spectateurs gomme toute description tenant compte des relations entre « audiences » et « performances », à l'activité située qui rattache le travail interprétatif des spectateurs à l'œuvre mise en scène et produite dans un cadre singulier. En définitive cette dernière n'est pas analysée comme advenant dans une relation cherchant à mettre en phase les horizons d'attente partagés par les publics avec les orientations morales et expressives des équipes qui l'implémente.

- Les conséquences du choix notionnel qui isole les arts de scène (« performing arts ») des arts patrimoniaux et des arts « mécaniques » sont lourdes et nombreuses. En récusant ce cadre — qui trouve chez les sociologues une traduction élaborant l'opposition commune entre scène/patrimoine et spectacles vivants/spectacles enregistrés — nous pouvons formuler trois conclusions et deux remarques :

– L’opposition « performing arts » vs « non performing arts » n’a de sens que pour identifier les dispositifs inactifs, routinisés et somme tout désocialisés, il n’y a donc pas lieu d’opposer les arts de scène aux autres (musées, sculpture, architecture, poésie, etc.),

– Le couple notionnel opposant production *in presentia/ in absentia* (live/recorded) ne fait pas plus sens : le rapprochement entre un cinéma et un théâtre peut ainsi, selon les situations, être pertinent.

– La gradation entre les productions amateurs vs professionnelles, entre degrés d’achèvement des réalisations (répétitions, répétitions générales et concert) manque de consistance.

Pour autant l’examen critique de la doctrine des arts de la performance est au moins éclairante sur deux plans car nous engage à donner un périmètre précis à la notion d’implémentation :

– L’orientation mentale des acteurs et musiciens lors la production publique d’une œuvre suffit à caractériser l’objet symbolique situé qui en résulte : produire une œuvre revient à la faire advenir comme *participant d’un collectif*, qui peut parfaitement être physiquement absent (un enregistrement en studio par exemple ; une exposition mise en place, une heure avant l’arrivée du public),

– Toute manifestation publique ne débouche pas sur une implémentation symbolique, l’émergence d’un *produit symbolique implémenté* répondant à bien d’autres conditions, au nombre desquelles il faut compter l’élaboration d’*expériences expressives partagées*.

• En conséquence ce cadre comparatif adopté dans notre projet pourrait consister, en absolu — *i.e.* si l’enquête n’avait pas ses pesanteurs et ne supposait pas le déploiement de dispositifs complexes — en une observation à large spectre, couvrant l’ensemble des lieux, espaces et occasions, où s’implémentent des productions symboliques les plus diverses. Il faut naturellement se rabattre sur des dispositifs à périmètre plus réduit. Notre proposition d’analyse comparative soutient en conséquence qu’il peut être raisonnable d’identifier dans un premier temps les activités artistiques les plus manifestement « socialisantes » — d’où le choix privilégiant *ab initio* les théâtres et opéras — pour aller ensuite vers celles qui le sont moins, sans s’interdire d’explorer, en fonction de la singularité des terrains d’observation, des configurations apparentées — le théâtre National du Merlan ou le cinéma L’Alhambra dès lors qu’elles engagent d’importants mouvements relationnels et de multiples confrontations culturelles, tous deux situés dans des parties excentrées de la ville de Marseille, l’opéra ou le Musée du *Vasterbotten* à Uméå — bien qu’appartenant à des genres que Joseph Bensman aurait distingués fermement.

Ce faisant ces configurations s’inscrivent dans des espaces culturels à fort pouvoir clivant que notre projet doit appréhender. Les acteurs ordinaires inscrivent ainsi parfois leurs pratiques symboliques dans un cadre clairement hétéronomique.

Homonomie et hétéronomie culturelles

• Philippe Cibois a proposé une enquête visant à reconsidérer le succès phénoménal du film « Bienvenue chez les Ch'tis » paru en 2008 et qui a réussi à rassembler plus de 20 millions de spectateurs en salle. Pour Philippe Cibois le film est lié à la célébration des valeurs de solidarités populaires. Son argument principal consiste à souligner que d'un point de vue médiatique — ou du sens commun — la société française est perçue comme homogène et constituée essentiellement de classes moyennes. Ce point de vue amène à dissoudre les différences sociales et à rendre « transparentes » les classes sociales. Se dégage donc une illusion partagée d'une indistinction sociale qui rend difficile l'intégration d'événements marquant de fortes ruptures symboliques, comme les résultats du premier tour élections aux élections présidentielles de 2002, où l'électorat de gauche a délaissé le candidat du PS pour l'extrême droite ou encore le vote anti Europe de 2005. Le succès en salle, inattendu et massif, du film de Dany Boon s'inscriraient dans le périmètre de ces fortes ruptures symboliques⁵.

