

LA BATIE, ITINERAIRE CULTUREL DES CLASSES MOYENNES CULTIVEES¹

Dominique Gros,

*Service de la recherche en éducation du Département de l'Instruction Publique,
Genève*

Climats

La Bâtie a vingt ans... ou un peu plus, cela dépend du point de vue! Comme la plupart des expériences issues des mouvements de contestation de la fin des années soixante, sa forme actuelle est le fruit de changements successifs. Nous proposons d'en faire une lecture climatologique où s'entrecroisent du culturel, du social et du politique. Le culturel concerne le festival lui-même, sa forme et son contenu. Un festival considéré comme la manifestation d'une culture spécifique. Le social réfère à ceux qui organisent le festival, ceux qui en sont la cheville ouvrière. Ils ont une position dans la société qui influence leur manière de concevoir et de faire le festival. Mais aussi, par cette activité en rapport avec le festival, ils s'inscrivent d'une certaine façon dans la société genevoise. Enfin, le politique s'intéresse aux relations entre le festival et la Cité. Elles peuvent varier qualitativement, être conflictuelles, empathiques...

La mise en relation de ces différents plans nous permet de prétendre que le festival a vécu deux mutations. Une première, au début des années '80, lorsque le climat de tempête devient variable. La deuxième transformation intervient à l'aube de la décennie suivante, lorsque le festival acquiert légitimité et reconnaissance en tant qu'institution culturelle novatrice; c'est un climat de haute pression qui s'instaure.

Avis de tempête

Si le premier festival du Bois de la Bâtie naît en 1977, il est le fruit d'une gestation qui a débuté avec la décennie. Car la Bâtie s'inscrit dans la continuité des festivals «libres» organisés annuellement à Genève depuis 1970 en divers lieux (Carouge, Bout-du-Monde, Meinier...) par des groupes réputés «marginaux» (Théâtre O, Court-Circuit, Tréteaux Libres, Théâtre Mobile, AMR, Centre d'Animation Cinématographique, Groupuscule Acoustique Genevois, Oeuf...). L'intention de ces groupes est dénonciatrice de la sclérose

¹ Source : Arcaro C., Barras V., Bercher V., Boesch J., Giraud I., Jörmann A., Theubet M.-P., Waldis A. (éd.), La Bâtie, festival de Genève 1977-1997, Genève, Ed. Saint-Gervais, 1997, pp. 22-36.

de la culture reconnue. Elle se veut aussi démonstrative de l'existence d'une culture parallèle, marginale, pleine de vitalité et de potentialités:

"Il ne suffit pas de dénoncer la culture officielle, la culture «musée», qui donne par ailleurs de graves signes de maladie, de la contester par des mots, il faut assurer le relais et montrer qu'il y a autre chose" (Marcel Robert du Théâtre Mobile présentant à la presse le Premier Festival libre du Bout-du-Monde en juin 1971).

Il y a aussi une attente explicite d'un minimum de reconnaissance par des instances officielles:

"Nous nous sentons membres responsables d'une collectivité à laquelle nous demandons le droit d'exister dans l'intérêt de tous" (Michel Barras du Théâtre O présentant à la presse les objectifs de la Coordination des groupes marginaux le 11 décembre 1970).

En 1971, cette aspiration est loin d'être satisfaite et, avec le Mouvement pour un Centre Autonome, une partie de la jeunesse genevoise entre en révolte ouverte contre le «monde pourri» et l'«ordre établi»:

"En 1971, la jeunesse sage est morte, la jeunesse impertinente est née. On dira toujours tout partout, on dira merde quand on le pense, on ridiculiserà tout ce qui est ridicule, c'est-à-dire tout le monde «normal», on se promènera à poil ou en costume de Père Noël à l'Hôtel-de-Ville, on sera mal élevé, on enculera la bourgeoisie jusqu'à ce qu'elle meure d'apoplexie (...). Le vrai danger c'est que nous restions aussi chiants et timorés qu'on nous a appris à l'être. (...) Devenons gonflés, libérons-nous, libérons tout" (Tract du Mouvement pour un Centre Autonome, 1971).

