

# Vers une approche relationnelle de la culture européenne: le cas de *Mons 2015* et des Capitales européennes de la culture

*Sébastien Fevry*

doi: 10.7358/lcm-2015-002-fevr

## ABSTRACT

On the basis of the European Capitals of culture, and with a focus on *Mons 2015*, the purpose of this article is to distinguish three epistemological frames around the concept of European culture. In the first paradigm, the European culture is matched with an elitist idea of the culture, built on the model of the bourgeois culture of the nineteenth century. With the second paradigm, the European culture is seen through the concept of Europeanization, which implies taking into account the cultural politics enacted by the European Union. The article focuses more on the third model, inspired by Bruno Latour and his theory of the actor-network. This model suggests to consider the agency of the cultural productions themselves, their power to lead cultural mediations between the national (or regional) level and the European one. To shed light on this perspective, the paper examines the film event of *Mons 2015, Lust for Life* (Minnelli, 1956). This film acts like a relational object, connecting the cultural memory conveyed by *Mons 2015* with the local memory of the inhabitants of the Mons area.

*Mots clés:* acteur-réseau, Capitales européennes de la culture, culture, médiation, Mons 2015.

*Keywords:* actor-network, culture, European Capitals of culture, mediation, Mons 2015.

## 1. INTRODUCTION

Lorsqu'il est question des Capitales européennes de la culture, de nombreuses approches privilégient l'idée que la culture constitue un moteur de développement économique et social, particulièrement dans le cas de villes au lourd passé industriel dont il s'agit de revitaliser le tissu urbain à l'aide de nouvelles infrastructures touristiques et muséales<sup>1</sup>. Dans cette perspective, l'obtention enviée du titre de 'Capitale européenne de la culture' ne représente pas seulement pour la ville sélectionnée la garantie d'un financement conséquent, mais aussi l'occasion de se placer sur l'échiquier européen en associant le déploiement culturel au développement du territoire, ce qui revient à renforcer la visibilité de la cité, à améliorer l'image qu'en ont leurs propres habitants et à stimuler le tourisme en provenance de l'extérieur.

En évoquant un tel discours en ouverture d'article, mon propos n'est pas de critiquer une conception de la culture qui trouve ses assises dans une exploitation managériale des pratiques culturelles, mais de souligner que ce discours focalisé principalement sur des enjeux socio-économiques ne précise en rien la teneur de la culture européenne, ses modalités d'action symboliques ou la façon dont elle articule les niveaux régional et global pour constituer une expérience de vie auprès des personnes qui se l'approprient. Il manque ici, pour reprendre les termes de Jan Baetens, une conception plus anthropologique de la culture, envisagée comme "une structure symbolique d'une force réelle, en partie indépendante des structures économiques de la société et dont l'impact politique est omniprésent" (2009, 20).

Par conséquent, plutôt que de chercher à traduire le phénomène des Capitales européennes de la culture en termes d'attractivité économique, je voudrais soulever une réflexion épistémologique et méthodologique autour du concept de culture européenne en prenant appui sur le cas particulier de la ville de Mons, Capitale européenne de la culture en 2015<sup>2</sup>. Il s'agira

---

<sup>1</sup> A ce sujet, voir, par exemple, le rapport final de l'Université de Liverpool analysant l'impact touristique et économique de *Liverpool 2008* (García, Melville, et Cox 2010).

<sup>2</sup> Mons est une petite ville d'environ 93.000 habitants localisée dans la province du Hainaut en Belgique. À l'étranger, elle est surtout réputée pour sa Ducasse qui est classée comme chef-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité par l'UNESCO. Mais Mons est aussi située en terre minière et la ville est frappée depuis de longues années par un marasme économique né de la fermeture des charbonnages. En 2013, son taux de chômage dépassait les 18% et, comme l'ensemble de la province du Hainaut, la ville traîne derrière elle une réputation de misère sociale que ne parvient pas à gommer totalement la joyeuse ambiance qui s'exprime chaque année lors de la Ducasse. Déjà capitale culturelle de la Wallonie depuis 2002, la ville de Mons dépose sa candidature au titre de Capitale européenne de la culture en 2004 et sera sélectionnée en 2010. Pour l'historique de *Mons 2015*, voir: <http://www.mons.be/culture/mons-2015> [03/08/2015].

d'envisager les cadres discursifs qui permettent de considérer *Mons 2015* comme véhicule d'une culture européenne, sachant que la culture n'est jamais un donné objectif, mais qu'elle est toujours socialement construite et historiquement déterminée. Sous quel(s) regard(s), finalement, une capitale européenne de la culture devient-elle une capitale de la culture européenne?

Pour répondre à cette question, la première partie de l'article visera à dégager trois paradigmes éclairant notamment la façon dont la culture européenne peut être articulée aux cultures nationales et régionales. Parmi ces trois modèles, je développerai plus particulièrement celui de la médiation inspiré des théories de Bruno Latour qui me semble disposer de la plus grande portée heuristique. Dans la deuxième partie de l'article, il s'agira de mettre cette intuition à l'épreuve en confrontant ce schéma théorique à un objet concret, en l'occurrence le film de Vincente Minnelli *La Vie passionnée de Vincent Van Gogh* (1956), film emblématique de *Mons 2015*, dont l'un des enjeux est de faire le lien entre la mémoire culturelle européenne et la mémoire locale des travailleurs habitant la région montoise.

## 2. UN BREF RETOUR SUR LES CAPITALES DE LA CULTURE

En 1985, le ministre français de la Culture Jack Lang et son homologue grecque Melina Mercouri prenaient l'initiative de fonder les Villes européennes de la culture, qui seront bientôt renommées Capitales européennes de la culture<sup>3</sup>. Tel que défini par le site de la Commission européenne (2015a), l'objectif des Capitales européennes de la culture consiste à "mettre en valeur la richesse et la diversité des cultures en Europe" ainsi qu'à "développer le sentiment d'appartenance des citoyens européens à un espace culturel commun"<sup>4</sup>. Depuis la première édition de l'événement, à Athènes en 1985, plus d'une centaine de villes comme Madrid en 1992, Bruxelles en 2000 ou Tallinn en 2011 se sont vu attribuer le titre tant convoité. Même si certains pointent aujourd'hui un essoufflement de la formule, la manifestation continue à susciter l'intérêt des décideurs politiques et des partenaires locaux, puisque l'échéancier de l'événement répertorie des pays candidats jusqu'en 2033.

---

<sup>3</sup> Pour plus d'informations sur l'historique des Capitales européennes de la culture, voir *European Capitals of Culture: 30 Years of Achievements* (European Commission 2015b).