• Pour accepter ce point de vue, construit par l'analyse sociologique il faut réunir plusieurs conditions : (1) il faut disjoindre ce que produisent les sphères médiatiques (cf. hiatus entre le chœur négatif de la presse et les 20 millions d'entrée), et ce que produisent les sphères politiques et les pratiques ordinaires, (2) refuser de projeter notre vision culturelle (ethnocentrisme culturel) sur un objet culturel qui nous est étranger, (3) accepter que l'analyse des textes n'est pas un exercice transparent, puisque l'enquête proposée repose sur un examen, via une quantification et un protocole très précis, de 151 réactions au film collectées par le site fnac.fr, (4) accepter que le jugement porté sur les objets culturels passe également par l'élaboration d'un point de vue moral (éthique) et expressif (cf. sur ce registre, on peut penser aux travaux du philosophe de Stanley Cavell).

• L'analyse repose sur un premier constat : ces commentaires qui attribuent d'une à cinq étoiles au film se répartissent très inégalement, puisque 82,1% portent sur les extrêmes du tableau (1 étoile ; 5 étoiles). En décrivant le processus par lequel des jugements sont répartis dans la durée, Philippe Cibois, montre qu'un enchaînement réactif s'est implémenté : après une vague d'adhésion forte (5 étoiles) sont venues diverses réactions négatives et critiques.

1	2	3	4	5	Total
31	11	14	2	93	151
20.5%	7.3%	9.3%	1.3%	61.6%	100%

⁵ La problématique est déclinée par l'auteur en termes de « classes », mais on peut noter qu'il serait tout autant possible de la traduire en termes de « frontières » (P. Pasquali, 2013) et d'*hétéronomie culturelle* : ce qu'observe le sociologue, dès lors qu'il accepte de regarder de près les pratiques réelles, en s'affrontant à des valeurs en acte d'un clivage culturel fort, ne révèle que des différences frontalières et jamais des constats systémiques.

- On peut du reste remarquer que, sans qu'une connexion puisse être établie entre les deux recherches, le style d'analyse déployé par Philippe Cibois trouve de très stimulants parallèles avec l'analyse proposée par Jann Pasler, à propos du « scandale » provoqué par la première de l'opéra *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy (Pasler, 1987). La primo réception de la première de *Pelléas et Mélisande* de Debussy, au travers de 46 journaux, généralistes et spécialisés, a été également traitée comme un processus temporel dont on ne pouvait comprendre la logique qu'en l'inscrivant dans la durée.

- En faisant l'effort de contextualiser son enquête — elle porte sur un corpus sociologiquement mal défini qui n'a pas été conçu pour un traitement en sciences sociales — Philippe Cibois dresse un portrait sociologique rapide de l'audience du film en s'appuyant sur une enquête réalisée par Médiamétrie qui compare l'audience du film de Dany Boon à la moyenne des films sortis de 2005 à 2008. Les caractéristiques manifestes sont le caractère féminin du public, constitué de spectateurs occasionnels, plutôt âgés et de PCS-. En creux la moyenne des films antécédents (de 2005 à 2008) comprend beaucoup plus de PCS+, de jeunes, d'étudiants, de spectateurs assidus, d'habitants de Paris intra-muros. Le public de *Bienvenue chez les Ch'tis* couvre ainsi une population située dans le bas de l'échelle sociale.