La marginalité revêt alors la signification d'un statut assumé et revendiqué. Pour cette fraction révoltée de la jeunesse - principalement des jeunes "cultivés" disposant de hauts niveaux de formation: collégiens, enseignants, étudiants poursuivant des formations sociales, pédagogiques, universitaires - il ne paraît plus possible de continuer à vivre dans une société de consommation où tout est transformé en marchandise. Il ne s'agit plus non plus d'assurer la pérennité d'une "culture autoritaire et emmerdante" même par une participation passive. Il faut à la fois se libérer et lutter, lutter pour se libérer. Ces «marginaux» entendent changer la société par le recours à une guérilla contre-culturelle totale:

"Il faut que chacun puisse participer librement à l'élaboration d'une nouvelle culture. Pas une culture destinée seulement à «remplir le temps de loisir», mais une culture touchant la totalité de nos activités, une contre-culture impliquant une vision critique de notre vie quotidienne" (Déclaration d'un occupant de la Maison des Jeunes en mai 1971).

L'enjeu est global, l'action est tout à la fois politique, culturelle, sociale... Durant les années '70, le militantisme culturel et l'action politique sont souvent

associés. D'une part parce que la mise sur pied d'un concert de free jazz, la publication d'un journal «underground», l'organisation d'une fête féministe, une représentation de théâtre de rue constituent des phénomènes simultanément culturels et politiques, qui participent à la contestation, à la remise en question des institutions et de l'ordre établis. Mais aussi, d'autre part, parce que si les groupements contre-culturels et les groupements politiques d'extrême-gauche ne peuvent être confondus, notamment parce qu'ils recourent à des modes d'action différents, une véritable connivence s'établit néanmoins entre eux durant cette période. Connivence qui s'explique surtout par des caractéristiques socioculturelles analogues: les acteurs de ces deux types de groupements se recrutent dans la même génération et dans le même milieu des jeunes "cultivés".

Les actions des groupes marginaux revendiquent aussi une rupture avec la logique marchande en valorisant une pauvreté et une simplicité sur le plan des moyens qui, à la base, ne sont pas strictement volontaires, mais qui font partie des contraintes liées à la situation de marginalité. Les budgets sont donc modestes, les installations et la technique sont la plupart du temps assumées par les groupes eux-mêmes ou par des bénévoles, les artistes sont peu rémunérés, l'art marginal est «pauvre». Ainsi, entre 1971 et 1980, du premier Festival du Bout-du-Monde au quatrième Festival du Bois de la Bâtie, même si l'on passe d'un budget autofinancé de 10'000 francs à un budget partiellement subventionné d'environ 100'000 francs, l'on reste dans des coûts très raisonnables, comparativement aux manifestations culturelles et artistiques soutenues ou reconnues.

Ces manières de penser et de mettre en oeuvre une culture "alternative" divergent évidemment fondamentalement des orientations d'une politique artistique et culturelle officielle qui donne la priorité aux institutions et aux artistes déjà réputés, qui valorise des oeuvres et des répertoires connus, qui favorise le prestige et l'esthétique.

Il y a, du côté des milieux dirigeants, non seulement une incompréhension des pratiques artistiques et culturelles marginales ("Le Conseil d'Etat ne voit pas le rapport qu'il y a entre un tel spectacle et l'art, même l'art moderne" avait déclaré le Conseiller d'Etat Henri Schmitt en réponse à deux interpellations relatives aux représentations théâtrales des Tréteaux Libres en mai 1971), mais aussi un rejet de leurs promoteurs et de leurs adeptes mêmes. Les jeunes marginaux ont une image plutôt repoussante dans le discours des dirigeants qui se voient encore comme les garants de l'ordre, de la morale et de la prospérité et qui leur attribuent les qualificatifs les plus divers: "va-nu-pieds", "trublions", "casseurs", "imbéciles provocateurs", "ceux qui dépravent et qui corrompent la jeunesse", "mendiants par déchéance", "débauchés", "jeunesse sociopathe", "paumés", "chie-en-lit internationale et chevelue", etc.

Cette ambiance où prédominent l'opposition et le conflit entre deux univers qui se rejettent mutuellement ne peut être réduite à une simple affaire de préférences, de valeurs ou des goûts esthétiques incompatibles. Elle n'est pas non plus l'effet d'un pur affrontement entre des idéologies politiques opposées puisque la situation révèle par exemple des clivages inhabituels du côté des partis représentés au parlement: les libéraux et les socialistes se montraient souvent plus ouverts et plus tolérants face aux manifestations culturelles marginales que les radicaux ou les communistes.

