



HAL
open science

La construction d'une action publique culturelle européenne : entre mobilisations des acteurs et inachèvements institutionnels

Anne-Marie Autissier

► **To cite this version:**

Anne-Marie Autissier. La construction d'une action publique culturelle européenne : entre mobilisations des acteurs et inachèvements institutionnels. Sociologie. Université Pierre-Mendès-France Grenoble, 2011. tel-04169681

HAL Id: tel-04169681

<https://univ-paris8.hal.science/tel-04169681>

Submitted on 24 Jul 2023

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Université Pierre-Mendès-France de Grenoble

**La construction d'une action publique
culturelle européenne : entre mobilisations des
acteurs et inachèvements institutionnels**

Anne-Marie Autissier

Mémoire pour l'habilitation à diriger des recherches en
sociologie

Dirigé par M. Guy Saez (Directeur de recherches, CNRS)

SOMMAIRE

| | |
|--|----|
| Introduction | 06 |
| I – INSTITUTIONS NATIONALES, COMMUNAUTAIRES ET CULTURE : UN PROCESSUS LENT ET CONTRADICTOIRE | 21 |
| <u>I – A. Les paradigmes nationaux d’action publique de 1977 à 1992 : asynchronies, différences affichées et convergences objectives</u> | 22 |
| <i>I – A.1. L’institutionnalisation du principe de l’autonomie de l’art et sa traduction dans les politiques culturelles nationales : un modèle européen d’action publique ?</i> | 23 |
| I – A.1.a. Pouvoir d’énonciation et centre de réinvention nationale | 25 |
| I – A.1.b. L’affirmation d’un modèle européen démocratique sur fond de Guerre froide | 25 |
| <i>I – A.2. Les premières brèches dans le modèle de diffusion de l’excellence</i> | 26 |
| <i>I – A.3. Le rôle du cinéma : vecteur privilégié de « projection nationale » et paradigme de plus en plus dominant</i> | 28 |
| <i>I – A.4. Première lecture « communautaire » des politiques culturelles nationales</i> | 29 |
| I – A.4.a. Une lecture gestionnaire de la « crise » face aux arguments du « bien commun » | 30 |
| I – A.4.b. « De l’économique au culturel via le social » | 31 |
| <i>I – A.5. Ultimes escarmouches avant négociation</i> | 32 |
| <u>I – B. Les paramètres de « l’entrée en culture » de la Communauté européenne : quatre cercles de validation</u> | 33 |
| <i>I – B.1. Le patrimoine, premier cercle de référence</i> | 34 |
| <i>I – B.2. Le cinéma et l’audiovisuel, sources d’un nouveau paradigme de production et de diffusion</i> | 36 |
| <i>I – B.3. Art et « valeur ajoutée » européenne : CULTURE 2000</i> | 38 |
| <i>I – B.4. Le rôle « social » des activités hors marché</i> | 38 |
| <i>I – B.5. Exclusion culturelle, exception culturelle, diversité</i> | 39 |
| I – B.5.a. Exception ou « protectionnisme » ? Les divisions des États membres | 40 |
| I – B.5.b. Une diversité culturelle à usages multiples | 41 |
| <u>I – C. Programmes culturels communautaires : du soutien à la commande</u> | 43 |
| <i>I – C.1. L’objectif d’un programme-cadre : le mime d’un investissement supposé structurant</i> | 44 |
| <i>I – C.2. L’optique managériale : garantir la prévisibilité des investissements</i> | 44 |
| <i>I – C.3. Affinités artistiques versus considérations géopolitiques</i> | 46 |
| <i>I – C.4. Quels bénéfices du point de vue des acteurs culturels (artistes, producteurs, programmateurs, diffuseurs, médiateurs) ?</i> | 48 |
| <u>I – D. Instruments du pouvoir normatif de l’Union européenne</u> | 49 |
| <i>I – D.1. Marché des biens culturels : l’inadaptation des règles</i> | 49 |

| | |
|--|----|
| <i>I – D.2. Le taux réduit de TVA sur les services culturels : une étrange sélectivité</i> | 51 |
| <i>I – D.3. Une évolution en trompe-l'œil des représentations de la concurrence</i> | 51 |
| I – D.3.a. Le prix unique transfrontalier du livre : une interprétation étroite du principe de libre concurrence | 52 |
| I – D.3.b. Des aides nationales au cinéma et à l'audiovisuel sous surveillance | 53 |
| I – D.3.c. Le périmètre de l'audiovisuel public | 54 |
| I – D.3.d. Une politique de la concurrence « apolitique » et « scientifique » | 54 |
| <i>I – D.4. Le rôle révélateur de quelques directives</i> | 55 |
| I – D.4.a. « Télévision sans frontières », une démonstration symbolique du « modèle européen » ? | 56 |
| I – D.4.b. Assouplissement des règles au nom de la compétitivité européenne | 57 |
| I – D.4.c. Le droit face aux nouveaux usages | 58 |
| <u>I – E. La montée en charge des collectivités locales : un système culturel alternatif ?</u> | 58 |
| <i>I – E.1. Régions et politique régionale et de cohésion de l'Union européenne</i> | 59 |
| <i>I – E.2. Les traductions urbaines de la politique régionale et de cohésion</i> | 60 |
| <i>I – E.3. Capitales européennes de la Culture : opportunités et contraintes</i> | 61 |
| I – E.3.a. Glasgow « labellise » le label | 61 |
| I – E.3.b. Des Capitales européennes de la Culture sous tension | 62 |
| I – E.3.c. La dimension eurorégionale et interterritoriale : un laboratoire pour de nouvelles formes de coopération ? | 63 |
| <i>I – E.4. Villes en réseau : de nouveaux référentiels ?</i> | 63 |
| La culture, quatrième pilier du développement ? L'Agenda 21 pour la culture, première charte mondiale | 64 |
| | |
| II – LES MOBILISATIONS DES ACTEURS CULTURELS | 65 |
| <u>II – A. L'apparition des réseaux en tant que réponse aux modes fragmentés de gouvernance</u> | 67 |
| <i>II – A.1. Les réseaux culturels européens comme catégorie particulière de groupes d'intérêt</i> | 67 |
| II – A .1.a. Disparité des formes d'organisation en réseau et accès inégal au pouvoir | 68 |
| II – A.1.b. Ressources et répertoires d'action des réseaux | 69 |
| <i>II – A.2. Une éthique du partage culturel transnational : l'Europe, horizon d'apprentissage et de nouvelles allégeances</i> | 71 |
| II – A.2.a. Conjuguer éthique et pragmatisme | 71 |
| II – A.2.b. L'innovation esthétique et sociale comme référent essentiel | 73 |
| II – A.2.c. La citoyenneté au risque du corporatisme | 74 |
| <i>II – A.3. Les embarras de la Commission européenne et les différentes dynamiques des États membres</i> | 75 |

| | |
|--|-----|
| II – A.3.a. Des autorités nationales réticentes ou indifférentes | 75 |
| II – A.3.b. Les terres d'accueil des réseaux : des registres organisationnels et identitaires spécifiques | 77 |
| II – A.4. Les motivations du Conseil de l'Europe | 78 |
| II – A.5. Les initiatives du Parlement européen | 79 |
| II – A.6. Les stratégies de la Fondation européenne de la culture | 80 |
| II – B. Bilan contrasté des actions européennes entreprises par les acteurs culturels | 81 |
| II – B.1. Apprentissage des contraintes et stratégies de reconnaissance | 81 |
| II – B.2. Vers des identités professionnelles communes ? Spécialisation et professionnalisation des réseaux | 83 |
| II – B.3. Une analyse pertinente des mutations est-européennes, relayée par certaines institutions | 84 |
| II – B.3.a. Des fondations européennes, source d'initiatives | 86 |
| II – B.3.b. Les Open Society Institutes : Via americana | 86 |
| II – B.4. Dynamiques de plaidoyer et de défense | 87 |
| II – C. Un rôle d'influence limité | 89 |
| II – C.1. Ce que « structurer » veut dire | 89 |
| Fragmenter, reclasser, décomposer, recomposer | 91 |
| II – C.2. Un idéal démodé ? | 92 |
| II – C.2.a. Les limites du volontarisme culturel | 93 |
| II – C.2.b. Adaptabilité, employabilité : les nouveaux référents de l'éducation en Europe | 93 |
| | |
| III – LES EFFETS DURABLES DE L'IRRUPTION DU MONDIAL DANS LE JARDIN EUROPÉEN : INSTABILITÉ ET CHANGEMENT DE REGISTRE | 96 |
| III – A.1. Accomplissement et essoufflement des politiques culturelles nationales | 97 |
| III – A.1.a. Des reclassements symboliques sur fond de stagnations budgétaires | 98 |
| III – A.1.b. Des gages d'appartenance dans un monde incertain | 99 |
| III – A.2. Extrême droite et droite populiste : catalysatrices des limites | 100 |
| III – A.3. La culture, ultime conquête du marketing | 102 |
| III – A.4. Le tout créatif | 104 |
| III – A.4.a. Une synthèse britannique au service de la compétitivité européenne | 105 |
| III – A.4.b. Une opération de marketing conceptuel | 106 |
| III – A.5. Plusieurs sortes de « mondialisations culturelles » | 107 |
| III – A.6. Le risque de dilution des arts dans le tout anthropologique : dialogue interculturel et « droits culturels » | 108 |
| III – A.6.a. Un dialogue culturel plus social qu'esthétique | 109 |
| III – A.6.b. Droits culturels : la partie pour le tout ? | 110 |
| III – A.7. L'instauration d'une Méthode ouverte de coordination pour la culture | 112 |
| III – B. La multiplication des déclarations et coalitions ad hoc ou le désarroi des acteurs culturels et des responsables publics | 113 |

| | |
|--|-----|
| en charge (2004 – 2011) | |
| <i>III – B.1. Les coalitions des professionnels du spectacle vivant</i> | 113 |
| III – B.1.a. Une campagne « citoyenne » pour des augmentations budgétaires | 114 |
| III – B.1.b. Une mobilisation entre technicité et morale | 114 |
| III – B.1.c. Des professionnels aux États : la force de contagion des manifestes ? | 116 |
| <i>III – B.2. Les mobilisations de la musique enregistrée</i> | 117 |
| III – B.2.a. Faire valoir les intérêts du secteur | 117 |
| III – B.2.c. Des sociétés de gestion sous pression | 118 |
| III – B.2.c. Le dispositif de copie privée dans la guerre des qualifications | 119 |
| <u>III – C. Actions culturelles extérieures de la Commission européenne et des États membres : regard sur des vies - presque - parallèles</u> | 120 |
| <i>III – C.1. Des dispositifs fragmentés mais des effets intéressants sur la coopération décentralisée</i> | 121 |
| <i>III – C.2. États membres : des rapprochements prudents</i> | 122 |
| <i>III – C.3. Les réseaux culturels européens, source d'un savoir faire à vocation mondiale</i> | 124 |
| <u>III – D. De quelques effets inattendus : l'intérêt extra-européen pour les dispositifs communautaires</u> | 125 |
| Conclusion | 128 |
| | |
| IV – PROGRAMME DE RECHERCHE FUTUR | 131 |
| Bibliographie | 134 |
| ANNEXE : Bio-bibliographie d'Anne-Marie Autissier | 145 |

Introduction

Le présent travail s'appuie sur des recherches effectuées depuis 1986, à l'endroit des représentations et politiques européennes de la culture, ainsi que d'enquêtes auprès des professionnels européens des arts et de la culture, en particulier dans les domaines du spectacle vivant et de la musique enregistrée. Il se fonde également sur les études effectuées (ou dirigées) pour différents organismes et les dossiers thématiques européens coordonnés dans le cadre de la revue *Culture Europe International*. En tant que tel, il se présente comme une mise en perspective et une actualisation de ces démarches à la lumière des travaux contemporains concernant la sociologie de l'action publique, ainsi que la sociologie de l'art et de la culture, tout en mettant à profit la science politique, la sociologie des relations internationales, l'économie, l'histoire et l'anthropologie.