- Pour Philippe Cibois les dimensions morales — formes de solidarité mises en œuvre dans le film — qui explique à la fois l'adhésion « populaire » et le refus dédaigneux des fractions moyennes supérieures du public ainsi que l'exacerbation du conflit. Selon l'auteur, la « dynamique du film réside dans la conversion du héros de classe moyenne qui apprend non seulement le parler local mais surtout les valeurs de la classe populaire : solidarité active, mais plus encore efficacité du "parler vrai » (Cibois, 2009, 6). Mettant en œuvre un raisonnement que ne récuserait sans doute pas Stanley Cavell, l'auteur accord une attention soutenue à l'exploration des positionnements éthiques des personnages du film. Les valeurs d'autonomie promues majoritairement parmi les classes moyennes s'opposeraient aux croyances et opinions collectives auxquelles adhèreraient les fractions les plus populaires des spectateurs du film :

«Contre la solidarité populaire, les classes moyennes ont une pratique individualiste qui caractérisait déjà les élites sociales encore peu nombreuses d'avant la Révolution industrielle. À l'encontre des milieux populaires où les individus se percevaient autrefois interchangeable, avec un destin tracé d'avance et où la solidarité était inscrite dans la situation, les classes supérieures sont toujours composées d'individus dont chacun doit déterminer son destin particulier, sa "carrière", sa réussite individuelle », (Cibois, 2009, 9).

- A la suite de Robert Putnam et de John Pocock, Philippe Cibois cerne de près la définition sociologique de la notion de « solidarité active ». Il rappelle l'analyse de John Pocock qui a montré que la « révolution américaine est le dernier grand acte » de cette vision « communale » d'une solidarité active et qui dérive de la « (...) conviction qu'il faut encourager l'action collective, pratiquer ce que les américains appellent *l'empowerment* est un choix voulu, une posture politique qui permet, par le biais des nécessités intrinsèques de l'action collective librement entreprise, de retrouver la logique de la confiance réciproque, du respect de soi par le travail bien fait, du respect des autres par l'attention qui leur est portée, du sens de la délibération collective, en un mot de la démocratie vivante ». L'auteur rappelle également les travaux de Jacques Donzelot et de

Zygmunt Bauman. Dans *Faire société* (Donzelot et al., 2003) Jacques Donzelot montre bien qu'en milieu populaire, dans les villes américaines, il est possible encore de mobiliser les forces d'un quartier pour lutter ensemble contre sa dégradation. Dans le même esprit la posture « communale » est opposée à celle décrite par Zygmunt Bauman, d'une "société liquide », « où chacun investit dans sa relation aux autres au gré de ses intérêts passagers, ce qui rend la société fluide et sans repères et les relations "jetables "».

- En somme dans une vision « communale », telle qu'elle est mise en œuvre dans le film de Dany Boon, « le souci du groupe doit se traduire par une attitude active, par la volonté de faire ce qu'il faut pour que le groupe fonctionne et par la volonté de le maintenir ouvert aux nouveaux arrivants » (Cibois, 2009, 10).

- L'analyse de Philippe Cibois cerne clairement un espace culturel hétéronome, celui même qui peine à occuper une place dans les musées européens et dont on trouve trace dans le Musée du *Vasterbotten*. Mais entre les deux pôles qui opposent d'un côté les valeurs culturelles qui vont de soi dans les capitales culturelles à celles qui, de l'autre, sortent du périmètre de ce qui est culturellement concevable existe tout un dégradé de situations. Un des attendus de notre projet CURRICULA consiste précisément à explorer les *dissensus* — ceux que mettent en œuvre les institutions théâtrales qui ne partagent pas la même définition de ce que veut dire théâtre. Dans cet esprit, l'approfondissement de l'étude de cas consacrée à Marseille ECC 2013 (2011-2015) passera par l'observation du Théâtre National du Merlan et de ses publics. Situé dans la périphérie marseillaise, au sein même d'un grand centre commercial des quartiers nord de la ville il constitue un cas particulièrement intéressant dans la mesure où, comme le souligne la responsable de la communication et des publics du théâtre, Valérie Held, ce dernier a su déployer ces dernières années une offre à la fois articulées à des publics locaux — des arrondissements du nord de la ville — et à *des définitions alternatives* et hétéronomes du sens accordé communément à la culture.

- Le déploiement européen se propose d'élargir l'éventail des cas observés en allant au-delà du périmètre des arts de scène afin d'observer et de décrire le fonctionnement d'institutions qui, à l'image du Musée du *Vasterbotten*, développent des définitions franchement hétéronomes de ce que signifie le terme « culturel ». D'une façon plus systématique il s'agira d'étendre la liste des quatre villes européennes afin de mieux comprendre comment des cas limites mettent en œuvre des processus de conversion pour soit — à l'image d'Umea — intégrer le cercle des capitales culturelles, ou soit se conformer pour devenir une capitale culturelle internationale. Pour cette dernière figure le cas, historique désormais du Luxembourg pourra être ici travaillé pour la première, l'exemple de Plovdiv, ECC 2019 pourrait être ici intéressant dans la mesure où cette petite ville bulgare, qui disposait jusque-là d'un patrimoine architectural classé par l'Unesco, devra faire une très rapide conversion, en marche forcée, en multipliant les nombreux dispositifs culturels dont la ville manquait jusque-là.