Dès lors, il faut considérer que cette situation rend manifestes les effets d'une transformation sociale profonde et durable. Elle souligne le décalage entre l'évolution de la société et celle des mentalités.

Temps variable

Le passage à une nouvelle phase de développement du festival se manifeste dès 1980. La quatrième édition de la Bâtie selon la formule inaugurée en 1977 - un festival gratuit en plein air s'étalant sur trois jours de juin avec plusieurs scènes réparties dans le bois de la Bâtie, une programmation faisant la part belle à la musique et au théâtre en donnant la priorité à la production artistique locale et régionale, la présence de stands "militants" et artisanaux, ainsi que de cantines - s'est terminée sur un bilan impressionnant: immense succès populaire (100'000 visiteurs), bonne affaire commerciale (plus de 350'000 francs de chiffre d'affaires pour les stands vendant des boissons, de l'alimentation ou des objets) et reconnaissance médiatique ("L'événement genevois de l'année" affirme le journal La Suisse).

C'est précisément ce succès du festival qui inquiète, comme le soulignent divers commentateurs et observateurs. Certains relèvent avec déception l'ambiguïté qui existe entre la réputation "alternative" de la manifestation et les comportements des spectateurs qui leur paraissent bien conformistes:

"Déçu, je l'ai été à plus d'un égard. Primo de constater que beaucoup de participants se baladaient avec des gueules à faire les courses au supermarché, des gueules tristes, mornes, lasses, un sourire par-ci par-là, mais rare et qui se figeait très vite. Secundo aussi, par l'apathie de ces spectateurs, de ces consommateurs qui tournaient en rond, ne sachant pas bien où se poser, où se reposer." (Claude Henri Reusser, Tout Va Bien Hebdo, 73, 28.6.1980).

D'autres y voient le glissement vers une kermesse populaire dans le cadre de laquelle les productions artistiques deviennent tout à fait secondaires:

"De fait, le festival n'est plus ce qu'il était, ni ce qu'il voulait être. Plus personne ne contrôle son évolution. De manifestation des marges culturelles genevoises, il est devenu une immense kermesse avec tout ce que cela peut avoir de détestable: regards bovins sur les saucisses, foule mouvante et consommante,

parasites affairistes aux allures de pétés." (Alec Feuz, Tout Va Bien Hebdo, 73, 28.6.1980).

Cette évolution pose avec acuité le dilemme auquel se trouvent alors confrontées la plupart des expériences de la scène alternative: faut-il continuer ou faut-il s'arrêter? Et en cas de volonté d'assurer la pérennité se pose alors la question des conditions de celle-ci.

De 1981 à 1988, les acteurs et les organisateurs de la Bâtie vont chercher des réponses à ces interrogations, guidés par "la volonté d'intégrer la culture non conventionnelle dans des lieux urbains, de lui donner une place véritable au sein de la cité".

La période est traversée par une multitude de changements, qui sont autant de tâtonnements, de dispositions transitoires pour arriver à concilier cette exigence avec le sentiment de ne rien renier du passé, de ne pas trahir les origines du festival, de ne pas se compromettre.

En 1981, la programmation est étalée sur une semaine entière sans être étoffée, de manière à améliorer les conditions de présentation et de réception des spectacles. Pour la première fois, une sélection des artistes, des spectacles et des stands est mise en oeuvre par le Comité d'Organisation du Festival. C'est aussi la première année que des artistes n'étant pas issus de la scène locale figurent à l'affiche. Enfin, le programme n'est plus offert gratuitement par la presse militante, il devient une source de financement en étant produit et vendu par les organisateurs.

L'année suivante, la durée du festival est encore prolongée, elle passe à deux semaines. Les stands commerciaux et militants sont supprimés. Le festival commence à investir la ville, puisque certains spectacles sont présentés dans des salles, alors que d'autres continuent à être donnés au bois de la Bâtie.

A partir de 1983, le festival n'est plus agendé en juin, mais en septembre. La majorité des spectacles est désormais présentée dans des salles dont l'entrée est payante. Des créations sont commandées à des artistes, des spectacles sont produits par la Bâtie. Les coûts grimpent en conséquence, ils se situent désormais autour de 300'000 francs, dont une bonne partie est assurée par des subventions municipales.