La sociologie de l'art et de la culture s'est élaborée dans un cadre national, mais, depuis quelques années, différents travaux ont porté sur les modes d'internationalisation des divers champs artistiques et culturels. Je me réfère en particulier aux recherches de Raymonde Moulin, Alain Quemin et Pierre-Michel Menger, pour ce qui est des auteurs français¹. L'anthropologie a également revisité les fondamentaux de sa discipline pour construire de nouvelles approches des mobilisations liées aux différentes formes de mondialisation. Saskia Sassen, Arjun Appadurai, Jean-Pierre Wargnier, Marc Augé et Alain Bertho, ont, en particulier, démontré le changement d'échelle et les effets sur les imaginaires, des évolutions socio-politiques en cours².

Parallèlement, la sociologie de l'action publique permet de qualifier les différentes mutations à l'œuvre en matière de gouvernement, de gouvernance et de dispositifs publics, à l'échelle locale, nationale et internationale. Les travaux

¹ Cf. notamment Moulin Raymonde, *Le marché de l'art, Mondialisation et nouvelles technologies*, Flammarion, Paris, 2009 ; Quemin Alain, *Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain*, ministère des Affaires étrangères, Paris, 2001 ; Menger Pierre-Michel, « Politiques culturelles en Europe : modèles et évolutions », in *Politiques et pratiques de la culture* (Poirrier Philippe dir.), La Documentation française, Paris, pages 277 - 286.

² Cf. en particulier Sassen Saskia, *La globalisation. Une sociologie*, Gallimard, Paris, 2009 pour la traduction française ; Appadurai Arjun, *Après le colonialisme, Les conséquences culturelles de la globalisation*, Payot, Paris, 2001 pour la traduction française ; Wargnier Jean-Pierre, *La mondialisation de la culture*, La Découverte, Paris, 1999 pour la première édition ; Augé Marc, *Pour une anthropologie de la mobilité*, Payot Rivages, Paris, 2009 ; Bertho Alain, *Nous autres, nous-mêmes, Ethnographie politique du présent*, Éditions du Croquant, Broissieux, 2008.

de Guy Saez, de Mireille Pongy, de Patrick le Galès, de Marc Thatcher et de Sabine Saurugger ont notamment permis de repérer l'évolution des référentiels d'action sur lesquels se fondait une action publique de la culture à l'échelle infra-nationale en Europe, ainsi que les principes et effets du travail en réseau³.

En tant que catégorie spécifique de la science politique, la politique culturelle a fait l'objet de nombreuses études, en France et en Europe. La caractéristique de ces travaux est de partir le plus souvent, de référents et de concepts d'origine nationale, tant pour ce qui est de l'origine de ces politiques culturelles que pour les représentations qui s'y déploient. L'une des difficultés de mon travail a été de tenter de croiser ces analyses pour dégager des constantes et des récurrences accréditant un modèle ou tout au moins des convergences en matière de politique publique de l'art et de la culture, ce que j'appellerais un « rapport européen à la culture ». Bien entendu, de telles tentatives se sont nourries à la fois d'essais individuels et des travaux comparatifs engagés dans le cadre du Conseil de l'Europe⁴. Ces travaux présentent parfois la difficulté d'une présentation thématique qui atteste de l'évolution des référentiels des politiques publiques de la culture, sans toutefois les remettre en question à l'aune des pratiques. C'est sur ce point que la sociologie de l'action publique, la sociologie de l'art et de la culture et l'anthropologie peuvent apporter à de telles analyses, une approche complémentaire et critique, en interrogeant la réalité des usages et des attentes des acteurs culturels (artistes, producteurs, programmeurs, diffuseurs, distributeurs, médiateurs). De telles approches ont été menées par des groupes de recherche dans différents pays européens⁵. Mais elles ont également fait l'objet d'études menées par des experts issus du milieu culturel, ainsi que par des coordinateurs de réseaux culturels européens. Je fais moi-même partie d'un groupe européen de recherche sur les politiques et pratiques festivalières fondé par Dragan Klaić en 2004.

³ Cf. notamment, Pongy Mireille et Saez Guy, *Politiques culturelles et régions en Europe*, L'Harmattan, Paris, 1994 ; Saez Guy, Leresche Jean-Philippe et Bassand Michel (dir.), *Gouvernance métropolitaine et transfrontalière, Action publique territoriale*, L'Harmattan, Paris, 1997 ; Le Galès Patrick et Thatcher Marc (dir), *Les réseaux de politique publique. Débat autour des Policy Networks*, L'Harmattan, Paris, 1997 ; Grossman Emiliano et Saurugger Sabine, *Les groupes d'intérêt, Action collective et stratégies de représentation*, Armand Colin, Paris, 2006 ; Saurugger Sabine, *Théories et concepts de l'intégration européenne*, Les Presses de Sciences Po, Paris, 2009.

³ *Compendium des politiques et tendances culturelles en Europe*, Conseil de l'Europe/ERICArts : www.culturalpolicies.net (1998 – 2011)

³ Citons notamment *Étude relative aux régimes d'emploi et de protection sociale des travailleurs du spectacle et de l'audiovisuel dans les pays membres de l'Union européenne*, FIM, FIA, Euro-Uni, EAEA, Rapport pour la Commission européenne (Direction générale Emploi et Affaires sociales), Bruxelles, 2002 et 2003.

Il s'agit enfin d'analyser les avancées institutionnelles communautaires et de qualifier les dispositifs financiers et réglementaires à l'œuvre, concernant une action publique européenne de la culture. Dans son ouvrage *Théories et concepts de l'intégration européenne*, Sabine Saurugger souligne l'importance de croiser les approches des sciences humaines sur l'intégration européenne car « les caractéristiques de ces processus d'intégration ne permettent pas à une théorie ou à un cadre conceptuel unique d'expliquer la totalité⁶ ». S'agissant de la coopération ou de la réglementation mise en œuvre au niveau communautaire, les cadres d'analyse de la sociologie de l'action publique et de la politologie sont en effet mobilisés dans ce travail, ainsi que les recherches en relations internationales.

Mon objectif prioritaire est d'interroger l'articulation entre les mobilisations et les attentes de ces professionnels et les modalités d'action publique qui se sont présentées à eux ou leur ont fait défaut, ainsi que les opportunités et les contraintes que ces situations ont générées pour eux et pour leurs membres. Le but du présent travail est de caractériser les modes d'articulation prévalant entre les politiques publiques et privées de la culture se déployant dans l'espace européen, et les mobilisations des professionnels des arts et de la culture, organisés en réseau à partir du début des années 1980. Ma recherche place « l'entrée en culture » de l'Union européenne dans ce contexte spécifique et s'efforce de comprendre comment interagissent les différents protagonistes de la sphère artistique et culturelle, quelles raisons les animent, de quelles ressources ils se dotent, quels référentiels d'action sont imprimés à leurs actions. Autrement dit de tenter de mesurer quelles opportunités et quelles contraintes sont présentes aux différents stades de ces évolutions institutionnelles. Les représentations à l'œuvre dans l'espace culturel européen sont également analysées, en tant que moteur de stratégies successives ou cumulatives. Il importe parallèlement de vérifier l'apport que les mobilisations des professionnels des arts et de la culture constitue pour les différents échelons de gouvernance publique. Il est enfin question de mesurer en quoi ils pèsent dans la redéfinition ou refondation de l'action culturelle publique dans toutes ses composantes. Autrement dit, pour reprendre les termes d'Ulrich Beck et d'Edgar Grande, il s'agit de repérer des formes d'eupéanisation « verticale » et « horizontale » et de déterminer en quoi elles se croisent, se contredisent ou s'influencent⁷.

Pour ce faire, je croiserai les outils conceptuels des différentes disciplines évoquées ci-dessus et plus particulièrement ceux de la science politique et de la

⁶ Saurugger Sabine, *Théories et concepts de l'intégration européenne*, Les Presses de Science Po, Paris, 2009, page 403.

⁷ Beck Ulrich et Grande Edgar, *Pour un empire européen*, Flammarion, Paris, 2007 pour la traduction française, pages 142 - 144.

sociologie pour tenter de cerner au mieux les contradictions, défis et contraintes de ces mobilisations. Au cours des vingt-cinq dernières années, j'ai en effet mené des recherches dans ces deux directions : d'une part, tenter de qualifier les approches et les évolutions des politiques culturelles publiques locales, nationales, communautaires et internationales, à partir d'études sur les institutions publiques et privées européennes afin de fournir des recommandations à différents organismes (Fondation européenne de la culture, Centre européen de la culture, Commission européenne, etc).

D'autre part, j'utiliserai les résultats d'enquêtes menées sur les attentes et les représentations des professionnels européens de la culture : souvent basées sur des questionnaires, ces enquêtes qualitatives ont consisté en entretiens avec des professionnels - artistes, programmeurs, producteurs, diffuseurs, médiateurs, coordinateurs de réseaux culturels européens. Elles ont été complétées par des interviews pour la publication *Culture Europe International* ou d'autres éditeurs.

Enfin, je croiserai ces éléments avec les observations que j'ai pu effectuer, lors de ma participation à de nombreuses réunions organisées par des responsables européens de l'action culturelle publique ou par des réseaux culturels européens dans différents pays – Allemagne, France, Hongrie, Pologne, Royaume-Uni, Danemark, Espagne, Portugal, Irlande, Finlande, Belgique, Slovaquie, République tchèque... L'utilité de ces réunions était de faciliter la contextualisation nationale ou régionale de questions touchant aux modalités de la coopération culturelle européenne, avec la participation de professionnels des pays en question. Cette contextualisation s'est avérée particulièrement fructueuse, s'agissant de l'Europe centrale et orientale. Enfin, j'ai moi-même organisé des rencontres européennes professionnelles, d'abord dans le cadre d'Eurocréation puis dans celui de Culture Europe International et de l'Institut d'études européennes de Paris 8.