Conclusion

- Le processus d'élargissement, à la fois théorique et empirique, proposé pour établir notre projet européen essaie ainsi de tenir dans le même mouvement deux axes d'analyse, celui qui va de l'homonie à l'hétéronie culturelles et celui qui va des arts de scène aux autres formes culturelles, dès lors qu'elles s'implémentent dans un contexte local.
- Il s'agira non seulement de décrire des cas — travaillés de première main, dans le suivi synchrone des transformations culturelles des villes, mais également ré-interrogés à partir d'une perspective historique comme dans le cas de Gènes, mais également dans celui du Luxembourg. Une telle visée, déployée dans une perspective typologique, ne se limitera pas à une seule étude de cas, mais s'interrogera également sur les dimensions conflictuelles qui mettent en tension les définitions contradictoires inscrites sur ces deux axes.

Bibliographie

- ANDERSON, Benedicte, *Imagined communities : Reflexions on the origins and spread of nationalism*, London-New York, Verso, 1991.
- BASTIN, Gilles, La presse au miroir du capitalisme moderne, un projet d'enquête de Max Weber sur les journaux et le journalisme, *Réseaux*, vol. 19/109, 2001, p. 171---208.
- CIBOIS, Philippe, « Les Ch'tis vus par un sociologue », *La vie des idées*, 25 mars 2009.
- CLARK, Terry Nichols, *The City as an Entertainment Machine*, Lexington Books, 2004.
- CLARK, Terry Nichols, NAVARRO, Clemente Jesus, *Cultural Policies in European Cities : An analysis from the cultural agenda of mayors*, *European Societies*, 2012.
- CLASSEN, Constance, « Museum Manners: The Sensory Life of the Early Museum », *Journal of Social History*, Vol. 40, No. 4, Summer 2007, p. 895---914.
- CHIAPELLO, Eve, « Reconciling the Two Principal Meanings of the Notion of Ideology. The Example of the Concept of the 'Spirit of Capitalism' », *European Journal of Social Theory*, 6(2), 2003, p. 155--171.
- DARMON, Isabelle, « Weber on Music: Approaching Music as a Dynamic Domain of Action and Experience », published online 11 November 2013, *Cultural Sociology*.
- DAVALLON, Jean, « La sociologie de la réception au musée. Jean-Claude Passeron, Emmanuel Pedler. *Le Temps donné aux tableaux* », *Publics et Musées*, vol. 3, n° 1, 1993, p. 159---161.
- DONZELOT, Jacques et al. , *Faire société*, Seuil, 2003.
- ECKERT D., GROSSETTI, M., MARTIN--BRELOT, H. (2012), « La classe créative au secours des villes ? », *La Vie des idées*, 28 février 2012. URL : [http:// www.laviedesidees.fr/La-classe-creative-au-secours-des.html](http://www.laviedesidees.fr/La-classe-creative-au-secours-des.html).
- FLORIDA, Richard, *The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*, New York, Basic Books, 2002.
- GAROIAN, Charles, « Performing the Museum », *Studies in Art Education*, 42 (3), 2001, p. 234-248.
- HALBWACHS, Maurice, *Esquisse d'une psychologie des classes sociales*, Paris, Marcel Rivière, 1938.
- KAMERMAN, Jack B. , MARTORELLA, Rosanne, *Performers & Performances : The Social Organisation of Artistic Work*, Praeger, NY, 1983
- LABORDE, Denis, *De Jean-Sébastien Bach à Glenn Gould. Magie du son et spectacle de la passion*,

Paris, L'Harmattan, 1997.