<sup>4</sup> Mes traductions de l'anglais: "highlight the richness and diversity of cultures in Europe" et "increase European citizens' sense of belonging to a common cultural area".

D'un point de vue plus politique, l'engouement généré par cet événement ne doit pas occulter le fait que la décision de créer les Villes européennes de la culture surgit dans le milieu des années '80, à un moment précisément où l'Europe souffre d'un déficit culturel et d'un manque de reconnaissance de la part de ses citoyens. Durant les années '70, alors que l'intégration européenne entre dans une nouvelle phase, se manifeste le besoin d'impliquer davantage les citoyens dans la construction de l'Union européenne, une implication qui passe par la promulgation d'une culture partagée (Shore 1999 et 2000). Des rapports émanant de la Commission ou du Parlement européen soulignent que les Européens ne sont pas suffisamment conscients de leur culture commune et qu'il est nécessaire de renforcer l'image de la Communauté européenne tant pour les citoyens que pour le reste du monde.

C'est pourquoi plusieurs initiatives furent prises afin de renforcer l'adhésion culturelle des citoyens au projet européen. De nouveaux symboles apparurent comme le drapeau européen, un hymne officiel et des passeports harmonisés. Parallèlement à la création des Villes européennes de la culture, on lança une série d'événements comme les semaines de l'Europe ou les années européennes consacrées à un thème choisi d'avance par la Commission (l'année européenne du cinéma, par exemple) (Shore 2000). Des lieux de mémoire européens furent également inaugurés, en commençant par le Parthénon en 1984, présenté comme le lieu originare de la démocratie européenne (Calligaro et Foret 2012). Les Capitales européennes de la culture s'inscrivent ainsi dans un contexte politique plus large où il devient nécessaire pour les Institutions de mieux promouvoir la culture européenne, celle-ci étant considérée comme "un mécanisme intégrateur et une solution possible à l'unification européenne" (Shore 2000, 42)<sup>5</sup>, du moins si l'on s'en tient au point de vue des instances dirigeantes et des promoteurs de ce tournant culturel.

Cela étant, la question se pose de savoir comment cette promotion de la culture européenne peut déboucher sur un ensemble de pratiques et d'expériences dont les significations dépassent largement les motivations politiques qui se trouvaient à l'origine de sa mise en œuvre. C'est pour répondre à cette question qu'il m'a semblé utile de modéliser trois paradigmes culturels<sup>6</sup> dont l'assise commune est à chercher dans une vision

---

<sup>5</sup> Ma traduction de l'anglais: "an integrative mechanism and possible solution to the riddle of European unification".

<sup>6</sup> J'utilise ici le terme 'paradigme' dans son acception la plus courante, tel qu'il est par exemple employé en philosophie ou en sociologie pour désigner l'ensemble des éléments discursifs qui constituent un champ d'interprétation d'une réalité donnée.

plus anthropologique de la culture<sup>7</sup>, ce qui n'empêchera pas de fortes tensions entre les modèles proposés, car l'enjeu n'est pas tant de consacrer une conception unique de la culture européenne que de dégager les différents modèles explicatifs qui s'y rapportent et les difficultés méthodologiques soulevées par chacun d'eux.

### 3. TROIS PARADIGMES CULTURELS

#### 3.1. *Paradigme d'une culture élitiste*

Avec le premier paradigme, peut-être le plus prégnant, la culture européenne est associée à la culture des élites et des classes dirigeantes. Cette conception élitiste se décline dans différents types de discours, pamphlétaires notamment<sup>8</sup>, et se trouve formulée avec une grande clarté dans un article publié par l'anthropologue Cris Shore en 1999.

Dans "Inventing Homo Europaeus", Shore exprime une position assez dure à l'égard de la culture promue par les dirigeants de l'Union européenne. À ses yeux, la culture, de même que l'intégration européenne, est clairement "une idéologie des élites qui n'a pas encore réussi à attirer les masses" (56)<sup>9</sup>. Pour l'essentiel, cette culture se base sur des manifestations artistiques comme la musique classique ou la poésie et laisse de côté les apports du post-colonialisme et les critiques de l'impérialisme occidental. Selon Shore, la culture promue par l'Union européenne privilégie

une idée élitiste et bourgeoise de la 'haute culture' et un refus d'accepter que d'autres influences 'non-européennes' (incluant les films hollywoodiens, les

---

<sup>7</sup> Sans entrer dans le détail des différents usages qui peuvent être faits de la notion de culture dans le champ des sciences humaines, on définira la culture comme étant ce qui englobe les façons de vivre, de penser, de communiquer d'un groupe social donné. Pour une analyse plus détaillée du concept de culture, le lecteur se rapportera à l'ouvrage de Denys Cuche *La notion de culture dans les sciences sociales* (2010).

<sup>8</sup> Certains pamphlets envisagent la culture européenne, à travers le prisme de l'École de Francfort, comme une mystification des masses. Par exemple, dans *La capitale de la culture* (2015) publié peu avant *Mons 2015*, le poète et essayiste belge Jacques Dapoz attaque la logique du spectaculaire qui affecte des événements comme les Capitales européennes de la culture: "Entre art et artifice, politique et spectacle, la foule captive [...] réagit en masse soumise au sein même du décor qu'on lui plante sous le nez et même sous les pieds. Sidération et communion. Hypnose et vénération" (37).

<sup>9</sup> Ma traduction de l'anglais: "an ideology of the elites that has not yet succeeded in hailing the masses".

blue-jeans, le jazz, les hamburgers, la cuisine asiatique et les biens de consommation japonais) fassent partie de la façon dont les Européens expérimentent et consomment la culture. (63)<sup>10</sup>

D'une certaine manière, la critique de Shore cible, dans la culture européenne, une conception traditionnelle de la culture, déjà définie par Matthew Arnold au XIX<sup>e</sup> siècle comme étant le meilleur de ce qui a été dit et pensé dans le monde<sup>11</sup>. Pour Shore, les élites basées à Strasbourg et à Bruxelles élaborent une culture européenne en reprenant le 'meilleur' des traditions nationales et favorisent la construction idéologique d'un nouvel homme européen, l'*Homo Europaeus* dont les principales caractéristiques seraient la mobilité et le cosmopolitisme. Et de même que, pour Arnold, la culture avait pour mission d'élever les membres de la *middle class* britannique, la culture a, pour Shore, la fonction politique de préparer le citoyen à peupler le nouvel espace européen comme un "acteur politique post-national qui pourrait dépasser les attachements provinciaux à la localité ou à la nation" (Shore 1999, 64)<sup>12</sup>.