Dans une première partie, je tenterai de qualifier l'évolution des politiques culturelles nationales et locales en Europe depuis 1945, en relation avec la montée en charge d'une action culturelle publique de la Communauté puis de l'Union européenne à partir de 1974, ainsi que les contradictions et interactions à l'oeuvre entre acteurs publics nationaux et locaux, Commission européenne et Parlement européen. L'une des questions est en effet de savoir quelles raisons majeures ont conduit des États réputés souverains en la matière, à accepter l'idée d'une mutualisation de moyens et de dispositifs légaux encadrant les arts et la culture. La deuxième question est bien entendu de déterminer en quoi les référentiels d'action de l'Union européenne complètent, croisent ou contredisent ceux des États membres et des collectivités territoriales.

Dans une deuxième partie, j'analyserai les mobilisations, représentations, ressources et stratégies des professionnels organisés en réseau à l'échelle du continent, à partir du début des années 1980. Je tenterai d'évaluer les résultats qu'ils ont atteints - tant externes qu'internes - tout comme le degré de légitimité et de reconnaissance qu'ils ont obtenu. Je m'efforcerai également de retracer les évolutions successives de leurs paradigmes de référence. Les exemples privilégiés dans cette analyse seront empruntés au domaine du spectacle vivant dont je caractériserons les attentes, notamment par opposition à celui du cinéma et de l'audiovisuel, le champ de la musique enregistrée représentant une variante hybride entre ces deux modes de fonctionnement.

La troisième partie sera consacrée - à partir du début des années 2000 - aux effets durables des mondialisations économique et culturelle sur les stratégies développées tant par les acteurs étatiques que par la Commission européenne. J'analyserai en particulier les différents référentiels d'action publique mobilisés depuis le milieu des années 2000, en tant que réponse ou riposte, dans le nouveau contexte mondial. J'examinerai également les nouveaux registres d'action développés par les réseaux culturels dans cette période. Enfin, je m'attacherai à scruter quelques « effets inattendus » des dynamiques culturelles de l'Union dans le contexte mondial : le savoir faire et l'expertise diffusés par les réseaux culturels européens, bien au-delà de leur port de naissance ou d'attache ; l'intérêt des professionnels et chercheurs d'autres continents pour les initiatives et dispositifs mis en œuvre par les différents intervenants publics et privés des politiques culturelles, ouvrant la voie à des transferts et appropriations/transformations tant multilatérales que réciproques.

Les conclusions de la synthèse exposée dans le présent travail, m'ont conduite à définir un nouvel axe de recherche pour le futur. Il porte sur les modes de croisement, d'appropriation et donc de transformation des dispositifs publics - et privés - de politique culturelle, afin de mieux repérer les interactions à l'œuvre en Europe, mais également en relation avec les différentes formes de mondialisation culturelle. Il me semble en effet essentiel de mesurer en quoi les professionnels de la culture et des arts appréhendent ces transferts, les utilisent ou les rejettent, les acclimatent ou visent à les transformer, quitte à proposer eux-mêmes de nouveaux dispositifs. Il apparaît aussi que les acteurs culturels et artistiques européens tendent à opérer des synthèses inédites et à s'inspirer d'exemples extra-européens pour faire advenir de nouvelles coopérations entre leur champ d'intervention et ceux des acteurs sociaux, urbains, technologiques et économiques.

En préambule de mon mémoire, je voudrais revenir sur une aporie et quelques malentendus qui fondent tout travail sur l'approche des questions

artistiques et culturelles européennes et qu'il me semble nécessaire d'explicitier, afin de les repérer et, si possible, de les éviter.

Si juristes, politistes et historiens s'accordent à lire le processus d'intégration européenne comme un retournement ou une expérience nouvelle, tendant parfois à en exagérer la spécificité⁸, il n'en va pas de même pour les arts et la culture.

Dans ce cas particulier, le sentiment de « déjà-là » est prégnant, mais, en même temps, ce « déjà-là » s'avère insaisissable, tant apparaît forte la dissonance entre l'Europe culturelle d'hier et celle d'aujourd'hui. Cette dissonance s'exprime à plusieurs niveaux. « Une culture bimillénaire, si profondément inscrite au cœur des trois cents millions d'Européens, semblait aller de soi. (...) Elle débordait la politique dont elle constituait en quelque sorte le fondement. » Voici précisément les propos d'un homme politique, le sénateur français Maurice Blin, auteur d'un rapport sur l'Europe et la culture auprès de la Délégation du Sénat pour l'Union européenne⁹. Ainsi l'interpénétration et la fécondation réciproque des divers courants artistiques et culturels européens suggère-t-elle la tentation de percevoir un continuum réconfortant, qui laisse à penser que, malgré leurs divisions sanglantes, les Européens sont restés, quoi qu'il leur en coûte, liés par une culture commune, dans sa dimension artistique, intellectuelle tout comme anthropologique.

Immédiatement vient alors le souvenir collectif de tous ces moments sombres où la culture, dans sa dimension religieuse tout comme dans une forme de racialisation ethnique, a été mise au service de tel ou tel pouvoir ou conflit en Europe. Le sociologue Dominique Wolton souligne ainsi le caractère potentiellement explosif des différences culturelles dans un ensemble pluri-national contemporain : « Les pères fondateurs de l'Europe ont eu raison de ne pas commencer par la culture, mais par l'économie. Avec la culture, les Européens auraient continué de se battre », écrit-il¹⁰.

Dès lors, la question reste ouverte de savoir si les instances communautaires doivent traduire institutionnellement les rapprochements continus qui s'opèrent aujourd'hui par le biais d'artistes en résidence, de personnalités non nationales cooptées à la tête d'institutions culturelles, de la formation de compagnies théâtrales et chorégraphiques et de groupes musicaux réunissant des interprètes de diverses nationalités, ou encore de la floraison des festivals internationaux sur tout le continent. Une autre question, corollaire de la première, consiste à se demander en quoi ces artistes et professionnels de la culture contemporains sont les héritiers directs du Greco, de Paul Rubens ou de Hans Memling. En effet, les

⁸ Saurugger Sabine, *Opus cit.*, page 234.

⁹ Blin Maurice, *L'Europe et la culture*, Rapport du Sénat n°213, 2000 – 2001, page 5.

¹⁰ Wolton Dominique, *L'autre mondialisation*, Flammarion, Paris, 2003, page 160.

artistes d'aujourd'hui et les professionnels qui les accompagnent, ne réalisent pas leur travail pour le plaisir ou la gloire de quelques privilégiés non plus que l'édification du peuple, mais ils se produisent dans une arène bruisant des exigences d'accès de tous à la culture et des critiques émises en direct et pour des milliers de « pairs ». Si les oeuvres gardent leur pouvoir d'agir dans l'ordre « particulier » de l'imaginaire¹¹, autrement dit, si elles sont toujours capables de bouleverser notre perception du réel, leur statut socio-économique a changé aussi bien que le cadre juridico-technique dans lequel elles se déploient.

La Communauté européenne a été dotée de compétences culturelles alors qu'elle devenait l'Union européenne en 1992 dans un contexte de profondes mutations internationales : fin de la Guerre froide, volonté d'aller vers une Europe politique, internationalisation accrue et asymétrique des modes de production et de diffusion artistiques, concurrence virulente des produits du divertissement d'origine américaine. Cette énumération pourrait laisser entendre que les différentes composantes de l'Union ont été poussées par les événements. C'est une partie mais une partie seulement, de la réponse concernant « l'entrée en culture » des instances communautaires.

Avant d'exposer en détail mes propres analyses, il me semble intéressant de me reporter à des expertises officielles - ou tout au moins officiellement autorisées - des raisons invoquées ci-dessus. La première nous est fournie par les commentaires de François-Xavier Priollaud et David Siritzky sur l'article « Culture » du traité de Lisbonne : « L'action culturelle est un instrument, parmi d'autres, susceptible de favoriser l'émergence d'une citoyenneté européenne fondée sur un héritage commun que l'Union entend promouvoir.¹²» Plus prolix est une autre publication de la Documentation française, intitulée *Guide des politiques communes de l'Union européenne* : « Pour l'Europe, dans un contexte de mondialisation, les secteurs de la culture et de l'audiovisuel recouvrent trois enjeux ; par leur dimension sociétale, ils contribuent à l'émergence d'une citoyenneté européenne, pluraliste et riche de sa diversité ; par leur dimension économique, dans un contexte de développement des services, du tourisme et des nouvelles technologies, ils constituent des facteurs de compétitivité et de croissance de l'économie européenne et des gisements d'emplois ; par leur dimension politique, enfin, ils sont source de rayonnement et d'influence de l'Europe et de ses États membres dans le monde.¹³» Voici donc énoncées diverses raisons officiellement partagées d'accueillir les arts et la culture, en tant

¹¹ Péquignot Bruno, *La question des oeuvres en sociologie des arts et de la culture*, L'Harmattan, Paris, 2007, page 118.

¹² La compétence culturelle a été insérée dans le traité de Maastricht, en 1992. Priollaud François-Xavier et Siritsky David, *Le traité de Lisbonne, Texte et commentaire article par article des nouveaux traités européens (TUE – TFUE)*, La Documentation française, Paris, 2008, page 277.

¹³ *Guide des politiques communes de l'Union européenne*, ministère des Affaires étrangères (Direction de la Coopération européenne), La Documentation française, Paris, page 110.

que compétences « complémentaires » de l'Union. Après une prudence initiale qui a duré trente-cinq ans depuis la signature du traité de Rome, l'heure est venue d'envisager la culture (les arts ne sont pas même mentionnés) comme un instrument contribuant à la citoyenneté européenne, un vecteur de développement économique et de rayonnement international. Ce sont les préparatifs de cette décision et la forme institutionnelle qu'elle prendra, qui seront scrutés dans les deux premières parties de ce mémoire, tout comme les attentes et effets des mobilisations culturelles professionnelles durant cette période.

De 1992 à 2011, soit en dix-neuf ans, l'Union est donc passée d'une tactique d'évitement à une surdétermination du rôle des arts et de la culture, tout au moins dans les discours. Cette disposition s'est maintenue durant les années 2000, sans grandes conséquences dans les faits, si l'on songe au budget réduit des programmes et dispositifs utilisables par les professionnels de la culture et dont nous donnerons plus loin le détail. Étant donné que, parallèlement, les États membres revenaient sur les acquis de l'État providence, les derniers aménagements institutionnels mis en place depuis 2007 - avec en particulier, l'introduction de la Méthode ouverte de coordination pour la culture -, l'art et la culture sont envisagés le plus souvent sous l'angle de l'appartenance (patrimoine), du développement économique (industries créatives), de la cohésion sociale ou de la contribution à une « société de la connaissance ». Les acteurs territoriaux et privés jouent également leur partition dans cet ensemble, utilisant les opportunités communautaires et visant un fonctionnement réticulaire qui leur permet un accès à l'information.

Les professionnels des arts et de la culture, se sont, pour certains d'entre eux (environ 1/5^{ème} de l'ensemble des acteurs culturels européens) mobilisés à l'échelle transnationale et ce pour diverses raisons : la recherche de nouveaux débouchés pour des artistes et des producteurs à l'étroit sur des marchés nationaux trop exigus, l'accès à l'information, la volonté d'apprentissage international et le désir d'acquérir un capital de mobilité, la possibilité de construire de nouveaux partenariats complémentaires voire concurrents de ceux de leurs tutelles d'origine, la croyance dans l'effet mécanique d'une Europe entraînée par la dynamique de ceux qui s'y consacrent, l'acquis d'autonomie des professions artistiques et culturelles. J'examinerai en détail tous ces éléments

Venons-en aux malentendus.