En 1984, le festival quitte complètement le bois de la Bâtie. Tous les spectacles, toutes les représentations ont lieu en ville.

En 1986, le festival a bien failli ne pas avoir lieu... D'ailleurs il n'a pas eu lieu sous la forme d'une manifestation pluridisciplinaire de quinze jours à la rentrée scolaire! En effet, depuis 1983 le festival accumule les dépassements budgétaires et les dettes. Cette année-là, le principal subventionneur de

l'entreprise, la Ville de Genève, n'alloue que très tardivement son importante contribution financière. Il n'est donc plus possible d'élaborer un programme pour la première quinzaine de septembre, d'autant plus qu'une bonne part de la manne municipale doit servir à éponger les déficits cumulés. Aussi est-il décidé de remplacer la forme festivalière, par la programmation d'une quinzaine de spectacles qui reçoivent un label "festival de la Bâtie", mais dont la présentation en divers lieux s'étale sur toute la saison d'automne.

Pendant cette nouvelle étape de sa carrière "le festival vit et expérimente d'autres voies" comme le souligne le Comité d'Organisation du Festival.

Il rompt avec la fête militante, il refuse de poursuivre sur la voie de la kermesse populaire, il hésite à devenir une manifestation sponsorisée, il cherche à tracer sa propre voie. "L'envie de manifester des choix culturels significatifs" devient prépondérante.

Avant même de se doter d'une équipe professionnelle plus ou moins permanente chargée de l'organisation et de la programmation, la Bâtie par l'entremise du Comité d'Organisation du Festival opère des choix qui privilégient l'orientation culturelle, artistique et esthétique et qui l'inscrivent déjà sur ce plan dans une perspective d'institutionnalisation. Cela n'est d'ailleurs guère surprenant. Dans le champ culturel, la majeure partie des associations alternatives (Association pour l'Encouragement de la Musique Improvisée, Post Tenebras Rock, Etat d'Urgences, Fédération des Indépendants Artistes, Artisans et Animateurs de Théâtre...) tendent, pour perdurer, à se professionnaliser.

Durant cette deuxième période, les facteurs sociopolitiques passent au second plan par rapport aux dimensions artistiques et culturelles. Désormais, ce ne sont plus les caractéristiques oppositionnelles, conflictuelles, revendicatives visant à "«emmerder» les bourgeois" qui prévalent. Le festival ne se définit plus d'abord en fonction d'adversaires (milieux sociaux, institutions) ou de refus (culturels, politiques), ni même par rapport à une position socioculturelle ("groupes marginaux", "groupes non institutionnalisables"). Tout en entretenant toujours une relative méfiance à l'égard des autorités, le festival commence à être "complètement rentré dans les moeurs politiques locales". Si les rapports entre les organisateurs de la Bâtie et les magistrats genevois ont changé, et que ces derniers ont répondu de plus en plus favorablement aux demandes d'autorisations, de subventions, de mise à disposition de matériel qui leur étaient adressées par les premiers, cela s'explique en partie par une certaine clairvoyance des dirigeants politiques, mais aussi à cause justement du choix des organisateurs de mettre l'accent sur le plan culturel.

Cette clairvoyance politique est fortement redevable à ce qui se passe alors dans d'autres cantons. Au début des années '80, la Suisse a été agitée par des secousses sismiques provoquées par les manifestations de jeunes revendiquant

des centres autonomes dans de nombreuses villes du pays - Zurich, Berne, Lausanne, Bâle... - à l'exception de Genève. Plusieurs explications peuvent être évoquées à ce sujet qui portent toutes certainement une part de vérité.

Il y a d'abord le précédent des années '70. Genève avait été confrontée à des manifestations et des revendications similaires. Sous certains aspects, le Mouvement pour un Centre Autonome avait créé un traumatisme durable, notamment parce qu'il avait donné lieu lors de manifestations à des affrontements violents entre jeunes et forces de police, violences anomiques que les autorités politiques craignaient de voir se reproduire.