- LABORDE, Denis, « Pour une science indisciplinée de la musique », in T. Bachir-- Loopuyt, *Musik, Kontext, Wissenschaft. Interdisziplinäre Forschung zur Musik*, Francfort/Main, Peter Lang, 2012, p. 25--33.
- MERTZ, Elisabeth, « Legal Language: Pragmatics, Poetics, and Social Power », *Annual Review of Anthropology*, Vol. 23 (1994), pp. 435-455
- NORA, Pierre, *Lieux de mémoire*, Gallimard, 1984 – 1992.
- PASQUALI, Paul, *Passer les frontières sociales : Comment les « filières d'élite » entrouvrent leurs portes*, Fayard, 2014.
- PASLER, Jann, (1987), «Pelléas and Power: Forces Behind the Reception of Debussy's Opera », *19th century Music*, XI, Spring 8, 243-264.
- PEDLER, Emmanuel et CHEYRONNAUD, Jacques, *Théories ordinaires*, série Enquête, vol. 10, Ed. de l'EHESS, 2013.
- PEDLER, Emmanuel, JAFFRE, Maxime et RAEVSKIKH, Elena, « Urban uses of culture », document de travail, 18 pages, 2013.
- PEDLER, Emmanuel, DJAKOUANE, Aurélien, *Carrières de spectateurs au théâtre public et à l'opéra : Les modalités des transmissions culturelles en questions : des prescriptions incantatoires aux prescriptions opératoires*, in DONNAT O., TOLILA P. (dir.), *Le(s) Public(s) de la culture*, Paris, Presses de Sciences Po, vol. 2, 2003, p. 203--214.
- QUÉRÉ, Louis, « Faut-il abandonner l'étude de la réception ? », *Réseaux*, 14 (79), 1996, p.33--37.
- REVEL, Jacques, *Jeux d'échelles*, Ed. EHESS, Gallimard, 1996.
- SORBA, Carloha, « Please the Public: Composers and Audiences in Nineteenth--Century », *The Journal of Interdisciplinary History*, Vol. 36, No. 4, Opera and Society: Part II (Spring, 2006), pp. 595--614.
- VEYNE, Paul, *L'Élégie érotique romaine. L'amour, la poésie et l'Occident*, Paris, Éditions du Seuil, « Pierre vives », 1983.
- ZUBRZYCKI, Geneviève, «History and the National Sensorium: Making Sense of Polish Mythology », *Qualitative Sociology*, vol. 31, March 2011, p. 21--57.

INDEX CONCEPTUEL

Approche différentialiste. Issue de la sociologie compréhensive de la culture développée par Max Weber à partir des années 1910 la description part de définitions et périmètres familiers à l'observateur et prend en conséquence les institutions culturelles soutenues et reconnues par les instances nationales et européennes comme point de référence pour décrire par différence les institutions et pratiques culturelles hétéronomes.

Hétéronomie et homonomie culturelles. On parle d'hétéronomie pour les pratiques et institutions « locales » placées à distance des pratiques culturelles promues par les institutions euro-centrées dès lors considérées comme homonomiques. Il s'agit d'identifier le clivage que dessine cette hétéronomie sans qu'il soit utile de la qualifier et de l'étiqueter, opérations qui prennent toujours le risque d'essentialiser et d'homogénéiser des régimes culturels souvent très hétérogènes, en parlant par exemple de cultures savantes *versus* populaires.

Définition pragmatiste de *l'institution culturelle*. Organisation mettant en œuvre de manière coordonnée, en relation avec des audiences et des relais explicitement identifiés, un projet culturel implémenté dans un lieu et réalisé pour une durée déterminée. On peut parler à ce titre d'*institutions performées*, pour les distinguer d'objets patrimoniaux sans maître.

Analyse continuiste. Approche qui met en avant le caractère non segmenté des institutions et pratiques culturelles, inscrites dès lors dans une continuité qui impose d'explorer les frontières instables qui séparent des genres, des milieux sociaux et culturelles sans prétendre établir leur périmètre.

Empreintes culturelles des pratiques. Inscription territoriale des pratiques par laquelle un territoire culturel est topographié par chaque amateur ordinaire qui associe dans ses pratiques régulières différentes institutions, objets et lieux culturels.

Lieux de mémoire. Selon Pierre Nora (*Lieux de mémoire*, 1982-1992), un lieu de mémoire peut être un objet matériel et situé, mais également un objet symbolique construit et parfaitement abstrait. L'expression indexe des monuments, des personnages, des musées ou archives, mais également des symboles, des événements, des institutions... Selon l'historien, un objet lieu de mémoire est sorti de l'oubli lorsqu'un collectif le réinvestit émotionnellement.