Le premier malentendu repose sur une équation culture/identité européenne colportée par les instances officielles et jusque dans certains cercles académiques. Si la recherche d'identification européenne - l'une des

spécificités de la démarche intellectuelle européenne selon certains auteurs¹⁴ - n'apparaît pas contestable, il semble par contre abusif de la centrer sur la culture, en tant que source fondamentale et exclusive. Tout d'abord, en termes culturels, l'Union européenne n'est pas l'Europe. La dette du théâtre européen envers les dramaturges russes, pour ne citer que cet exemple, illustre le caractère arbitraire d'une telle délimitation. Ensuite, un rapide retour sur l'histoire du continent permet de mettre en évidence les asynchronies et dissensions illustrant, de longue date, l'existence de plusieurs Europe, souvent en conflit l'une avec l'autre : « Échanges et croisements sont permanents, mais l'Europe est aussi faite de chronologies et de rythmes différents qui expriment des contextes historiques distincts¹⁵. » Ainsi l'appropriation même des courants artistiques et littéraires implique des mutations et des adaptations liées à chaque spécificité locale. Lors de la Renaissance, l'essor des langues vernaculaires dont Florence donne l'exemple, provoque une nouvelle fragmentation de la culture européenne. De même, quand survient la Réforme, suivre Luther revient finalement à créer sa propre église comme ce fut le cas en Angleterre et en Suède. Kzryzstof Pomian a également montré les disparités profondes, en termes de culture politique, prévalant entre pays de tradition orthodoxe et territoires catholiques¹⁶. Ainsi, là où Denis de Rougemont veut voir un continuum - tout en dépassant le tryptique proposé par Paul Valéry¹⁷ - Massimo Cacciari invite les Européens à renoncer au souvenir « dont l'omni-présence ne témoigne que de l'absence ou de la perte¹⁸ ». Enfin, Jean Baudrillard (1984) considère la volonté d'auto-définition de l'Europe via son héritage culturel, comme un symptôme défensif, s'agissant d'un continent qui, de longue date, « a pris le risque d'universaliser ses valeurs ». Par contraste, explique-t-il, jusqu'en 1945, les Européens s'étaient surtout préoccupés de définir « les autres ». « L'Europe ne s'est pas contentée d'inventer l'individu et la liberté. (...) Elle a aussi enfanté les notions de la modernité et de la révolution ; notions qui se sont répandues et qu'elle cherche à concilier désespérément avec les valeurs qui avaient défini son visage pendant toute son histoire prémoderne. »

Facteur aggravant, identité n'est pas conscience. C'est ce que démontre Julien Benda dans son *Discours à la nation européenne* : « Une certaine communauté spirituelle européenne a donc existé mais la conscience de ce fait, de son opposition aux particularismes nationaux n'existait pas. (...) Parce que si l'Europe existait ou, du moins, si elle exista très souvent, *l'idée* de l'Europe

¹⁴ Voir, à ce sujet, Brague Rémi, *Europe, la voie romaine*, Gallimard, Paris, 1999 pour la deuxième édition.

¹⁵ Arweiler Hélène et Aymard Maurice (dir.), *Les Européens*, Hermann, Paris, 2000, page 330.

¹⁶ Pomian Kzryzstof, *L'Europe et ses nations*, Gallimard, Paris, 1990.

¹⁷ De Rougemont Denis, *Vingt-huit siècles d'Europe*, Payot, Paris, 1961, pages 50 - 57. Revenant sur les héritages grec, romain et chrétien, Denis de Rougemont réévalue de surcroît l'héritage hébraïque ainsi que l'apport germain.

¹⁸ Cacciari Massimo, *Déclinaisons d'Europe*, Éditions de l'Éclat, Paris, page 210.

n'existait pas¹⁹ » Force est de constater que la volonté d'unification européenne de l'après-deuxième guerre mondiale est aussi un retournement dans le domaine artistique et culturel : « Notre héritage commun n'est pas donné. Il nous revient de nous l'approprier, de l'inventer ensemble dans l'incertitude d'un échange contemporain. Dans cette perspective, l'Europe de la culture reste un projet inédit.²⁰ » Quant à Robert Frank, il opère un renversement entre culture commune et conscience européenne, lié, selon lui, aux conditions inédites de l'intégration communautaire : « C'est moins la vieille identité culturelle qui a naturellement débouché sur la nouvelle conscience politique que le mouvement inverse : c'est la conscience qui a modifié l'identité. ²¹»

En fin de compte, les identités communautaires en voie de constitution - professionnelles, académiques, sociales, politiques - font partie intégrante de cette identification ou plutôt de ces identifications indispensables à l'ensemble en devenir, dénommé « Union européenne ». Selon l'historien Gérard Bossuat, l'identité communautaire, « objet instable » qui s'appuierait sur un corpus de valeurs - humanisme, christiannisme, droits de la personne, modèle social, interculturalisme - semble une réponse possible à « l'attente des sociétés européennes ». Pourtant, note-t-il, « la création des organisations communautaires semble avoir fait taire les rêves et utopies européennes des intellectuels et des écrivains sans avoir fait naître une représentation identitaire²² ». À ce sujet, Robert Frank souligne ce qu'il appelle les « contretemps » à l'oeuvre entre les intellectuels et la naissance des institutions européennes : « Les intellectuels auraient pu être les acteurs appropriés pour européeniser les esprits, établir le lien nécessaire entre le culturel et le politique et construire un espace public européen. Ils assumaient ce rôle dans les années 1920 quand la cause européenne apparaissait comme une cause universelle digne d'être défendue²³, mais il ne se donnent plus guère cette mission entre 1948 et les années 1970, obnubilés par les débats Est-Ouest de la guerre froide ou Nord-Sud de la décolonisation du Tiers Monde. (...) Il faut attendre la crise des grandes idéologies après 1974 pour que s'opère le retour partiel des intellectuels à l'Europe, comme l'atteste l'exemple d'Edgar Morin, de Jürgen Habermas (...) et de Pierre Bourdieu, qui, derrière son opposition radicale à l'ultralibéralisme et malgré celle-ci, a su « européeniser » son espace de critique

¹⁹ En italiques dans le texte. Benda Julien, *Discours à la nation européenne*, Gallimard, Paris, 1933, page 32.

²⁰ Autissier Anne-Marie, in Marès Antoine, *La culture et l'Europe, du rêve européen aux réalités*, Institut d'études slaves, Paris, 2005, Introduction, page 25.

²¹ Frank Robert, « Une histoire problématique, une histoire du temps présent », *XXème siècle*, juillet - septembre 2001, Dossier *Apprendre l'histoire de l'Europe*, page 83.

²² Bossuat Gérard, « L'identité européenne, une quête impossible ? », in *L'identità europea alla fine del XX secolo*, Université La Sapienza, Biblioteca della Rivista di Studi Politici Internazionali, Florence, 2001.

²³ On se souviendra notamment du projet Pan-Europe, créé à Vienne en 1923, par le Tchecoslovaque Coudenhove-Kalergi, avec le soutien de divers intellectuels européens dont Karl Jaspers et Julien Benda.

: son expérience de revue européenne, *Liber*, est très intéressante à cet égard, même si elle dura peu de temps.²⁴ »

Le deuxième malentendu concerne le rôle des artistes. Ces derniers se trouvent dans une position paradoxale face aux attentes des instances communautaires et leur cartographie européenne « affective » ne recoupe pas forcément les frontières socio-politiques de l'Union européenne. La singularité de leurs oeuvres pourrait servir le prestige de la Communauté, pourtant, une méfiance réciproque s'est installée pour diverses raisons. L'un des inspirateurs modernes de l'Europe unie, Julien Benda, se distingue par son rationalisme vétilleux. Dans son *Discours à la nation européenne*, il n'hésite pas à désigner les artistes au nombre des « ennemis naturels de l'Europe ». « Sensibles par essence », ils se comporteraient en « sectaires du pittoresque ». Julien Benda s'en remet donc aux « éducateurs moraux » qui seuls, sauront diffuser « la passion de la raison ». Et, en effet, les militants de l'Europe, engagés aux côtés de Denis de Rougemont à partir du Congrès de la Haye, sont des éducateurs et des enseignants.

Cette « éviction » des artistes signifie-t-elle que ces derniers ont joué un rôle marginal dans l'idée d'une conscience européenne partagée ? Comme le note Gérard Bossuat, un regard historique permet de conclure à la présence d'artistes universalistes en Europe, plus que d'artistes engagés pour l'Europe : « Avant l'existence des Communautés, André Breton et Paul Eluard, entre 1935 et 1938, lancèrent une campagne pour internationaliser les idées surréalistes, non pour les européeniser. Des sensibilités européennes se manifestèrent néanmoins car elles exprimaient les intérêts des artistes vivant en Europe et de leur public. Les artistes ont vécu la diversité des cultures comme une chance de créer. Ils n'ont pas cherché à savoir s'ils étaient des artistes européens. Ils ont vécu comme si l'Europe était unie, prenant là où ils le pouvaient les éléments de leur art.²⁵ »

Revenant aux origines de l'Europe moderne, Claude Lévi Strauss décrivait en 1961, le triple mouvement qui accompagne l'émancipation artistique de la Renaissance : appropriation singulière des oeuvres à des fins de pouvoir social, développement d'un marché spéculatif de l'art, auto-référencement du monde artistique, ainsi coupé d'une fonction religieuse et sociale²⁶. Dès lors, les artistes apprennent à jongler entre trois pouvoirs - ecclésiastique, politique, commercial. Leurs déambulations européennes les incitent à suivre les commandes et les

²⁴ Frank Robert, Conclusion de *Un espace public européen en construction, Des années 1950 à nos jours*, Frank Robert, Kaelble Hartmut, Lévy Marie-Françoise et Passerini Luisa dir., P.I.E., Peter Lang, Bruxelles, 2010, page 251.

²⁵ « Artistes, réseaux culturels et conscience européenne », in *Dictionnaire historique de l'Europe unie* (Gerbet Pierre, Bossuat Gérard et Grosbois Thierry dir.), Édition André Versaille, Bruxelles, 2009.

²⁶ *Entretiens avec Georges Charbonnier* (France III), Plon Julliard, Paris, 1960.

mécènes ou à fuir certains régimes, pour se réfugier sur des terres plus hospitalières.

À partir du milieu du XIX^{ème} siècle, « l'Europe intellectuelle s'agrandit et s'unit au moment où l'Europe politique se divise²⁷ ». Au mot de Mazzini - « L'humanité, c'est l'association des patries », fait écho la passion d'un Lord Byron accouru au chevet des patriotes grecs. L'internationalisation des avant-gardes et des revues qui les consacrent s'amplifie durant l'entre-deux-guerres et se nourrit de différents foyers : Paris, Zurich, Vienne, Weimar, Berlin. Les tentatives de certaines de ces avant-gardes pour renouer avec le mouvement social, se déroulent le plus souvent sur fond de mobilisation mondiale - droits de l'homme et liberté d'expression, Révolution bolchévique, II^{ème} Internationale. Leurs échecs et leurs déceptions révèlent la tension à l'oeuvre entre art et politique, constitutive, selon Hannah Arendt, de l'ère moderne occidentale²⁸.