Les autorités adoptèrent donc des attitudes plus ouvertes à l'égard des groupements et des projets alternatifs. Certains, notamment justement le Comité d'Organisation du Festival ou l'AMR, disposaient déjà d'un véritable statut d'interlocuteur légitime. D'autres nouveaux venus qui s'affirmaient par un activisme contre-culturel furent très vite reconnus et légitimés (Etat d'Urgences et l'Îlot 13 par exemple) ou bénéficièrent d'une tolérance de leurs activités, même si celles-ci n'étaient pas en tous points conformes à la légalité (par exemple les scènes culturelles autonomes qui se développaient dans de nombreux squatts: rue Argand, 18 rue du Conseil-Général...). Ainsi, les nouveaux mouvements revendicatifs qui sont éclos à Genève au début des années '80 obtinrent relativement rapidement et aisément satisfaction, ce qui désamorça tout risque de les voir se transformer en mouvements de masse de contestation juvénile.

Et puis, il faut aussi évoquer le renouvellement et le rajeunissement du milieu politique. Dans les partis de droite comme de gauche, dans les municipalités, au Grand Conseil, au Conseil d'Etat ou encore au Conseil national, on assiste dans les années '80 à l'arrivée d'une nouvelle génération de personnalités politiques genevoises qui ont côtoyé les mouvements sociaux de la décennie précédente, voire y ont participé. Ils ont assimilé l'esprit «soixante-huitard» et ils insufflent un autre rapport à l'action politique, notamment une plus grande attention à l'égard de projets et de revendications issus de la société civile.

Haute pression

Durant la phase précédente, le Festival a cherché de nouvelles marques, a expérimenté de nouvelles voies, certes, mais il a surtout entamé un processus de mutation qui le conduit vers un nouveau statut:

"Spectacles en première, coproductions avec des partenaires suisses et européens, le FESTIVAL DE LA BATIE a atteint un niveau «haut de gamme» et s'est imposé comme une indispensable tribune de la culture vivante" (André Waldis, La Bâtie, Genève, Festival de La Bâtie, 1987).

Dès 1989 cette aspiration devient tangible et s'explicit. "Genève s'insère dans l'Europe des affaires et de la diplomatie, dans celle des transports et des télécommunications, dans celle des congrès et des grands salons d'exposition. Veut-elle rester en dehors de la part la plus créative et la plus vivante de l'Europe culturelle?" interroge le programme de cette année-là. La réponse est évidemment négative pour les organisateurs de la Bâtie, qui ont pour ambition d'en faire un festival pluridisciplinaire des arts de la scène répondant à une haute exigence artistique.

Ce nouveau tournant dans la carrière du Festival va progressivement se manifester de plusieurs manières.

La professionnalisation de militants culturels: face à l'ambition et l'ampleur qu'affiche la Bâtie, il ne suffit plus que ce soient principalement des bénévoles qui fassent preuve de compétences et d'engagement, il devient de plus en plus nécessaire de renforcer et de développer le travail d'organisation et de programmation. D'année en année, une équipe professionnelle va donc être constituée pour assurer non seulement la direction, l'administration et le secrétariat du festival, mais aussi les diverses programmations, la technique, la promotion, la billetterie, etc. Le recrutement se fait, pour l'essentiel, parmi les militants, les bénévoles, les activistes du milieu associatif culturel. On assiste donc à un phénomène de reconnaissance et de professionnalisation de compétences d'abord acquises et mises à l'épreuve sur une base militante ou bénévole.

L'entrée dans une logique de gestion financière: cette professionnalisation et le projet qui la sous-tend nécessitent des ressources financières conséquentes. Le budget, qui s'écrit dès le début de cette période avec sept chiffres, dépasse les deux millions depuis 1995. Les subventions n'évoluent guère cependant; elles assurent un peu plus de la moitié du budget, le reste étant couvert par les recettes et les fonds propres. La nécessité d'une gestion budgétaire rigoureuse s'est imposée suite au bilan fortement déficitaire de l'édition 1989. Elle débouche sur ce que l'on peut considérer comme une nouvelle appréhension des aspects financiers du festival. Dans le rapport d'activité de 1996, des propositions visant à "la rentabilisation de la venue des artistes" (qui ne doit pas être que financière, est-il précisé, mais aussi "artistique et intellectuelle"), au "développement commercial" du festival ou encore à un renforcement du "travail de recherche de fonds dans le secteur privé" sont faites.