Si l'on peut estimer que Shore exagère sa critique et que de nombreuses initiatives européennes tendent à promouvoir une culture plus populaire<sup>13</sup>, attentive par exemple à l'histoire du patrimoine industriel, il n'en reste pas moins que ses arguments entrent en forte résonance avec certaines composantes du programme de *Mons 2015*. Ainsi, il est frappant de constater que, parmi les quatre grandes figures tutélaires de l'événement (Vincent Van Gogh, Paul Verlaine, Roland de Lassus, saint Georges), toutes liées à l'histoire de la région, aucune n'appartient à l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle. Si l'on excepte saint Georges qui possède un fort ancrage local, trois de ces figures mettent au premier rang des arts que l'on peut difficilement qualifier de populaires, puisqu'il s'agit de poésie pour Verlaine, de musique polyphonique pour de Lassus et de peinture moderne pour Van Gogh. Face à cette lecture, on pourrait argumenter que la poésie de Verlaine est moins hermétique que celle de Mallarmé et que Van Gogh demeure, au même titre que Picasso ou Munch, un peintre éminemment populaire. Pourtant,

---

<sup>10</sup> Ma traduction de l'anglais: "an elitist, bourgeois-intelligentsia idea of 'high culture', and a refusal to accept that other 'non-European' influences (including Hollywood movies, blue-jeans, jazz, hamburgers, Asian cuisine and Japanese consumer goods) are now an integral part of the way Europeans experience and consume culture".

<sup>11</sup> Pour une discussion plus détaillée de la conception arnoldienne de la culture, le lecteur se rapportera au premier chapitre de l'ouvrage de Mattelart et Neveu (2003, 7-27).

<sup>12</sup> Ma traduction de l'anglais: "'post-national' political actor who would rise above parochial attachments to locality or nation".

<sup>13</sup> Sur la notion de culture populaire, on se reportera notamment à l'article de Jan Baetens "La culture populaire n'existe pas, ou les ambiguïtés des 'Cultural Studies'" (2005).

même avec ces nuances, l'argumentation échouerait à contester l'idée que les figures promues par *Mons 2015* appartiennent davantage à la culture dominante qu'à la culture dominée.

Cependant, en réfléchissant de la sorte, on reste, semble-t-il, prisonnier d'un paradigme qui envisage la culture en termes d'objets et qui consiste finalement à placer tel contenu culturel dans telle hiérarchie en lui associant une certaine valeur. En fait, ce qui est absent d'une pareille réflexion, ce sont les mouvements et les processus de médiation qui permettent, par exemple, à une partie du public de s'approprier une forme de culture à laquelle il n'avait pas accès jusque-là ou qu'il ne connaissait pas suffisamment. Dans le cas de *Mons 2015*, on peut penser par exemple au projet urbain qui consiste à inscrire certaines poésies de Verlaine dans la rue ou, comme nous le verrons plus loin, à l'exposition *Hollywood au pied du terriil*. Bref, ce premier paradigme pêche par son caractère statique et cloisonnant. Aucune interaction ne se produit entre le niveau local et le niveau européen: la culture européenne est envisagée comme une opération à sens unique qui consiste à puiser dans les différentes cultures nationales les traits les plus exemplaires d'une culture dominante associée aux élites. Pour rompre ce statisme, il convient de passer au deuxième paradigme, celui de l'europanisation.

### 3.2. Paradigme de l'europanisation

Avec ce deuxième paradigme surgit une approche plus dynamique de la culture européenne qui passe par le concept d'europanisation. Au départ, ce concept relève des sciences politiques et vise à analyser l'impact de certaines mesures émanant de l'Union européenne sur les cadres législatifs des Etats membres. L'idée est que l'Europe contribue à uniformiser, selon un mouvement descendant (*Top-down*), les procédures au sein des différentes nations. En même temps, l'europanisation peut être comprise selon un mouvement ascendant (*Bottom-up*), puisque les États de l'Union influencent également les décisions prises par les Institutions européennes. Dans les deux cas, l'europanisation est envisagée de manière dynamique, comme un processus, même s'il n'est pas toujours facile de savoir si ce processus est "simplement un type régional de globalisation ou une autre façon de parler d'intégration" (Pirro and Zeff 2005, 209)<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Ma traduction de l'anglais: "merely a regional type of globalization or another way of talking about integration".

Si le concept d'eupéanisation est d'abord utilisé dans le domaine politique, il a très vite acquis une dimension plus large pour s'étendre au champ socioculturel. Le concept est appliqué à des domaines aussi variés que la monnaie, le tourisme et le sport (Borneman and Fowler 1997). Plus récemment, dans *Exhibiting Europe in Museums*, l'eupéanisation est traitée comme une pratique culturelle à part entière. Elle désigne alors le "processus de rendre quelque chose européen, de contribuer à changer les formes d'identification individuelle et sociale en Europe" (Kaiser, Krankenhagen, and Poehls 2014, 3)<sup>15</sup>. Prise en ce sens, l'eupéanisation ne touche plus seulement les institutions, mais chaque citoyen dans son expérience quotidienne, ce qui rejoint une conception de la culture différente du paradigme précédent: celle-ci n'est plus envisagée en termes de contenus, mais en termes d'expériences et d'appropriations. On est proche de la vision des *Cultural Studies* qui, malgré leurs différences d'objets, partagent l'idée que la culture constitue une façon de vivre ('a way of living') donnant forme et sens aux expériences les plus quotidiennes<sup>16</sup>.

Dans les faits, le concept d'eupéanisation est surtout apparu dans l'analyse des politiques culturelles émises par l'Union européenne. Il a permis de prendre en compte la façon dont les acteurs de terrain, qu'ils soient nationaux, régionaux ou même individuels, s'emparent de ces politiques, les renégocient au besoin pour produire des événements ou des objets culturels qui auront un impact assez large sur les citoyens. Il peut s'agir d'examiner l'eupéanisation des politiques de collection de différents musées européens (Kaiser, Krankenhagen, and Poehls 2014) ou, dans un autre domaine, de se pencher sur la mise en œuvre de lieux de mémoire européens. À ce sujet, Oriane Calligaro et François Foret (2012) montrent comment l'Europe investit de l'intérieur les mémoires nationales pour venir marquer du label européen des monuments du passé qui avaient déjà une haute importance pour les habitants du pays.

Les Capitales européennes de la culture s'inscrivent évidemment dans un processus d'eupéanisation. Lorsque Mons dépose sa candidature en 2004, la ville accepte de répondre aux critères fixés par la commission de sélection. En retour, la marge de manœuvre laissée par cette commission est suffisamment large pour que Mons et la Fondation 2015 puissent tirer parti de la spécificité géographique et culturelle de la région et s'approprier

---

<sup>15</sup> Ma traduction de l'anglais: "process of *making something European*, contributing to shifting forms of individual and social identification in Europe".