En 1988, lors d'une enquête pour le Centre européen de la culture, dix-neuf artistes de divers pays européens ont témoigné pour moi, de leur vision de l'Europe²⁹. D'origine catalane, Tony Cots, acteur et metteur en scène, qualifiait son apprentissage d'europpéen : il a étudié à Londres, Oslo, Copenhague, Paris et Rome et a constaté les fortes disparités entre les systèmes de formation artistique, disparités mal assumées, selon lui. Il regrettait que les responsables communautaires ne comprennent pas la nécessité de l'expérimentation pour les artistes : « L'art est une recherche jamais achevée. Pourtant, la culture tend à devenir un produit fini, rentable, socio-économique », déplorait-t-il.

La plupart des artistes rencontrés percevaient plusieurs Europe, voire des différences importantes au sein d'un même pays. Le vidéaste Jean-Paul Fargier faisait état « d'exclusions réciproques » entre nord et sud de l'Europe, révélant des clivages non surmontés. Beaucoup d'entre eux s'intéressaient à une vision locale, dans une ville ou une région de leur choix, et à partir de laquelle ils entendaient construire des espaces de coopération.

Cette cartographie mentale et affective qui rejoint le point de vue de Denis de Rougemont sur la force des foyers locaux de rayonnement européens³⁰, fait fi des frontières de l'Union européenne. Ainsi la réalisatrice Soledad Castillo s'intéressait en priorité au sud de l'Europe et à la Méditerranée : « En

²⁷ Autissier Anne-Marie, « L'Europe de la culture. Quel héritage ? Quel devenir ? », in *Encyclopedia Universalis*, Universalis, Paris, 1986, page 109.

²⁸ Arendt Hannah, *La crise de la culture*, Gallimard, Paris, 1972 pour la première édition en français ; *Vies politiques*, Gallimard, Paris, 1974 pour la première édition en français.

²⁹ Autissier Anne-Marie, *L'Europe de la culture, Histoire(s) et enjeux*, Actes Sud, Arles, 2005, pages 48 - 50.

³⁰ De Rougemont Denis, « L'Europe est d'abord une unité de culture », in *Cadmos* n° 43, automne 1988, pages 8 - 17.

Andalousie, ce qui me plaît, c'est le mélange qui a existé avant la reconquête », expliquait-elle.

Ancrage local et désir de rencontres multiples bousculant la géographie institutionnelle, c'est aussi le point de vue défendu par les coordinateurs des Capitales européennes de la Culture que Monica Sassatelli a rencontrés lors de ses enquêtes. Les commissaires d'une exposition d'art contemporain itinérante, décrivaient ainsi leur stratégie : « Nous voulons vivre l'Europe, pas la promouvoir, si vous voyez ce que je veux dire. Nous n'avons pas demandé aux artistes de penser à l'Europe, nous leur avons demandé d'évoquer une ville de leur choix, autre que la leur... Je pense que l'Europe est seulement un cadre. (...) Les contenus, ce sont les pays européens avec leur diversité, leurs différentes histoires et traditions.³¹ » Et Monica Sassatelli de conclure que les coordinateurs des Capitales européennes de la Culture voient l'Europe culturelle comme un projet et une construction coopérative, et non en termes d'héritage et d'appartenance. Une autre conclusion intéressante se détache de son étude. Dans beaucoup de manifestations, l'idée d'accueillir dans une cité européenne, le meilleur de la création mondiale était perçue par beaucoup, comme une nécessité. Robert Palmer, coordinateur de plusieurs Capitales européennes de la Culture et co-auteur d'un rapport d'évaluation sur le programme pour la Commission européenne, confirmait ce point de vue à Monica Sassatelli : « En termes culturels, le monde appartient à tous, et peut-être n'est-il plus pertinent pour une Capitale européenne de la Culture, de se concentrer sur la diversité des identités européennes, mais peut-être doit-elle s'ouvrir à la diversité internationale, aux identités globales.³²»

Ainsi artistes et professionnels de la culture s'intéressent à une Europe « conjecture » selon le mot de Massimo Cacciari³³, aux frontières mobiles, aux intérêts divers, puissance d'accueil plus encore que de rayonnement. Ils attestent aussi de la conscience des différences entre nations et régions, différences précieuses à leurs yeux. Bref, ils tracent leur propre chemin au gré des rencontres et des opportunités, s'inscrivant par là dans une des traditions européennes. Massimo Cacciari rappelle ainsi que l'Europe « n'a jamais établi sa résidence dans le cadre que ses frontières lui assignaient ».

Pour les artistes témoignant d'un engagement social comme ceux rencontrés dans le réseau Banlieues d'Europe, l'accompagnement au long terme d'un quartier oriente leurs objectifs et leurs négociations vers les instances politiques et les associations les plus proches, tout en mettant à profit des expériences

³¹ Sassatelli Monica, *Becoming Europeans, Cultural Identity and Cultural Policies*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2009, page 126.

³² *Opus cit.*, page 132.

³³ *Opus cit.*, page 233.

menées « ailleurs », en Europe et au-delà. Bref, l'ici et maintenant des artistes impliqués dans des coopérations internationales, ne coïncide guère avec les cadres socio-politiques de l'Union européenne. Quant aux artistes attachés à un territoire, ils revendiquent des appartenances nationales ou régionales qui ne servent pas directement les desseins d'une Europe culturelle officielle.

Le troisième malentendu tient à une vision téléologique de l'Europe culturelle et je n'y insisterai pas outre mesure. Il est lié aux deux autres, présentant, dans les textes officiels, une vision pacificatrice des arts et de la culture, source de dialogue et de compréhension. D'une part, cette vision rassurante méconnaît le rôle des oeuvres (citer Péquignot) d'autre part, elle fait fi des conflits multiséculaires dans lesquels les arts ont servi les desseins de telle ou telle puissance. Alain Boublil en donne de saisissants exemples à propos de l'Europe occidentale et Claude Karnoouh décrit les forces et stratégies à l'oeuvre en Europe centrale et orientale, ainsi que le rôle des commandes communistes officielles³⁴. L'on pourrait encore citer l'analyse de Muhammedin Kullashi sur le rôle des académiciens serbes qui ont encouragé le « nettoyage ethnique » en ex-Yougoslavie. La culture est ici décrite comme une école de « haine ».

Donc « l'entrée en culture » de l'Union européenne relève de difficultés intrinsèques que les instances communautaires s'efforceront de résoudre au moyens de stratégies successives, tendant à naturaliser leurs interventions comme évidentes, nécessaires, relevant de la révérence à un passé revisité et conférant aux arts et à la culture, une position à la fois promotionnelle et marginale, tout en construisant des cadres d'action d'une pertinence inégale. Certes, le Conseil de l'Europe a été, dès sa création en 1949, en charge des questions culturelles et éducatives. Mais l'attribution de compétences culturelles à l'Union européenne est source d'autres effets car il s'agit bien là de mettre en partage des idées et des moyens, même *a minima*. Or mettre en partage, c'est transformer. Toute la question est donc de savoir ce que les instances communautaires choisissent de partager en matière artistique et culturelle : une version aseptisée des arts et de la culture ou le risque de la recherche artistique, de ses éventuels échecs et de ses réussites les plus inattendues ? L'autre question est de savoir comment se croiseront les parcours des artistes européens et les attendus des dispositifs communautaires. La mise en réseau de producteurs, diffuseurs, programmeurs et médiateurs européens tente certainement de baliser le terrain à cet égard.

Enfin, le projet culturel européen semble contradictoire par essence, comme le souligne Dominique Wolton : « En fait, construire l'Europe de la

³⁴ Boublil Alain, *Le pouvoir de l'art*, Belfond, Paris, 1991. Karnoouh Claude, *Postcommunisme fin de siècle, Essai sur l'Europe du XXIème siècle*, L'Harmattan, Paris, 2000.

culture, c'est entreprendre deux démarches simultanées et contradictoires : valoriser les éléments de la culture commune sans lesquels un projet politique commun ne pourrait pas durer ; reconnaître et valoriser les éléments de différences culturelles. Et c'est évidemment le second volet qui, au bout d'un moment, devient la condition du premier³⁵. » Edgar Morin, pour sa part, met au cœur du projet culturel européen, l'idée d'une culture de la relation fondée sur une « dialogique entièrement laïcisée, dans le sens où, à partir d'un certain moment, aucune idée n'est demeurée assez sacrée ou assez maudite pour échapper au tourbillon des débats, discussions, polémiques³⁶. » Comme Robert Frank, Edgar Morin invite les intellectuels à intervenir dans le débat public pour « une nouvelle identité européenne », fondée sur « la tradition critique et auto-critique », déplorant par ailleurs, l'obstacle créé par de « formidables pressions professionnelles, technocratiques, scientifico-disciplinaires³⁷ ». Cette position n'est pas très éloignée de celle d'Ulrich Beck et Edgar Grande qui s'interrogent sur le travail politique que les Européens doivent faire ensemble quant à la mémoire de la première modernité : « L'Europe cosmopolitique est l'Europe expérimentale, *auto-critique*, enracinée dans son histoire, rompant avec son histoire, et tirant de son histoire la force d'y parvenir. » Les auteurs soulignent aussi qu'il s'agit là d'un processus « lourd de dilemmes », « inachevé » et « inachevable ». De façon complémentaire, Dominique Wolton appelle à briser le « cercle vicieux de la culpabilité et de la réparation » dans le processus post-colonial. L'Europe est donc engagée à innover dans sa coopération avec ses « outre-mers », en entreprenant un travail politique conjoint³⁸.

Démontrant que « l'Europe (..) n'est autre chose qu'un constant mouvement d'auto-européanisation », soit « le mouvement qui constitue l'Europe comme telle », Rémi Brague suggère aux Européens de réarpenter « la voie romaine », fondée sur une secondarité et une appropriation des sources étrangères, et ce au service d'une « identité excentrique » : « Selon une image déjà ancienne, ce sont deux villes qui symbolisent classiquement ses racines [les racines de l'Europe], « Athènes » et « Jérusalem ». Or ce que l'on a le moins remarqué, c'est que, de ces deux villes, aucune n'appartient à l'espace qui, dans l'histoire, s'est nommé lui-même « européen » et qui a été ainsi appelé par ses voisins. La culture européenne doit aller chercher ailleurs qu'en elle-même ce qui la définit³⁹. »

³⁵ Wolton Dominique, *L'autre mondialisation*, Flammarion, Paris, 2003.

³⁶ Morin Edgar, *Penser l'Europe*, Gallimard, Paris, 1990, page 34.

³⁷ *Opus cit.*, page 37.

³⁸ Wolton Dominique, *Opus cit.*, page 141.

³⁹ Brague Rémi, *Europe, la voie romaine*, Gallimard, Paris, 1999 pour la deuxième édition, page 188.

