

Bruxelles, l’Afrique et la coopération culturelle : une même crise démocratique de la culture ?

Par Frédéric Jacquemin, directeur association Marcel Hicter

La question m’est souvent posée par des opérateurs culturels que nous formons au travers de notre programme **Res Urbisen** région bruxelloise : quelles sont les différences entre la situation que nous vivons en Région bruxelloise — ou plus généralement en Fédération Wallonie-Bruxelles — et celle vécue par les autres opérateurs culturels formés par la Fondation Hicter dans plusieurs pays africains ?

À première vue, la situation culturelle en Fédération Wallonie-Bruxelles et à Bruxelles semble difficilement comparable à celle observée dans plusieurs pays africains. Les contextes historiques, institutionnels et économiques sont évidemment différents. Pourtant, les politiques européennes de coopération culturelle mises en œuvre vers l’Afrique depuis une quinzaine d’années permettent de mieux comprendre ce qui se joue aujourd’hui chez nous : réduction du rôle de la société civile culturelle, instrumentalisation économique de la culture et montée en puissance des industries culturelles et créatives comme nouveau langage dominant.

Introduction

Ce que nous observons aujourd’hui en Fédération Wallonie-Bruxelles — fragilisation des opérateurs, diminution des soutiens structurels, précarisation des travailleurs culturels — constitue-t-il une crise locale ou le symptôme d’une transformation plus profonde et plus globale des politiques publiques de la culture ?

La comparaison entre le secteur culturel à Bruxelles, en Belgique francophone, et celui de plusieurs pays africains peut sembler, à première vue, peu pertinente. Les réalités institutionnelles ne sont pas les mêmes. Les niveaux de financement public, les cadres juridiques, les histoires coloniales, les rapports à l’État et les conditions matérielles de production culturelle diffèrent fortement. Il ne s’agit donc pas de plaquer mécaniquement une situation sur l’autre.

Toutefois, l’expérience de la coopération culturelle internationale permet d’identifier des logiques communes. Depuis une quinzaine d’années, les politiques européennes de soutien à la culture dans les pays africains ont expérimenté des transformations que l’on voit aujourd’hui apparaître plus clairement en Europe, en Belgique, en Fédération Wallonie-Bruxelles et à Bruxelles : le recul de la société civile culturelle et la réduction de la culture à ses fonctions économiques, notamment par la priorité donnée aux industries culturelles et créatives.

L’hypothèse défendue ici est donc la suivante, quitte à sembler provocatrice : les politiques européennes de coopération culturelle vers l’Afrique ont, d’une certaine manière, anticipé les

formes actuelles de transformation des politiques culturelles chez nous. Ce qui a été expérimenté « ailleurs » nous revient aujourd'hui comme un boomerang.

Une lecture trop simple : la crise des subsides

À première vue, le point commun entre Bruxelles, la Fédération Wallonie-Bruxelles et de nombreux contextes africains semble être l'affaiblissement des financements publics accordés à la culture. En Belgique francophone, les opérateurs culturels dénoncent depuis plusieurs années l'insuffisance des moyens structurels, la précarisation des travailleurs et la difficulté à maintenir des projets de long terme. À Bruxelles, cette tension est encore renforcée par la densité du tissu associatif et artistique, ainsi que par la crise structurelle des finances régionales.

Dans plusieurs pays africains, la situation est souvent plus radicale encore, en raison de la faiblesse des budgets publics consacrés à la culture par des États eux-mêmes fortement contraints budgétairement. Les opérateurs culturels doivent dès lors composer avec des financements venant de l'étranger, en particulier de l'Union européenne, et répondre à des appels à projets définis par des priorités qui ne sont pas toujours les leurs.

Cependant, réduire la comparaison à la seule baisse des subsides serait insuffisant. La question centrale est celle du modèle politique qui accompagne ces financements, et non uniquement celle du montant des enveloppes disponibles.

La similitude se situe en effet dans la manière dont les politiques publiques redéfinissent progressivement la fonction de la culture de part et d'autre de la Méditerranée.

Je m'appuie ici sur quelques exemples que j'ai personnellement vécus lorsque je travaillais pour l'Union européenne, notamment à travers le programme ACP Cultures, financé par le Fonds européen de développement. Dans les programmes européens de coopération culturelle vers l'Afrique, depuis au moins 2016, les acteurs de la société civile culturelle, qui pouvaient autrefois accéder directement à certains dispositifs de soutien — tels que le programme ACP Cultures+, les fonds mis à disposition par les délégations de l'Union européenne dans les pays partenaires, ou encore des programmes de soutien aux initiatives culturelles au Mali, en Côte d'Ivoire ou au Burkina Faso — ont été progressivement contournés par de grands opérateurs européens.