<sup>16</sup> Cette conception apparaît déjà dans *La culture du pauvre* (Hoggart 1970), un des ouvrages fondateurs des *Cultural Studies*, qui envisage précisément le style de vie et les attitudes des classes populaires britanniques.

le label *Capitale de la culture* en faisant jouer leurs propres réseaux. Au final, cette appropriation assure que *Mons 2015* ne ressemblera ni à *Lille 2004* ni à *Liverpool 2008*, bien que ces trois villes répondent globalement aux mêmes critères de candidature. L'eupéanisation ne doit donc pas être considérée comme un processus linéaire ne rencontrant aucun obstacle et s'appliquant de manière uniforme, mais davantage comme un mouvement continu de négociation et de renégociation au sein d'un champ d'action relativement large.

Grâce à ce deuxième paradigme (voir *Fig. 1*) et à l'idée centrale d'eupéanisation, nous acquérons le dynamisme qui manquait dans le premier modèle. Et pourtant, tant d'un point de vue épistémologique que méthodologique, ce paradigme ne me semble pas entièrement satisfaisant pour une raison que je voudrais éclaircir rapidement. En réalité, l'eupéanisation conduit à privilégier le rôle des acteurs dans le champ culturel, la manière dont une politique culturelle est menée ou la façon dont elle est appropriée par un individu ou un collectif, ce qui revient à considérer l'œuvre d'art ou l'objet culturel comme un point de sortie, comme la résultante d'un jeu entrecroisé de décisions liées aussi bien à des dimensions politiques et économiques qu'aux capacités de mise en œuvre des acteurs concernés. Dit autrement, le paradigme de l'eupéanisation tend à considérer l'objet culturel comme l'aboutissement d'un compromis décisionnel et à sous-estimer les modalités d'action de l'œuvre en tant que telle. En résumé, autant le premier paradigme me paraissait limité dans la mesure où il réduisait les productions culturelles à des marqueurs d'une culture 'haute' ou 'basse', autant le deuxième modèle ne semble pas tenir suffisamment compte de la dimension performative des productions culturelles et des réseaux qui peuvent se constituer à partir d'elles.

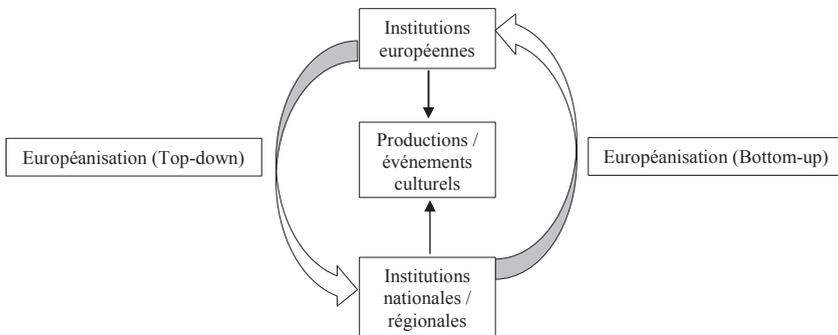


Figure 1. – Paradigme de l'eupéanisation.

C'est pour cette raison que je souhaiterais proposer un troisième schéma en m'inspirant de l'ouvrage du sociologue et philosophe Bruno Latour *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*.

### 3.3. Paradigme de la médiation<sup>17</sup>

Alors que les deux premiers paradigmes s'adosent à un corpus préalable de textes scientifiques qui prennent la culture européenne comme objet d'étude, le troisième modèle théorique est plus expérimental. La méthode change quelque peu, puisqu'il ne s'agit plus d'effectuer un mouvement rétroactif de condensation, mais un mouvement prospectif d'exploration. L'idée est de construire un nouveau paradigme, doté de qualités heuristiques que l'on vérifiera par la suite, tout en sachant que certains pas dans cette direction ont déjà été accomplis, comme on le verra au sujet du concept d'objet relationnel travaillé en contexte européen.

Dans *Nous n'avons jamais été modernes*, Bruno Latour explique que les modernes ont toujours eu tendance à opposer radicalement la nature à la culture. Partant de ces deux grands extrêmes, ils cherchent à expliquer des phénomènes hybrides combinant nature et culture, comme la pompe à air dans la société anglaise du XVII<sup>e</sup> siècle, par la multiplication d'étapes intermédiaires depuis les pôles opposés. Pour Latour, cette division abrupte entre nature et culture est trompeuse et laisse penser qu'il existe quelque part des formes pures qu'il suffirait de décliner en paliers successifs pour atteindre la réalité intermédiaire des objets mixtes. Or, explique Latour, il convient de renverser la perspective si l'on veut saisir le sens et la place de ces objets hybrides. Il ne s'agit plus de partir des extrêmes, mais de partir du milieu lui-même:

Si nous cherchons à déployer l'Empire du Milieu pour lui-même, nous sommes obligés d'inverser la forme générale des explications. Le point de clivage et de rencontre devient le point de départ. Les explications ne vont plus

---

<sup>17</sup> Le concept de médiation sera ici compris dans le cadre de la théorie de Bruno Latour. Cette précision est importante, car le terme 'médiation culturelle' connaît de nombreuses déclinaisons et se trouve souvent entouré d'un certain flou théorique. Pour Jean Caune (2006), par exemple, la médiation (culturelle) recouvre deux grandes approches, la première considérant la médiation comme "un phénomène qui permet de comprendre la diffusion de formes langagières ou symboliques, dans l'espace et le temps, pour produire une signification partagée dans une communauté" (86), la seconde envisageant plutôt la médiation comme "un ensemble de pratiques sociales qui se développent dans des secteurs institutionnels différents et qui visent à construire un espace déterminé par les relations qui s'y manifestent" (ibidem).

des formes pures aux phénomènes, mais du centre vers les extrêmes. (Latour 1997, 106)

Ce renversement de perspective conduit Latour à mettre l'accent sur le travail de médiation et à faire valoir le rôle des médiateurs qui permettent progressivement de remonter vers les extrêmes, ceux-ci étant considérés non comme des absolus, mais comme des résultats partiels et provisoires, seulement atteignables par la médiation effectuée par les différents opérateurs du réseau<sup>18</sup>. Loin d'être de simples intermédiaires, ceux-ci sont des médiateurs "dotés de la capacité de traduire ce qu'ils transportent, de le redéfinir, de le redéployer, de le trahir aussi" (Latour 1997, 111). Parmi les médiateurs, les objets ont autant d'importance que les sujets – Latour les appelle d'ailleurs quasi-objets ou quasi-sujets – dans la mesure où chacune de ces catégories participe à tracer des réseaux et à constituer des agencements collectifs qui assurent la circulation du sens.