I – INSTITUTIONS NATIONALES, COMMUNAUTAIRES ET CULTURE : UN PROCESSUS LENT ET CONTRADICTOIRE

La période 1977 - 1992 est, pour la coopération culturelle européenne, un moment de transition. Ce qui apparaît manifeste à cette époque, c'est le rôle central des États et leurs divergences affichées en matière de politique culturelle et de définition du champ de la culture et des arts comme objet de politique publique. De même, apparaissent, sur le devant de la scène européenne, des acteurs culturels et artistiques dont le rôle se trouvait jusque-là cantonné à l'échelon national. Face à ces mobilisations, la Communauté européenne reste dans une sorte d'indécision devant le niveau et l'ampleur de ses responsabilités. Soit elle aborde les arts et la culture sous l'angle économique non sans provoquer des oppositions, soit elle envisage l'angle le plus consensuel d'approche, celui que le Conseil de l'Europe avait déjà sollicité, à l'endroit du patrimoine bâti. Ces tâtonnements dont la séquence se conclura provisoirement avec l'inclusion d'un article « Culture » dans le traité TCE en 1992⁴⁰, doivent être aujourd'hui scrutés dans la perspective d'institutions créées pendant la Guerre froide, dans le contexte d'une Europe sur la défensive face aux États-Unis et aux puissances émergentes, en particulier asiatiques, à partir des années 1980. Dès 1992, les effets cumulés de la fin du communisme d'État à l'est de l'Europe et les effets accrus de la globalisation se font sentir à l'échelle de l'Union européenne, sans que, pour autant, les différents échelons d'action publique en tirent toutes les conséquences.

Le développement de la présente partie s'appuie sur les études, articles et ouvrages que j'ai consacrés aux politiques culturelles et audiovisuelles en Europe, entre 1986 et 2006, et cités ci-dessous en référence⁴¹.

⁴⁰ Article 167 du Traité de Lisbonne. Par ailleurs, la Communauté européenne a été rebaptisée Union européenne par le Traité de Maastricht (1992) mais l'Union européenne n'a acquis la personnalité juridique que par le Traité de Lisbonne en 2009. Dans le présent texte, le terme de « Communauté européenne » est employé avant 1992, puis remplacé après cette date, par celui « d'Union européenne ».

⁴¹ « L'Europe de la culture : quel héritage, quelles perspectives ? », in *Encyclopedia Universalis, Universalis*, Paris, 1986, pages 108 - 116 ; *La Fondation européenne de la Culture dans le paysage culturel européen des années 1990 : Rapport d'étude et de prospective*, Eurocréation, Paris, 1988 ; *L'impact de l'ouverture du programme MEDIA aux pays tiers (Pologne, Hongrie, République tchèque, Slovaquie)*, Rapport pour la Commission européenne, Bruxelles, 1993 ; *Les mécanismes publics d'aide au cinéma et à l'audiovisuel en Europe*, vol. 1 et 2 (avec Bizern Catherine), Étude pour le Centre national de la Cinématographie et l'Observatoire européen de l'Audiovisuel, Paris/Strasbourg, 1995 ; « Politiques du livre en Europe », in *Culture Europe* n°21, février - mars 1998 ; *L'Europe culturelle en pratique*, La Documentation française, Paris, 1999 ; « Approche socio-politique de la réutilisation du patrimoine en Europe », in *La réutilisation culturelle et artistique des monuments historiques en Europe*, ACCR, Paris, 1999, pages 50 - 110 ; « Cinquante ans de rapprochement », in *Culture Europe* n°33, novembre 2001, Dossier *Régions et communes en Europe*, pages 1 - 4 ; « Les États, protagonistes ambigus de la coopération culturelle communautaire », in *La culture dans les relations internationales* (Roche François dir.), Mélanges de l'École française de Rome, 2002, pages 365 - 383 ; « L'Union européenne et la culture », in *L'Union européenne* (Ziller Jacques dir.), La Documentation française, Paris, 2004 ; *L'Europe de la culture, Histoire(s) et enjeux*, Actes Sud, Arles, 2005, chapitres II, III et IV, pages 69 à 286 et chapitre VI, pages 346 à 383 ; « La culture et le futur traité constitutionnel », in *Culture Europe International* n°44, printemps 2005, pages 1 - 2

I – A. Les paradigmes nationaux d'action publique de 1977 à 1992 : asynchronies, différences affichées et convergences objectives

Les politiques culturelles nationales démocratiques sont une catégorie d'intervention publique relativement récente (Dubois Vincent, 1999). À l'exception de quelques avancées durant l'entre-deux-guerres (France, Pays-Bas), l'on peut considérer qu'elles sont fortement liées aux années 1950 et à l'établissement, en Europe de l'Ouest, d'un modèle d'État providence. Les analyses et enquêtes comparatives à leur sujet sont également rares jusqu'aux années 1980. L'on doit au Conseil de l'Europe, les premières analyses menées dans le cadre des évaluations des politiques culturelles nationales et ce à partir des années 1980⁴². Cet ensemble de documents – reposant sur un rapport national et un rapport d'experts européens – constitueront la première trame de ce que l'on peut qualifier d'approche comparative, et se poursuivra avec la publication du *Compendium of Facts and Trends* du Conseil de l'Europe en 1999, lequel, désormais en ligne et régulièrement actualisé, rend compte des tendances principales des politiques culturelles nationales, à l'échelle des quarante-sept États membres du Conseil. Il convient également de saluer, durant cette période, les travaux de CIRCLE⁴³, groupement européen de chercheurs parmi lesquels Augustin Girard, directeur du Département Études et Prospective du ministère français de la Culture, Carla Bodo et Rod Fisher.

L'acte premier de toute politique culturelle nationale publique est de procéder à une catégorisation de ce qui relève ou non de l'action publique. Sur ce point, on peut relever des différences dans le champ d'application des politiques. La *kulturpolitik* allemande englobe les activités artistiques, éducatives, sportives et de loisirs, ainsi que les pratiques amateurs. Le Royaume-Uni prête attention à ces dernières, ainsi qu'à l'éducation artistique (Wiesand Andreas, 1992, Menger Pierre-Michel, 2010). En Italie, la politique d'État est essentiellement patrimoniale... La France opte, à partir de 1959, pour une politique d'excellence et de démocratisation qui écarte les activités amateurs et se démarque de l'éducation artistique. La Belgique fonde sa politique culturelle sur une approche linguistique. Dans cette perspective, chaque État catégorise, classifie et délimite le périmètre de la culture « légitime », générant par là-même des représentations mais également des résistances (Dubois Vincent, 2007).

⁴² Rappelons que le Conseil de l'Europe a mis en place les premières réunions des ministres en charge des Affaires culturelles dans les pays européens à partir de 1974.

⁴³ Cultural Information and Research Centres Liaison in Europe ; Réseau des centres de recherche et d'informations sur la culture en Europe. Voir aussi *Le développement des politiques culturelles en Europe*, Commission nationale finlandaise de l'UNESCO, ministère de l'Éducation de Finlande, Helsinki, 1982.

La variabilité des modes d'administration est également forte. Trois principaux systèmes existent en Europe : centralisme et/ou décentralisation, administration directe ou « à distance », fédéralisme. En France, en Grèce, au Portugal et au Luxembourg, le rôle du ministère de la Culture apparaît comme prédominant tout au moins en termes d'orientation de la politique culturelle nationale. D'autres administrations nationales passent des accords avec les collectivités territoriales, en acceptant une dose inégale de décentralisation, voire d'autonomie : Italie, Pays-Bas, Espagne. La délégation de l'exécution de la politique culturelle à des agences semi autonomes (*arm's length*) est le trait dominant du Royaume-Uni et de l'Irlande, mais aussi des Pays-Bas. La fédéralisation ou « communautarisation » des compétences culturelles génère l'existence d'exécutifs fédérés orientant leur propre politique culturelle : République fédérale d'Allemagne, Belgique, Autriche dans une moindre mesure. Bien entendu, aucun de ces modèles n'existe à l'état pur. Le système d'administration à distance est beaucoup plus précis aux Pays-Bas qu'au Royaume-Uni. Dans ce premier pays, il relève d'une claire répartition des compétences. Quant à la France, avant même sa loi de décentralisation, elle combine déconcentration et signature d'accords avec les collectivités locales. Enfin si l'Italie a tardé à concrétiser les principes de sa politique de décentralisation inscrite dans sa constitution de 1947, elle a accordé un « statut spécial » à un certain nombre de régions, en leur reconnaissant des prérogatives culturelles et linguistiques (Bodo Carla, 1988).

I – A.1. L'institutionnalisation du principe de l'autonomie de l'art et sa traduction dans les politiques culturelles nationales : un modèle européen d'action publique ?

Dans *Les règles de l'art*, Pierre Bourdieu prend l'exemple du champ littéraire comme paradigmatique des champs artistiques et démontre comment certains écrivains construisent une représentation de leur autonomie à la fois face au marché et face à « l'art bourgeois »⁴⁴. Cette stratégie faite de scandales, de manifestes et de prises de position radicales, tend à supplanter le principe de hiérarchisation externe pour instaurer un principe de hiérarchisation interne, dont les garants sont les artistes eux-mêmes et une partie des éditeurs et du public. Ainsi se scindent des mondes de l'art divisés entre une élite éclairée – l'art des « producteurs pour les producteurs » - et le tout venant de la production majoritairement livrée à la loi du succès commercial. Même si cette autonomie proclamée se fonde sur de nombreuses ambiguïtés comme Raymonde Moulin l'a démontré à propos des artistes visuels vis-à-vis du marché, elle s'impose comme la marque de l'activité artistique (Moulin Raymonde, 1992). « [...] L'institutionnalisation de la révolution permanente comme mode de

⁴⁴ Bourdieu Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Le Seuil, Paris, 1992.

transformation légitime des champs de production culturelle fait que l'avant-garde littéraire et artistique bénéficie, depuis la fin du XIX^{ème} siècle, d'un préjugé favorable fondé sur le souvenir des « erreurs » de perception et d'appréciation des critiques ou des publics du passé.⁴⁵ Dans les pays anglo-saxons, l'opposition est moins frontale dans la mesure où les acteurs du marché bénéficient d'un préjugé favorable, dans la mesure aussi où l'art est d'abord décrété « affaire privée » ; les classes dominantes britanniques enfin, ne fondent pas le principe de distinction sociale sur leur « prétention culturelle » : « Certes, comme partout ailleurs, le « grand art » était souvent tributaire du mécénat des classes opulentes, mais en Grande-Bretagne, il s'agissait essentiellement d'éléments traditionnels d'une saison mondaine dûment réglée, où l'on mettait en gros sur le même plan une soirée à l'opéra de Covent Garden et un match de cricket aux Lords ou une régata à Henley.⁴⁶ »

Selon Pierre-Michel Menger, les mesures culturelles engagées après 1945 tendent à tracer une définition homogène de la culture savante, « symbole d'une identité nationale »⁴⁷. Dans le contexte d'une histoire mouvementée d'évaluations aux multiples intervenants (corporations, mécénat royal, aristocratique, religieux, marché...), les politiques culturelles nationales purgent de leur « caractéristiques contextuelles » les oeuvres de la culture savante, assimilées à des « biens publics unanimement dignes d'admiration⁴⁸ ». Les tenants de l'art autonome ayant fondé leur système de valeurs sur un « monde économique à l'envers »⁴⁹ dans lequel les clients donc une partie du marché a disparu de l'équation, les États se trouvent bien fondés à garantir aux artistes une socialisation du risque de leur travail et, se substituant aux mécènes antérieurs, ils dévalorisent l'intervention du marché, pourtant comptable de nombreuses innovations. Mais, dès le départ, cette construction ne se fait pas sans oppositions, ni contestations, étant donné le postulat d'autonomie de l'art et la lutte incessante pour le monopole de l'évaluation artistique. Dans les pays moins réticents aux interventions du marché, celle de l'État sera dans un premier temps, extrêmement prudente et le Conseil des Arts de Grande-Bretagne, créé en 1946, n'intègre dans son domaine qu'un nombre très restreint d'oeuvres, laissant aux *charities* et autres organisations, le soin de gérer de larges pans de la création contemporaine. Dans les pays où le mode d'évaluation s'appuie sur des conseils (en partie composés d'artistes ou de représentants des différents courants idéologiques de la société, Pays-Bas, Belgique), le risque de contestation est en quelque sorte amorti par ces dispositifs de délégation. En

⁴⁵ Pierre Bourdieu, *Opus cit.*, page 305.