Transformer l'éclectisme en vertu fondamentale: dès ses débuts, le festival ne s'est pas limité à un mode d'expression particulier, mais a fait preuve d'éclectisme en tablant sur la pluridisciplinarité: musique, théâtre et cinéma d'abord auxquels s'ajoutèrent par la suite la poésie, les arts du cirque, la vidéo, la photographie, la poésie sonore, la lecture, les arts plastiques, l'opéra, la

pyrotechnique... De nécessité aux origines du festival afin de donner plus d'impact aux groupes marginaux, la diversité en devient la particularité: "Le Festival genevois mise sur l'interdisciplinaire et l'interculturel" titrait la Tribune de Genève en annonçant l'édition 1990. Cette diversité constitue désormais le liant signifiant de la manifestation. La Bâtie présente non seulement des formes de plus en plus variées d'expression, mais celles-ci ont pour cadre un nombre croissant de lieux différents. La pluridisciplinarité et la multiplication des lieux favorisent une hétérogénéisation des publics touchés. La programmation fait cohabiter "productions confidentielles et spectacles «locomotives»"; elle fait aussi figurer côte à côte des institutions de la culture reconnue et des représentants de la nouvelle scène "alternative". La diversité est donc désormais une option culturelle fondamentale de la Bâtie:

"Car au fond, ce qu'a réussi La Bâtie-Festival de Genève, c'est bien de s'imposer comme un indispensable «passeur» d'idées (pour reprendre un terme à la mode), décloisonnant mais sans les vider de leurs identités ni de leurs singularités, les multiples pratiques, les divers langages de la création contemporaine. Cette entreprise de décloisonnement s'applique également aux structures souvent contraignantes de la culture institutionnelle ainsi qu'à leurs publics. Consigné dans un temps limité mais libre d'investir tous les espaces disponibles, le festival tire précisément sa force de ne pas prétendre se substituer à ses partenaires tout en étant ouvert à l'accueil de chacun" (Jean-Bernard Mottet, Le Courier, 27 & 28 août 1994).

Devenir une figure-phare: les années '90 sont celles de la consécration du festival. La reconnaissance vient d'abord des médias avec une couverture par la presse écrite, par la radio et par la télévision qui va croissante et qui déborde de plus en plus des frontières médiatiques cantonales et nationales. A ces éléments quantitatifs et géographiques s'ajoutent des facteurs qualitatifs. Globalement, les médias contribuent à faire de la Bâtie un "rendez-vous de l'excellence" (L'Hebdo), un festival "sans équivalent en Suisse romande" (Journal de Genève), "un élément clé du paysage artistique et culturel" (Le Courier). Il y a aussi un changement de positionnement du festival vis-à-vis de la cité. En 1990, une nouvelle appellation est adoptée, après "Festival du bois de la Bâtie" et "Festival de la Bâtie", il s'intitule désormais "La Bâtie-Festival de Genève" et se dote d'un logo, le chevron vert, qui n'est autre que l'accent circonflexe du mot "Bâtie" (dont certains relèveront avec ironie qu'il n'est pas sans parenté avec le logo de la Banque Cantonale de Genève!). Cette nouvelle référence explicite à Genève va séduire des milieux s'étant tenus jusque-là plutôt à distance de la manifestation culturelle. L'Office du tourisme s'en fait par exemple le promoteur élogieux en 1991:

"Partout dans le monde de nombreux festivals se proclament internationaux, éclectiques et avant-gardistes, mais s'il en est un qui mérite vraiment cette triple appellation rarement contrôlée, c'est bien La Bâtie, Festival de Genève" (Office du Tourisme, septembre 1991).

Cette même année d'ailleurs, la Bâtie franchit la frontière en associant deux institutions culturelles de France voisine, Château Rouge à Annemasse et Le Nouveau Fusier à Ferney-Voltaire. Ce n'est pas seulement le festival de Genève qui est en train de naître, mais bien celui du Genevois en tant que région. En 1992, un "comité d'honneur" fait son apparition, qui est composé d'une quinzaine de personnalités culturelles, politiques et médiatiques. A partir de 1994, cette liste compte une trentaine de personnalités, dont l'ensemble du Conseil d'Etat, l'ensemble du Conseil Administratif de la Ville de Genève et les représentants des principaux médias régionaux. L'éditorial du programme, commentant l'affiche de l'édition 1994, relève: "C'est bien le rassemblement de ces forces vives qui donne son visage au Festival". Cette mise en exergue paraît aussi parfaitement pertinente pour qualifier l'orientation prise par les relations entre le festival et la cité au cours des années '90:

"Dans les pulsations de la vie culturelle genevoise, agissant à la fois comme préambule à la saison artistique et respiration soudaine à la fin de l'été, le Festival constitue un moment charnière unique en Suisse romande. Il représente pour Genève un atout de poids en jouant sa partition dans la diffusion de l'image d'une Genève dynamique, innovatrice, ouverte, au paysage culturel diversifié. Il contribue au plaisir des habitants d'y habiter, à l'envie des touristes de s'y rendre" (La Bâtie-Festival de Genève, novembre 1996).