Même brièvement exposée, cette théorie de l'acteur-réseau<sup>19</sup> me paraît utile à transposer dans le cadre d'une réflexion sur la culture européenne, notamment par le fait qu'elle permet de repenser complètement l'articulation entre les niveaux européen et nationaux. Dans le paradigme précédent, l'Europe et les nations (ou les collectivités locales) occupaient la position que la nature et la société tiennent dans la conception des modernes, à savoir des extrémités à partir desquelles on descend (*Top-down*) ou on remonte (*Bottom-up*) pour comprendre ce qui se passe au milieu, c'est-à-dire au niveau des productions culturelles, celles-ci ayant été définies comme le résultat de compromis décisionnels entre des directives européennes et des initiatives régionales.

En renversant la perspective, on aperçoit tout autre chose: la capacité d'une œuvre à faire médiation entre le niveau national et le niveau européen. La production culturelle peut constituer un point de départ qui permet de nouer ensemble des échelles différentes, de constituer des réseaux reliant le local au global, sans qu'il soit nécessaire de passer par une perspective topographique qui voudrait que l'Europe soit en haut et les échelons régionaux en bas. Plus qu'une topographie, la perspective latourienne débouche sur une véritable cartographie.

---

<sup>18</sup> Pour une réflexion plus approfondie sur le concept de médiation, voir aussi "Une sociologie sans objet? Remarques sur l'interobjectivité" (Latour 2007, 50-51).

<sup>19</sup> Chez Latour, l'acteur/médiateur, qu'il soit objet ou sujet, n'est jamais considéré isolément, mais toujours inséré dans un réseau: "le travail consiste à *déployer* les acteurs *en tant que* réseaux de médiations – d'où le trait d'union dans l'expression 'acteur-réseau'" (Latour 2006, 197-198).

Cette orientation est d'autant plus justifiée que les opérations de médiation sont pensées chez Latour en fonction de deux mouvements complémentaires: un travail de globalisation et un travail de localisation (Latour 2006). Pour Latour, globalisation et localisation sont les deux voies que parcourt le processus de médiation et l'on mesure combien ce double trajet est fréquenté par les productions culturelles qui se jouent en contexte européen. Ainsi l'un des principaux enjeux des Capitales de la culture est bien souvent de conférer à une manifestation locale une portée culturelle qui dépasse son territoire d'origine ou, au contraire, d'implanter dans la ville sélectionnée les éléments d'une culture européenne qui était jusque-là perçue comme abstraite par les habitants du lieu.

La mise en place de ce modèle théorique acquiert encore plus de pertinence si l'on définit les productions culturelles, dont le statut est resté assez vague jusqu'ici, comme des objets relationnels. Ce concept s'inspire de la notion de quasi-objet de Bruno Latour et apparaît notamment dans l'ouvrage *Exhibiting Europe in Museums*. Pour les auteurs de cet ouvrage, un objet relationnel ne se définit pas tellement par ce qu'il représente ou par la connaissance qu'il est susceptible d'engranger. Ce n'est pas non plus sa matérialité qui importe, ni même son caractère unique. Un objet, considéré du point de vue relationnel, désigne avant tout un mode de partage, "une occasion concrète pour les choses et les gens de se rassembler ensemble" (Kaiser, Krankenhagen, and Poehls 2014, 84)<sup>20</sup>. L'objet relationnel s'intègre dans un réseau, constitue un nœud qui favorise l'échange entre différents participants. Des exemples d'objets relationnels peuvent notamment s'observer dans les musées qui favorisent des collections participatives. En 2009, le Musée des Cultures européennes à Berlin avait réalisé une exposition sur le *Döner kebab* en collectant des objets comme des broches de grillade ou des photographies de certaines échoppes. Ces objets n'avaient pas une valeur muséale intrinsèque, mais permettaient au musée de nouer un lien social et de joindre, par le biais des collections participatives, des groupes habituellement dissociés comme les curateurs du musée et la communauté turque de Berlin<sup>21</sup>.

Pour ma part, je considérerai que la notion d'objet relationnel peut être étendue au-delà des seules pratiques muséales pour décrire la capacité que possède une œuvre artistique (film, spectacle, concert...) de rassembler des

---

<sup>20</sup> Ma traduction de l'anglais: "a concrete occasion for things and people to come together".

<sup>21</sup> Pour d'autres exemples de collections participatives ou de démarches similaires, on se reportera au chapitre "Collecting Europe: Strategies and Challenges in Transnational Collection Practice" (77-112) de l'ouvrage *Exhibiting Europe in Museums* (2014).

communautés, de faire médiation entre différents acteurs de la vie sociale, sachant que la capacité relationnelle de l'œuvre demeure à l'état latent tant qu'elle n'a pas été activée par une communauté médiatrice qui voit en elle la potentialité d'une mise en réseau significative.

Si je reviens à mon troisième paradigme (voir *Fig. 2*), on voit que celui-ci gagne en pertinence avec l'adjonction du concept d'objet relationnel. Sous cet éclairage, il devient possible de considérer une production culturelle comme un agent de médiation entre les niveaux locaux, nationaux et européen et de dessiner alors une cartographie des réseaux qui se trouvent mobilisés par cette production. Par ce biais, il me semble que l'on attache à un cadre solide de nombreuses réflexions qui envisagent la mémoire et la culture européennes en termes de logiques transnationales<sup>22</sup>. Toujours d'un point de vue méthodologique, il faut remarquer que le paradigme de la médiation n'est en rien opposé à celui de l'europanisation décrit dans la partie précédente. En réalité, ces deux paradigmes sont complémentaires si l'on considère qu'ils opèrent en des temps différents d'une dynamique culturelle donnée. Le concept d'europanisation permet surtout de cibler l'ensemble des processus de mise en œuvre, tant décisionnels qu'artistiques, qui vont conduire à la réalisation effective de l'œuvre. Le concept de médiation vise quant à lui à saisir le tracé des réseaux qui se déploient autour de l'objet culturel, à partir de sa matérialité effective, le point important étant que l'objet peut susciter des réappropriations et des changements d'échelles qui dépassent ou qui ne rencontrent qu'imparfaitement les objectifs de médiation qui avaient été établis au départ, lors de la réalisation de l'objet en question.

Pour affirmer davantage la pertinence heuristique de ce troisième paradigme, je souhaiterais à présent le mettre à l'épreuve d'un cas d'étude plus concret, relatif à *Mons 2015*.

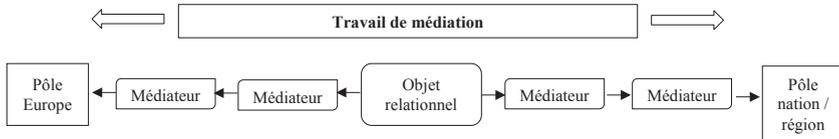


Figure 2. – Paradigme de la médiation.