⁴⁶ Collini Stefan, « Du financement public de la culture en Grande-Bretagne », in *Le Débat*, Culture et politique, n°70, mai – août 1992, page 5.

⁴⁷ Menger Pierre-Michel, « Les politiques culturelles en Europe : modèles et évolutions », in (Poirrier Philippe dir.), *Politiques et pratiques de la Culture*, La Documentation française, Paris, 2010, page 277.

⁴⁸ Menger Pierre-Michel, *Opus cit.*, page 278.

⁴⁹ Bourdieu Pierre, *ibidem*, page 123.

Espagne où la constitution post-franquiste reconnaît l'existence de communautés autonomes et d'un espace national plurilingue, les critères d'évaluation seront partagés entre le niveau central et les communautés autonomes, ce qui donnera lieu à quelques sérieuses controverses. (Bonet Lluís et Négrier Emmanuel, 2007)

I – A.1.a. Pouvoir d'énonciation et centre de réinvention nationale

Si l'enjeu est le pouvoir d'énonciation de la qualité artistique voire de l'excellence, d'autres paramètres interviennent pour que les États puissent présenter une politique culturelle cohérente au moins dans ses intentions : la dimension nationale, déjà évoquée, retient tout particulièrement notre attention, s'agissant de la coopération européenne. Les ravages de deux guerres mondiales, du fascisme, les difficiles lendemains des empires coloniaux, conduisent des États y compris constitués de longue date, à redessiner les contours d'une émotion nationale mise à mal. Dans une optique de pacification des esprits et de réconciliation des anciens ennemis, la culture « nationale » apparaît comme un lubrifiant particulièrement adéquat. En France tout comme en République fédérale d'Allemagne, le théâtre est ainsi l'un des vecteurs d'une conscience nationale renouvelée. Le patrimoine - dans son acception immobilière mais aussi en termes de répertoire - tient lieu de ressource mobilisatrice pour une communauté nationale à reconstruire, en Italie, tout en assignant une limite identifiable aux interventions de l'État (Alcaud David, 2002). En Espagne et au Portugal, la sortie de la dictature implique que soient répertoriés et valorisés non seulement les artistes et les oeuvres marginalisés par la dictature mais que soit insufflé dans la population, le goût de la contemplation et de la fréquentation des chefs d'oeuvre.

I – A.1.b. L'affirmation d'un modèle européen démocratique sur fond de Guerre froide

Ce que Pierre-Michel Menger souligne également, c'est la prétention universaliste de ces politiques. Suivant les articles 26 et 27 de la Déclaration universelle des droits de l'homme, les États européens appliquent la notion d'accès de tous à la culture, sous le vocable de la démocratisation culturelle, ainsi que les règles de la propriété intellectuelle. Ils renforcent également (ou mettent en place) un système de relations culturelles extérieures, sorte de mise en oeuvre de cette ambition universaliste. Il s'agit sans doute également par là, de capter les aspirations internationales d'une partie de la classe artistique. (Autissier Anne-Marie, 1986, Bossuat Gérard, 2000). Donc Denis de Rougemont n'a pas tout à fait tort de déclarer en 1948, que ce qui reste en propre à l'Europe, c'est sa culture. Si ce n'est qu'il prononce ces paroles dans une optique fédéraliste et pré ou post-nationale alors que les États européens l'entendent comme un gage de leur souveraineté. Enfin, il n'est peut-être pas

indifférent de souligner que la mise en place des politiques culturelles nationales d'après-guerre se développe dans le contexte de la Guerre froide et d'un débat – certes indirect – avec les États communistes européens et l'Union soviétique (Kaelble Hartmut, 2010). De façon plus générale, plusieurs observateurs ont noté que l'existence des politiques communistes avait poussé les États européens à mettre en oeuvre des politiques sociales conséquentes. La question culturelle peut, pour partie, s'intégrer dans cette problématique. En France et en Italie où les partis communistes bénéficient d'une solide assise dans l'espace public, la prise en compte de tous les laissés pour compte du marché – dont les artistes – sonne comme un impératif.

Durant ces années, les États européens mettent en place, au profit des artistes, des mesures, sauf exception, uniques au monde, ce qui pourrait, à notre sens, accréditer l'idée d'un modèle culturel européen d'intervention publique : renforcement de et délégitimation aux sociétés de gestion collective des droits d'auteur, mesures spécifiques en faveur des artistes (salarier en Allemagne, en Autriche et un temps aux Pays-Bas, exemption d'impôts en Irlande, régime des intermittents en France, développement des bourses de tous ordres aux Pays-Bas, en Allemagne, en Suède...). Conformément à l'autonomie revendiquée du champ artistique, l'artiste est protégé mais libre et il apparaît – tout au moins dans les représentations – comme la figure de l'individu à même de fédérer une communauté inédite autour de son oeuvre et d'incarner une désaliénation dont les régimes Est-européens se voudraient les acteurs exclusifs. Le pamphlet écrit par Jean Dubuffet à l'endroit de cette main-mise de l'administration publique sur les significations artistiques et la figure de l'artiste, souligne que ce dernier devient une sorte de prêtre, coupé des préoccupations de la société⁵⁰. Et Dubuffet de se revendiquer comme un artisan, figure de longue date mobilisée par les artistes, en particulier au moment de la révolution française et de la Commune (Monnier Gérard, 1991).

I – A.2. Les premières brèches dans le modèle de diffusion de l'excellence

En effet, la première construction d'après-guerre – excellence versus démocratisation – subit des assauts dès le milieu des années soixante. Au Royaume-Uni, sous l'influence des *Cultural Studies*, est revendiquée par de nouveaux entrants dans la carrière – artistes, politiciens nationaux et locaux – non seulement l'accès de tous à un répertoire considéré comme majeur, mais aussi la nécessaire attention aux diverses expressions contemporaines, qu'elles émanent des classes populaires, des minorités régionales, des jeunes, des femmes... Le concept d'égalité des expressions culturelles contribue à la mise en oeuvre, par le gouvernement suédois, d'une politique multiculturelle dont les

⁵⁰ Dubuffet Jean, *Asphyxiant culture*, Éditions de Minuit, Paris, 1968.

avancées tout comme les difficultés sont encore aujourd'hui source d'enseignement (Wieviorka Michel, 2001). La démocratie culturelle est alors à l'agenda en France, avec son cortège de dispositifs spécifiques, au premier rang d'entre eux l'action culturelle. Au Royaume-Uni, la Secrétaire travailliste aux Arts et à la Culture, Jennie Lee, prie le Conseil des Arts de revoir, en 1967, sa charte, pour la rendre plus conforme aux nouveaux enjeux, tout en triplant son budget.

Des mobilisations se font jour sur fond de désindustrialisation, notamment en Allemagne et au Danemark où les grandes villes soutiennent l'action de nouveaux acteurs culturels et la réappropriation de lieux *a priori* non dédiés à la culture, comme les infrastructures industrielles abandonnées. Ce mouvement qui s'amplifiera à partir des années 1980, notamment au Royaume-Uni, aux Pays-Bas et en Belgique, porte en germe une désagrégation des valeurs construites lors de la phase triomphante de la démocratisation culturelle. Comme le note Pierre-Michel Menger, l'objectif de démocratie culturelle ouvre « la brèche de la dé-hiérarchisation des arts »⁵¹. Dans un premier temps, les procédures de co-décision mises en place en France, en Italie, aux Pays-Bas, tournent à l'avantage du gouvernement central et des artistes universalistes. Pierre-Michel Menger note également qu'en Europe du Nord - Suède, Finlande, Danemark, Royaume-Uni -, la conception pluraliste de la culture implique de fait, des budgets beaucoup moins pluralistes que la rhétorique de l'égalitarisme le laisserait supposer.

Les années 1980 se caractérisent par les premiers effets de la crise économique occidentale et la rupture violente ou progressive avec les principes de l'État providence. Au Royaume-Uni, le gouvernement de Margaret Thatcher réduit les budgets publics, met les institutions culturelles en situation de concurrence, amplifie le recours aux financements privés⁵² et démantèle le système d'avances sur recettes pour le cinéma. Dans le même temps, ce gouvernement crée Channel Four, en appuyant ses ressources sur les recettes publicitaires des chaînes privées de télévision, démontrant également par-là son présupposé de la nécessité d'un financement privé tous azimuts pour l'art et la culture. « L'utilité de la culture change de visage », écrit Pierre-Michel Menger⁵³.

Une nouvelle phase s'ouvre, avec le développement sans précédent des industries culturelles et la nécessité, pour les États européens, de définir et de promouvoir des industries culturelles nationales dans la compétition

⁵¹ Menger Pierre-Michel, *Ibid.*, page 281.

⁵² Via le Business Sponsorship Incentive Scheme (BSIS) auprès de l'ABSA (Association for Business Sponsorship in the Arts), créée par le gouvernement travailliste en 1976. L'ABSA est par la suite devenue Art & Business.

⁵³ *Ibid.*, page 282.

internationale. Avec le développement des marchés de l'industrie des loisirs, la politique culturelle nationale se trouve prise en tenaille. La fonction régulatrice de l'État est mise en évidence et fait l'objet de diverses mesures. Ainsi l'on assiste, dans la plupart des États membres, à un empilement de références dont ils tentent de faire la synthèse, tout en s'exposant aux critiques de plus en plus vives d'une partie des milieux professionnels culturels, soit parce qu'ils restent trop attachés à une conception patrimoniale de la politique culturelle (Italie, Autriche), soit parce leurs modes de sélection sont jugés opaques (France) ou trop élitistes (Pays-Bas).