Figurer dans la liste du comité d'honneur constitue peut-être désormais un honneur recherché, car le festival a acquis son droit de cité, comme le relevait Jean-Bernard Mottet, il "a sa place à la bourse des valeurs politiquement cotées" (Le Courrier, 27 & 28 août 1994).

«Qui sème le vent récolte le tempo»

Cette évolution de la Bâtie en trois phases peut être interprétée comme une illustration archétypique de la trajectoire sociale, politique et culturelle de ses acteurs centraux, les fractions cultivées des classes moyennes, qui jouent désormais un rôle prépondérant dans la société:

"Le niveau de formation du public est surtout de type supérieur ou universitaire. En effet, architectes, artistes, professionnels de la santé et de l'éducation, étudiants et journalistes sont majoritaires dans les rangs des spectateurs" (André Waldis, La Bâtie, Genève, Festival de la Bâtie, 1987).

A la fin des années '60, la plupart des jeunes nés après la fin de la Deuxième Guerre Mondiale qui ont atteint des niveaux de formation supérieurs (université, écoles professionnelles supérieures) se trouvent majoritairement confrontés à une logique de déclassement social: les positions auxquelles la plupart peuvent accéder dans la société ne correspondent plus en référence à leurs diplômes aux situations élevées auxquelles ils pouvaient aspirer. Quant bien même elles restent fortement valorisées, les formations supérieures offrent

de moins en moins de débouchés au sein des couches dirigeantes. Les espoirs mis dans des études longues favorisant l'acquisition de capitaux culturels, c'est-à-dire l'accumulation de connaissances et de savoir-faire, ne se concrétisent guère sur les plans du revenu, de la fonction, du pouvoir ou du prestige de la position obtenue:

"La détention d'un capital culturel commande, désormais, l'accès à la direction des sociétés modernes. Pourtant, l'obtention d'un diplôme de l'enseignement supérieur ne constitue pas un passeport suffisant pour le pouvoir. Car, paradoxalement, alors que l'éducation se propage, les sphères décisionnelles demeurent étroitement confinées à un petit monde social" (Monique Dagnaud & Dominique Mehl, "Décideurs et sous-élite: distance et connivence", Sociologie du Travail, XXVII-2, 1985).

Cette distorsion va être l'enjeu central des rapports qui vont opposer dans un premier temps deux générations: celle des jeunes détenteurs de capitaux culturels à celle des occupants des positions dirigeantes. C'est la situation qui prévaut durant la phase que nous avons appelée "Avis de tempête". Dans un deuxième temps, à cause du vieillissement et donc du nécessaire renouvellement d'une partie des élites, les mentalités vont évoluer.

Les remplaçants des anciens dirigeants vont être sélectionnés au sein de cette catégorie de jeunes détenteurs de capitaux culturels. M. Dagnaud et D. Mehl soulignent avec raison que ces derniers constituent une condition désormais nécessaire, mais non suffisante d'accès à l'élite. D'abord parce que tous les capitaux culturels ne sont pas absolument équivalents, ils sont hiérarchisés: une licence en droit ou en sciences économiques est plus valorisée qu'un diplôme d'assistant social ou un brevet d'enseignant. En outre, parce que c'est lorsqu'ils peuvent être combinés avec d'autres facteurs - une origine sociale avantageuse, un réseau de relations influentes, des engagements sociaux et politiques pertinents... - que les capitaux culturels deviennent particulièrement payants pour leurs détenteurs.