<sup>22</sup> À ce sujet, le lecteur se rapportera notamment à l'introduction de l'ouvrage *Transnational Memory. Circulation, Articulation, Scales* (2014, 1-26) où Chiara De Cesari et Ann Rigney défendent le concept d'une mémoire transnationale qui opère à travers différents jeux d'échelles et sur différents territoires.

4. LE FILM COMME OBJET RELATIONNEL: LE CAS DE “LA VIE PASSIONNÉE DE VINCENT VAN GOGH” DANS LE CADRE DE “MONS 2015”

Dans le domaine cinématographique, la principale initiative de *Mons 2015* tient en la restauration et la projection du film *La Vie passionnée de Vincent Van Gogh* (*Lust for Life* en anglais) de Vincente Minnelli, réalisé en 1955 avec Kirk Douglas et Antony Quinn. Pour une production américaine, le film a ceci de particulier qu’il a été tourné en décors extérieurs, sur les lieux réels de la vie de Van Gogh. L’équipe de tournage, y compris Kirk Douglas, s’est rendue en Europe et a notamment séjourné aux alentours de Mons, dans une région minière appelée le Borinage, pour filmer dix jours durant les séquences correspondant à cette période de la vie du peintre<sup>23</sup>.

Pendant *Mons 2015*, deux grandes activités ont été organisées autour du film. La copie numérique restaurée par la Cinémathèque royale de Belgique fut projetée au Théâtre royal de Mons lors d’une grande soirée de gala, en présence de certaines autorités locales et du responsable de la Warner en Europe. Parallèlement, une exposition intitulée *Hollywood au pied du terril*, organisée de février à avril 2015, documenta l’aventure du tournage en terre boraine en présentant des documents d’archives et des témoignages. Ceux-ci avaient été principalement récoltés l’année précédente dans le cadre d’un projet intitulé “Qui a vu Kirk Douglas?”, lequel invitait les figurants du film ou leurs descendants à retrouver dans les archives familiales des photos ou d’autres traces de cet événement cinématographique<sup>24</sup>.

Partant de cette première description, mon propos est de considérer le film de Minnelli comme un objet relationnel, ou plus précisément comme un opérateur capable de faire la jonction entre une mémoire culturelle de niveau européen et une mémoire implantée au niveau local, portant sur la vie ouvrière de la région. En accord avec les propositions méthodologiques énoncées précédemment, j’ai établi une cartographie à partir de *La Vie passionnée de Vincent Van Gogh* pour distinguer les réseaux qu’il est possible d’articuler autour du film (voir *Fig. 3*).

---

<sup>23</sup> Il faut noter que, sur les cent vingt minutes du film achevé, dix-huit seulement seront consacrées au passage de Van Gogh dans le Borinage.

<sup>24</sup> En plus de ces événements majeurs, *Mons 2015* soutint la réalisation d’un documentaire intitulé également *Hollywood au pied du terril* (Henri de Gerlache, 2014), portant lui aussi sur le tournage montois de *La Vie passionnée de Vincent Van Gogh*. Ce film d’une trentaine de minutes fut projeté en avant-programme du biopic de Minnelli lors de la soirée de gala; il fut ensuite diffusé sur la RTBF (première chaîne publique de la télévision belge francophone) et sur Arte. Certains extraits du documentaire illustrèrent aussi l’exposition.

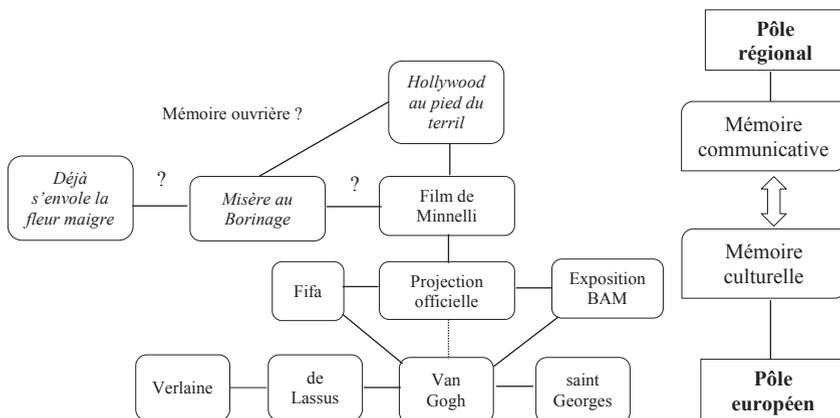


Figure 3. – Cartographie autour du film de Minnelli.

Sur la partie inférieure de la carte apparaît un ensemble de pratiques médiatrices autour du film, dont le point commun est de célébrer Van Gogh en tant que grande figure européenne. Le peintre est tout d'abord placé en relation avec les autres figures tutélaires de l'événement qui ont été choisies par la Fondation 2015 pour leurs liens avec la ville de Mons ainsi que pour leurs résonances transnationales. Van Gogh, comme Paul Verlaine et le musicien Roland de Lassus, ont voyagé à travers toute l'Europe et sont présentés comme des Européens avant la lettre. Concernant les événements autour de Van Gogh, la projection de gala fut conçue en synergie avec la grande exposition du Musée des Beaux-Arts (le BAM) qui présenta les œuvres du peintre réalisées durant le séjour au Borinage. Un peu plus tard, l'édition annuelle du *Festival international du film d'amour* (FIFA) programma une sélection parallèle consacrée à la représentation de Van Gogh au cinéma, en projetant notamment le *Van Gogh* (1991) de Maurice Pialat.

Il est important de souligner que la dimension européenne incarnée par la figure de Van Gogh est liée à ce que Jan Assmann (1995) appelle une mémoire culturelle, c'est-à-dire une mémoire externe éloignée dans le temps, transmise par des systèmes symboliques relativement établis comme des films, des peintures ou des traces manuscrites. Le souvenir de Van Gogh renvoie à une mémoire qui excède trois ou quatre générations et qui n'est plus accessible directement par le jeu des mémoires familiales. En raison de cette distance temporelle, on peut donc considérer que la partie inférieure de la carte représente une mémoire culturelle européenne.

Sur la partie supérieure de la carte se détache l'exposition *Hollywood au pied du terril* et c'est à ce niveau que le caractère relationnel de l'objet film

apparaît comme le plus évident, puisque l'équipe de la Fondation 2015 a pu se servir du prétexte de *La Vie passionnée de Vincent Van Gogh* pour entrer en relation avec les habitants de la région et collecter un ensemble de souvenirs relatifs au tournage. Nous ne sommes plus ici du côté de la mémoire du peintre, mais du côté de la mémoire du film et, plus précisément, celle de ses coulisses. L'exposition *Hollywood au pied du terril*, de même que le documentaire au titre identique, avait pour but premier de présenter la rencontre entre le monde hollywoodien et le monde borain.