Ces opérateurs sont souvent des agences de coopération, des instituts culturels nationaux — tels que l'Institut français ou le Goethe-Institut — ou encore des consortiums internationaux. Cette évolution se vérifie aujourd'hui dans les modalités de mise en œuvre de nombreuses actions de coopération culturelle européenne vers les pays africains, qu'il s'agisse de programmes portés par EUNIC, de partenariats UE-Afrique ou de dispositifs régionaux en faveur des industries culturelles et créatives.

Les financements sont de plus en plus distribués par des structures intermédiaires chargées de reventiler les moyens et de sélectionner les bénéficiaires finaux. Le problème de ce modèle est qu'il produit un déplacement du pouvoir. Les acteurs locaux se voient marginalisés au profit d'opérateurs mieux à même de répondre à des appels à projets de plus en plus bureaucratiques, exigeant des garanties administratives, financières et institutionnelles souvent inaccessibles aux opérateurs de première ligne.

Les organisations de petite taille, qui composent pourtant la majorité écrasante du champ culturel, ne sont plus nécessairement partenaires de la coopération culturelle. Elles deviennent bénéficiaires, au mieux prestataires ou sous-traitantes. La coopération culturelle se transforme ainsi en un vaste programme d'ingénierie de projet piloté depuis le Nord, laissant de côté les organisations de la société civile qui n'ont ni les moyens ni les ressources bureaucratiques pour gérer les financements qui leur sont pourtant destinés en premier lieu. Les premières concernées se retrouvent dès lors très loin dans la file d'attente, et leur voix n'est presque jamais réellement prise en compte.

Au-delà de la relégation des acteurs de la société civile locale, cette évolution s'accompagne d'un processus de **due diligence** calibré pour des opérateurs de moins en moins culturels et de plus en plus technocratiques. Or cette logique est aujourd'hui de plus en plus visible chez nous. Les opérateurs culturels de Fédération Wallonie-Bruxelles et de Bruxelles ne sont pas seulement confrontés à une raréfaction des moyens. Ils sont également soumis à une transformation des critères d'accès et d'éligibilité : il faut prouver son impact, démontrer sa « rentabilité sociale », justifier son utilité économique ou sociale immédiate par le biais d'indicateurs, de cadres logiques et d'autres instruments dérivés du monde de la coopération, lui-même largement inspiré du management.

Résultat : la culture est de moins en moins soutenue comme un espace de création ou comme un processus autonome. Elle est soutenue lorsqu'elle peut être reliée à d'autres objectifs : emploi, attractivité, cohésion sociale, innovation, entrepreneuriat, image internationale, prévention, développement local ou diplomatie.

L'instrumentalisation économique de la culture

Cette évolution s'inscrit par ailleurs dans un mouvement plus large d'instrumentalisation de la culture au profit de l'économie.

Dans les politiques européennes de coopération vers l'Afrique, le vocabulaire des industries culturelles et créatives s'est imposé comme le langage dominant. Les programmes d'appui à la culture parlent désormais prioritairement de filières, de marchés, d'entrepreneuriat, de modèles économiques, de numérique, de plateformes, d'innovation et d'employabilité. La figure centrale n'est plus l'artiste, l'auteur, le collectif ou l'association culturelle, mais l'entrepreneur culturel.

Ce changement est aujourd'hui également perceptible en Europe et en Fédération Wallonie-Bruxelles. La culture doit de plus en plus démontrer qu'elle contribue à l'économie, qu'elle produit de l'emploi, qu'elle dynamise un territoire, qu'elle attire des publics, qu'elle s'inscrit dans des logiques de développement, de créativité urbaine ou d'innovation sociale.

Conclusion

Il ne s'agit pas de nier la dimension économique de la culture. Les artistes et les opérateurs culturels doivent être rémunérés, les filières doivent être structurées, les métiers doivent être reconnus. Mais le problème apparaît lorsque cette dimension économique devient la justification principale du soutien public. Lorsque la culture n'est plus défendue comme un droit, comme un bien commun, comme un espace critique ou comme une condition de la démocratie, elle devient vulnérable. Elle doit alors sans cesse prouver son utilité extérieure à

elle-même. Elle n'existe plus pour ce qu'elle permet de penser, de contester ou d'imaginer, mais pour ce qu'elle rapporte, ce qu'elle pacifie, ce qu'elle active ou ce qu'elle rend mesurable.