Une nouvelle élite accède donc aux sphères dirigeantes. Une distance sociale s'établit inévitablement du fait de cette accession entre cette nouvelle élite et les autres détenteurs de capitaux culturels qui s'investissent en tant que militants associatifs. Elle n'annihile ni leur proximité générationnelle (ils appartiennent à la génération du « baby-boom »), ni leur connivence culturelle (ils ont baigné dans le même contexte et ils ont suivi des formations supérieures), ce qui a pour effet d'atténuer la dimension conflictuelle de leur confrontation. L'enjeu change alors sensiblement. Pour la nouvelle élite, il importe de paraître "ouverte", "moderne", "tolérante", "audacieuse", car elle doit prouver qu'elle est apte à gérer une société en permanent changement. Dans cette optique, elle doit notamment montrer qu'elle peut diriger différemment que l'élite précédente. Pour les militants culturels, le désir d'en finir avec les pesanteurs et les

problèmes de la marginalité est très prégnant. Les capitaux culturels qu'ont en commun les deux ensembles d'acteurs leur assurent une bonne capacité de compréhension mutuelle. Mais plus fondamentalement, ils leur garantissent une influence prépondérante dans l'orientation, la production, la diffusion et le contrôle d'idées, de normes, de valeurs, de goûts qui vont devenir références. Dans ce processus, les plus actifs, les plus militants, les plus audacieux, les plus inventifs dans le champ culturel se retrouvent avantagés, car ils font figure d'avant-garde. Ils acquièrent ainsi reconnaissance et légitimité, en premier lieu de la part de ceux avec qui ils sont en connivence sur le plan culturel, soit leurs contemporains qui occupent des positions dirigeantes. Cela leur offre l'opportunité de transformer en compétences professionnelles reconnues ce qu'ils ont acquis et développé dans l'activisme bénévole. De son côté, la nouvelle élite tire des bénéfices symboliques et politiques de son soutien à la culture "alternative" qui accrédite son esprit d'ouverture. Et cette reconnaissance contribue au changement de statut de la culture "alternative" qui devient culture "novatrice" et instituée.

Ce processus dialectique de distance et de connivence a permis aux uns comme aux autres de transformer une situation initiale de déclassement social en une opération de reclassement. Du même coup, il entérine le nouveau positionnement dans la société de ces deux catégories d'acteurs et visibilise le fait qu'elles jouent désormais un rôle prépondérant dans sa dynamique, notamment sur les plans politique et culturel locaux.

Comme le dit MC Solaar "Qui sème le vent récolte le tempo", mais cela prend du temps.. Au moins vingt ans!

Références bibliographiques

- Bavaud Pierre, Béguin Jean-Marc, *Le temps des ruptures*, Yens-sur-Morges, Cabédita, 1992.
- Buchs Valérie, Bonnet Nelly, Lagier Diane, *Cultures en urgence. Mouvements contre-culturels: de l'alternative à l'intégration*, Genève, Editions I.E.S., 1988.
- Dagnaud Monique, Mehl Dominique, "Décideurs et sous-élite: distance et connivence", *Sociologie du Travail*, XXVII-2, 1985.
- Duvanel Laurent, Levy René, *Politique en rase-mottes. Mouvements et contestation suisses*, Lausanne, Réalités Sociales, 1984.
- Gros Dominique, "Mouvement alternatif et animation contre-institutionnelle: un défi aux professionnels?", *Les Cahiers de l'Animation*, 43, 1983.
- Gros Dominique, *Dissidents du quotidien. La scène alternative genevoise 1968-1987*, Lausanne, Editions d'En Bas, 1987.
- Gros Dominique, "Des mouvements alternatifs: contributions à l'étude des nouveaux conflits sociaux", *Revue Suisse de Sociologie*, 13-2, 1987.

- Gros Dominique, "Le devenir des mouvements sociaux de l'après 68 et de leurs acteurs" in: Voutat Bernard (éd.) *Penser le politique. Regards sur la Suisse*, Lausanne, Institut de Science Politique-Le Livre Politique, 1993.
- Hainard François, Pedrazzini Yves, Perrinjaquet Roger, Bassand Michel, *Innovations culturelles et changement social*, 2 vol., Lausanne, Institut de Recherche sur l'Environnement Construit, Département d'Architecture, Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne, 1983.
- Pinçon Michel, Pinçon-Charlot Monique, "Classes moyennes, enjeux culturels et trajectoires sociales", *Les Cahiers de l'Animation*, 53, 1985.
- Stepczynski-Maitre Maryvonne, *Saint-Gervais, trente ans de culture à Genève*, Genève, Saint-Gervais Editions, 1993.