Autant la partie basse de la carte renvoyait à une mémoire culturelle, autant la partie haute se réfère, toujours selon la définition de Jan Assmann (1995) à une mémoire communicative, c'est-à-dire une mémoire beaucoup plus incarnée, encore vive pourrait-on dire, qui est véhiculée par la parole à travers un ensemble de récits n'ayant pas encore atteint une trop grande densité formelle. Dans le cas qui nous occupe, cette mémoire est une mémoire régionale, circonscrite au Borinage, reposant sur des souvenirs familiaux et des anecdotes de la vie quotidienne.

Par conséquent, on voit comment le film de Minnelli, en tant qu'objet relationnel, permet de faire médiation entre le niveau européen et le niveau local, tout en donnant l'occasion à la Fondation 2015 d'entrer en contact avec les habitants de la région. Le film agit comme un opérateur capable aussi bien d'orienter des réseaux d'appropriation dans le sens d'une globalisation ou d'une localisation. Cependant, et c'est là une curieuse ironie, il apparaît aussi que cette médiation s'effectue par le prisme d'un imaginaire hollywoodien, basé sur le culte de la star et du glamour, ce qui revient peut-être à dire que l'Europe ne dispose pas de ressources symboliques suffisamment bien implantées au niveau local pour assurer la médiation de ses contenus culturels. En d'autres termes, c'est Hollywood qui fait médiation entre le niveau local et le niveau européen, et la figure de Van Gogh n'est rendue à la mémoire communicative que par le détour d'une star américaine.

Voilà donc les principaux réseaux qui ont été sollicités par *Mons 2015* autour du film de Vincente Minnelli. Mais un autre intérêt de l'approche cartographique est aussi de laisser entrevoir des associations de sens qui auraient pu être activées et qui ne l'ont pas été. Ces réseaux non exploités sont intéressants à prendre en compte, car ils désignent des zones d'oubli ou de mise à l'écart.

A partir de *La Vie passionnée de Vincent Van Gogh*, il aurait été possible en effet de tracer une troisième ligne qui ne soit plus celle qui évoque la vie du peintre ou le souvenir des coulisses du film, mais bien celle qui associe l'œuvre de Minnelli à d'autres productions cinématographiques consacrées à la terre industrielle du Borinage. Ce nouveau tracé était d'autant plus

actualisable que deux films majeurs de l'histoire du cinéma belge ont été tournés dans la région: *Misère au Borinage* (Storck, Ivens, 1933) et *Déjà s'envole la fleur maigre* (Meyer, 1960). Pourtant, ces deux films sont restés en marge des festivités. Nul extrait de ces productions n'est venu illustrer l'exposition *Hollywood au pied du terril*, alors qu'un raccord évident pouvait s'établir entre la saisie par Minnelli des mines du Borinage et les œuvres semi-documentaires de Storck et Meyer<sup>25</sup>.

S'il est délicat de tirer des conclusions définitives quant à cette relégation, on ne peut s'empêcher de remarquer que les films de Meyer et de Storck ne donnent pas une image 'positive' de la région, puisqu'on y voit surtout les conditions de vie déplorables de la classe ouvrière au XX<sup>e</sup> siècle. Du coup, on peut faire valoir l'hypothèse que ces films n'ont pas été convoqués dans la mesure où ils donnaient une image trop misérabiliste de la région, une image que *Mons 2015* ne souhaitait pas associer de trop près à des manifestations visant à donner un nouvel éclat à la ville et à ses alentours. De manière plus polémique, on peut aussi avancer que *Misère au Borinage* et *Déjà s'envole la fleur maigre* construisent une mémoire sociale des luttes ouvrières qui paraît difficilement compatible avec les anecdotes familiales et pittoresques qui ont été retenues par les organisateurs de l'exposition *Hollywood au pied du terril*.

Par l'observation de ces associations non exploitées, on s'aperçoit que la mémoire des luttes ouvrières (ou de l'immigration italienne pour le film de Paul Meyer) ne se trouve nullement au cœur du réseau mis en place autour de *La Vie passionnée de Vincent Van Gogh*, ce qui nous renseigne sur la façon dont se (re)construisent les mémoires collectives. Comme le souligne Ann Rigney, "les passés partagés sont à la fois le produit de souvenirs sélectionnés (des choses qui connectent les gens) et d'oublis sélectionnés (des choses qui les divisent)" (2012, 611)<sup>26</sup>. Dans le cadre de *Mons 2015*, l'approche relationnelle permet de rendre visible ce double travail de sélection en faisant ressortir les liens mémoriels qui sont écartés et ceux que certains groupes sociaux mettent en évidence pour faire sens et se réunir autour d'un passé le plus commun possible.

---

<sup>25</sup> Pour une analyse approfondie du contexte historique et artistique de ces films, le lecteur se rapportera à l'ouvrage dirigé par Anne Roekens et Axel Tixhon *Cinéma et crise[s] économique[s]. Esquisses d'une cinématographie wallonne* (2011).

<sup>26</sup> Ma traduction de l'anglais: "shared pasts are the product both of selective remembering (of the things that connect people) and of selective forgetting (of the things that divide them)".

## 5. CONCLUSION

En guise de conclusion, je souhaiterais revenir sur le parcours général de cet article qui a déployé différents cadres épistémologiques autour du concept de culture européenne, permettant à la fois de comprendre les discours qui sont tenus à propos de cette dernière et d'en explorer de nouveaux aspects.

Dans cette perspective, la mise au jour de trois grands paradigmes a favorisé l'association de la culture européenne à de grandes visions de la culture. Les deux premiers paradigmes sont certainement les plus prégnants, car ils renvoient à des conceptions culturelles couramment en usage, la culture étant tantôt pensée classiquement en termes de contenus, tantôt envisagée en termes d'actions culturelles. Dans le premier cas, la culture européenne est associée à une conception élitiste de la culture, construite sur le modèle de la culture bourgeoise du XIX<sup>e</sup> siècle, ce qui ne manque pas de susciter critiques et réprobations de la part de ceux qui se méfient de cette culture imposée d'en haut. Dans le deuxième cas, la culture européenne est perçue à travers le concept d'eupéanisation, un tel concept impliquant de prendre en compte l'appropriation et la gestion des politiques culturelles émises par l'Union européenne. Cette orientation relève davantage d'une sociologie de la culture<sup>27</sup>, attentive à la composition des différents milieux (culturels, politiques, économiques...), à leurs interactions, et à la marge de manœuvre laissée aux différents acteurs pour aboutir à la production d'un objet culturel satisfaisant plus ou moins l'ensemble des parties.

Par rapport à ces deux paradigmes, mon propos a été de mettre l'accent sur une troisième voie qui envisage davantage la culture comme un ensemble de processus de médiations se cristallisant autour de certains objets culturels. À mon sens – et l'analyse relationnelle de *La Vie passionnée de Vincent Van Gogh* l'a confirmé –, cette approche possède un double intérêt par rapport aux paradigmes précédents. Tout d'abord, ce modèle place en premier lieu la matérialité de l'objet culturel, sa dimension effective et signifiante: l'œuvre n'est plus un point d'arrivée, mais un point de départ, ce qui est une manière d'installer la dimension esthétique au cœur même du processus de production culturelle. Ensuite, paramètre déterminant lorsqu'on se situe à l'échelle européenne, l'approche en réseau, inspirée des théories de Bruno Latour, permet de travailler les processus de médiation selon une double orientation qui est celle de la globalisation et de la localisation. Du coup, il s'agit de considérer la capacité d'une œuvre à faire médiation entre le niveau national (ou régional) et le niveau européen.

---

<sup>27</sup> Voir à ce sujet l'ouvrage fondateur de Howard Becker *Les mondes de l'art* (1988).

La culture européenne n'est plus perçue comme un état ou comme le résultat d'un jeu décisionnel, mais comme la circulation et la retraduction constantes de contenus culturels voyageant à travers les différentes échelles territoriales du continent européen. Sans nul doute ce dernier paradigme doit-il encore se développer au contact de cas singuliers autres que ceux issus de *Mons 2015*, mais il est certain qu'il ouvre la voie à une approche véritablement relationnelle de la culture européenne.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Assmann, Jan. 1995. "Collective Memory and Cultural Identity". *New German Critique* 65: 125-133.
- Baetens, Jan. 2005. "La culture populaire n'existe pas, ou les ambiguïtés des 'Cultural Studies'". *Hermès* 42: 70-77.
- Baetens, Jan. 2009. "Une nouvelle définition de la 'culture'. Oublier Arnold?". *Recherches en communication* 31: 13-36.
- Becker, Howard. 1988. *Les mondes de l'art*. Paris: Flammarion.
- Borneman, John, and Nick Fowler. 1997. "Europeanization". *Annual Review of Anthropology* 26: 487-514.
- Calligaro, Oriane, et François Foret. 2012. "La mémoire européenne en action. Acteurs, enjeux et modalités de la mobilisation du passé comme ressource politique pour l'UE". *Politique européenne* 37: 8-33.
- Caune, Jean. 2006. *Culture et communication. Convergences théoriques et lieux de médiation*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble.
- Cache, Denys. 2010. *La notion de culture dans les sciences sociales*. Paris: La Découverte.
- Dapoz, Jacques. 2015. *La capitale de la culture*. Cuesmes: Éditions du Cerisier.
- De Cesari, Chiara, and Ann Rigney, eds. 2014. *Transnational Memory. Circulation, Articulation, Scales*. Berlin - Boston: De Gruyter.
- European Commission. 2015a. [03/08/2015]. [http://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/actions/capitals-culture\\_en.htm](http://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/actions/capitals-culture_en.htm).
- European Commission. 2015b. *European Capitals of Culture: 30 Years of Achievements*. Luxembourg: Office for Official Publications of the European Communities. [03/08/2015]. [http://ec.europa.eu/culture/tools/actions/capitals-culture\\_en.htm](http://ec.europa.eu/culture/tools/actions/capitals-culture_en.htm).
- Garcia, Beatriz, Ruth Melville, and Tamsin Cox. 2010. *Creating an Impact: Liverpool's Experience as European Capital of Culture*. Liverpool: University of Liverpool. [03/08/2015]. [https://www.liv.ac.uk/media/livacuk/impacts08/pdf/pdf/Creating\\_an\\_Impact\\_-\\_web.pdf](https://www.liv.ac.uk/media/livacuk/impacts08/pdf/pdf/Creating_an_Impact_-_web.pdf).
- Hoggart, Richard. 1970. *La culture du pauvre. Étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*. Paris: Les Éditions de Minuit.

- Kaiser, Wolfram, Stefan Krankenhagen, and Kerstin Poehls. 2014. *Exhibiting Europe in Museums. Transnational Networks, Collections, Narratives, and Representations*. New York - Oxford: Berghahn Books.
- Latour, Bruno. 1991. *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. Paris: La Découverte.
- Latour, Bruno. 2006. *Changer la société. Refaire de la sociologie*. Paris: La Découverte.
- Latour, Bruno. 2007. "Une sociologie sans objet? Remarques sur l'interobjectivité". Dans *Objets et mémoires*, édité par Octave Debary et Laurier Turgeon, 37-57. Paris-Québec: Éditions de la Maison des sciences de l'homme - Les Presses de l'Université Laval.
- Mattelart, Armand, et Érik Neveu. 2003. *Introduction aux 'Cultural Studies'*. Paris: La Découverte.
- Mons (site officiel de la ville). 2015. [03/08/2015]. <http://www.mons.be/culture/mons-2015>.
- Pirro, Ellen B., and Eleanor E. Zeff. 2005. "Europeanization, European Integration, and Globalization". *The Whitehead Journal of Diplomacy and International Relations* Winter/Spring: 209-217.
- Rigney, Ann. 2012. "Transforming Memory and the European Project". *New Literary History* 43 (4): 607-628.
- Roekens, Anne, et Axel Tixhon, édés. 2011. *Cinéma et crise[s] économique[s]. Esquisses d'une cinématographie wallonne*. Crisnée: Presses Universitaires de Namur - Éditions Yellow Now.
- Shore, Cris. 1999. "Inventing Homo Europaeus. The Cultural Politics of European Integration". *Ethnologia Europaea* 29 (2): 53-66.
- Shore, Cris. 2000. *Building Europe. The Cultural Politics of European Integration*. Oxon - New York: Routledge.

### *Filmographie*

- Misère au Borinage*. 1933. Réalisé par Joris Ivens et Henri Storck. Fonds Henri Storck et CINEMATEK. DVD.
- La Vie passionnée de Vincent Van Gogh / Lust for Life*. 1956. Réalisé par Vincente Minnelli. Warner Bros. Pictures. DVD.
- Déjà s'envole la fleur maigre*. 1960. Réalisé par Paul Meyer. Les films de l'églantine.
- Van Gogh*. 1991. Réalisé par Maurice Pialat. Les films du Livadroit.
- Hollywood au pied du terril*. 2015. Réalisé par Henri de Gerlache. Alizé Production.