Dans le contexte de stagnation des années 1980, la France fait figure d'exception avec, en 1981, un doublement de son budget culturel national, la volonté d'embrasser toutes les composantes des activités culturelles, en ouvrant grand l'éventail des disciplines labellisées – de la mode aux « musiques actuelles », via la bande dessinée et l'art contemporain. Comme l'indique Raymonde Moulin, l'objectif est de « réconcilier l'économie et la culture »⁵⁴. Cette logique additive est revendiquée par d'autres pays comme l'Espagne ou le Portugal, quoiqu'avec moins de moyens et maintenue aux Pays-Bas où se font pourtant entendre de premiers échos protestataires d'une partie de l'opinion à l'endroit d'une politique de l'offre se souciant peu des taux d'audience et du grand public.

I – A.3. Le rôle du cinéma : vecteur privilégié de « projection nationale » et paradigme de plus en plus dominant

À ce stade de l'analyse, il est important de considérer la prise en compte publique du cinéma puisqu'au-delà des différences observées, il fait l'objet d'appuis constants depuis 1948 en Europe occidentale et de soutiens importants dans toute l'Europe communiste. En effet, on observe, que de 1948 (Norvège) à 1977 (Espagne), la plupart des États Ouest-européens se dotent de dispositifs en faveur du cinéma, le Royaume-Uni instaurant de 1950 à 1985, « l'Eavy Levy », redistribution aux producteurs et distributeurs, d'une taxe prélevée sur le prix des places de cinéma, mesure proche de l'avance sur recettes française⁵⁵. Sans oublier qu'un système de soutien au cinéma « public » italien est instauré dès l'entre-deux-guerres. À partir de 1980, l'audiovisuel est également pris en compte, souvent d'ailleurs confondu dans les organigrammes, avec le cinéma, à la notable exception du cas français. Pourquoi cette longévité et cet engagement

⁵⁴ Moulin Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, Flammarion, Paris, 1992, page 98.

⁵⁵ Autissier Anne-Marie et Bizern Catherine, *Les mécanismes publics d'aide au cinéma et à l'audiovisuel en Europe*, vol. 1 et 2, Centre national de la Cinématographie, Observatoire européen de l'Audiovisuel, Paris et Strasbourg, 1996 (versions française, anglaise et allemande). Voir aussi Lange André et Westcott Tim (coord.), *Les aides publiques aux œuvres cinématographiques et audiovisuelles en Europe – Une analyse comparative*, Observatoire européen de l'Audiovisuel, Strasbourg, 2004. (versions française, anglaise et allemande).

de la puissance publique en faveur d'une activité qui, au début du XX^{ème} siècle, apparaissait encore comme un article de foire, de surcroît considéré comme dangereux pour la santé morale de la population?⁵⁶.

Il semble que dans le cadre de la reconstruction des États après la deuxième guerre mondiale, le cinéma apparaisse comme un vecteur essentiel de « projection nationale », comme l'expérience des États-Unis le prouve (Frodon Jean-Michel, 1998). Tout d'abord porté par un large succès d'audience, le cinéma connaît une crise de fréquentation à partir de la fin des années 1970. De surcroît, il s'est lui aussi divisé en divers mouvements contestataires de ses aspects les plus commerciaux et le cinéma « d'auteur » reproduit les attendus de la partie élitiste des autres champs artistiques, relativisant le succès commercial par rapport à des considérations internes au champ : rupture esthétique, nouveau langage social... On se souviendra également du rôle du cinéma dans l'action culturelle, durant la phase de « démocratie culturelle » et des débats portés par les mouvements d'éducation populaire, notamment en France et en Italie. Le cinéma revêt donc de multiples utilités et de multiples fonctions et, par son accès immédiat, il constitue une source de rentrées économiques potentielles. Cette croyance conduit à le considérer comme un vecteur de premier plan pour les politiques nationales. Lorsque l'intérêt économique de la culture vient au devant de la scène, c'est notamment sous l'influence du cinéma « dans le reclassement symbolique des industries culturelles », note Pierre-Michel Menger⁵⁷.

I – A.4. Première lecture « communautaire » des politiques culturelles nationales

En 1987, un rapport commandé par la Commission des Communautés européennes à Antonio Ca'Zorzi, s'efforce de faire le point sur le mode d'administration, le champ d'intervention des politiques culturelles publiques et les montants budgétaires alloués par les douze États membres de la Communauté, aux arts et à la culture (hors cinéma et audiovisuel). Dans son introduction, l'auteur évoque « l'impuissance relative des opérateurs culturels confrontés à la situation de leur secteur, dont la crise, qui date déjà de plusieurs années, a ouvert une phase d'évolution accélérée⁵⁸ », ainsi que la nécessité, pour les instances européennes, d'introduire la dimension culturelle dans le contexte communautaire. Le rapport Ca' Zorzi fait peu état des référentiels d'action des politiques publiques comme s'ils allaient de soi ou comme si le plus urgent pour

⁵⁶ Sans oublier les maux dont il a été accusé en Allemagne, sur la base des analyses de l'École de Francfort, confortées par son utilisation par le III^{ème} Reich, ce qui a permis, après 1945, à l'industrie américaine d'éliminer un concurrent qui lui damait le pion pendant l'entre-deux-guerres.

⁵⁷ Menger Pierre-Michel, *Ibid.*, page 283.

⁵⁸ *Administration et financement publics de la culture dans la Communauté européenne*, Rapport pour la Commission des Communautés européennes, Office des Publications officielles des Communautés européennes, Luxembourg, 1987, page 3.

l'auteur, était de comprendre dans quelle mesure les politiques des États membres sont prêtes à affronter les mutations en cours, en particulier dans le domaine des industries culturelles.

Le rapport insiste sur la capacité des États à mener des dialogues avec les organismes privés, les associations culturelles et tout autre groupement de professionnels. Dans cette catégorie, il place en tête les Pays-Bas et le Danemark. Il note également en Allemagne, l'importance des associations publiques et privées. La question du mécénat (ou du parrainage), abordée par Antonio Ca'Zorzi, comme devant « apporter une contribution essentielle à la détermination des tâches prioritaires » et « valoriser les aspects économiques des industries culturelles »⁵⁹ est aussi illustrée par une grande disparité de situations : si le Royaume-Uni se caractérise par une ancienne et forte implication des organismes privés et si, en Italie, des fondations s'engagent aux côtés des musées et des acteurs du patrimoine, le mécénat d'entreprise reste alors très peu développé en Europe occidentale.

I – A.4.a. Une lecture gestionnaire de la « crise » face aux arguments du « bien commun »

Le rapport Ca'Zorzi semble répondre à plusieurs objectifs : amplifier et marteler le thème de la crise, incitant les États à se fédérer pour mieux y faire face, démontrer le caractère commun de cette crise, quels que soient les budgets et les mesures mis en oeuvre. Le deuxième objectif est de mettre les États en situation de doute. Peu importe ce qu'ils ont accompli, l'important est ce qui leur reste à affronter et de cela, sont-ils capables? Voilà donc une brutale suspicion jetée sur les fondamentaux d'actions publiques qui se revendiquent comme les arbitres des différentes revendications professionnelles au nom d'un idéal du bien commun! Troisième aspect, l'insistance du rapport sur les financements privés et la capacité des États à nouer des partenariats, avec distribution de bons points à la clé. Quatrième aspect du rapport, l'évaluation de la capacité des États à coopérer avec les autorités locales, que l'auteur considère comme de plus en plus essentielles dans la conduite des politiques culturelles. Sans surprise, Ca'Zorzi prône la décentralisation la plus approfondie.

Ainsi, le rapport prépare les esprits à différentes formes de renoncements : l'idée que tout puisse venir de la puissance publique, la conviction de certains selon laquelle l'État est seul à la manoeuvre, alors que des myriades d'associations et d'entreprises sont potentiellement désireuses et capables d'aborder les questions culturelles. Deux grands absents dans cette évaluation : les publics autrement que sous une forme quantitative ou très vague, et les critères de l'évaluation

¹⁶ *Opus cit.*, page 13.

artistique. Sur la question des publics, on peut trouver une analogie avec les référentiels des politiques publiques nationales : « (...) Comme souvent, le peuple - le public, etc - à l'intention duquel la politique culturelle est censée être réalisée, en est la plupart du temps absent, ou au moins peu présent autrement que comme objet et instrument de ceux qui prétendent parler en son nom⁶⁰. » Donc l'expert de la Commission européenne ne s'embarrasserait pas ici de considérations superflues à seul usage décoratif⁶¹.

I – A.4.b. « De l'économique au culturel via le social »

Une deuxième omission est caractéristique car elle accompagnera toutes les prises de position de la Commission européenne en matière artistique : l'évaluation artistique n'est pas son objet, elle n'en a ni la prétention ni la capacité. « Il n'appartient pas à la Communauté de dire si une œuvre est bonne ou si elle est mauvaise ou laide. (...) Il lui appartient d'abaisser les obstacles économiques et sociaux qui ralentissent la marche des créateurs et des interprètes et qui, par là, gênent l'élaboration et la diffusion des œuvres. (...) La Commission suit la chaîne qui part de l'économique, passe par le social et aboutit au culturel⁶². » Pour ce faire, elle s'en remettra à des jurys d'experts proposés par les États membres. Cet évitement est sans doute aussi une concession : les États ont à perdre dans la mise en commun de compétences culturelles à des fins de programmation communautaire. Il faut donc les rassurer. Cet aspect de leur « souveraineté » ne sera pas rogné. Simplement, comme nous le verrons plus loin, il sera largement circonscrit par d'autres critères jugés essentiels par la Commission européenne, tendant à minimiser son effet dans le processus de sélection. Une autre façon de dire que le monopole de l'évaluation artistique - motif de tant de batailles - est, pour la Commission européenne, un aspect secondaire - archaïque - des modes d'action publics ?

Enfin, en évoquant la crise à laquelle les « opérateurs culturels » sont confrontés, l'expert de la Commission place la Commission européenne en situation d'arbitre ultime entre les dysfonctionnements des politiques culturelles nationales et les demandes des professionnels, tendant ainsi une perche à des acteurs qui s'empresseront de la saisir. Dernier trait de ce texte et conforme à d'autres stratégies de la Commission observées par ailleurs, l'énonciation de la crise se présente comme une assertion objective, basée sur des observations chiffrées et indiscutables. Les solutions existent et la Commission européenne -

⁶⁰ Dubois Vincent, *Action publique et processus d'institutionnalisation*, Mémoire d'habilitation (Lenoir Remi dir.), Université de Paris I, 2007, page 40.

⁶¹ Il est frappant de constater que, dans la plupart des textes de l'Union européenne, évoquant le public, c'est toujours sous la forme de données quantitatives, l'idéal à atteindre étant un public le plus élargi possible.

⁶² Grégoire Robert, « La Communauté et la culture », *Revue du Marché commun* n°274, 1984. Robert Grégoire était alors chef de la division des « Problèmes du secteur culturel » auprès du Secrétariat général de la Commission.

avec l'aide d'experts - est en mesure de les proposer. Derrière ces présupposés, se cache une autre représentation : la diversité d'action et de priorité des États membres est une survivance pittoresque due à une absence de rationalisation. Des mesures techniques existent, qui doivent être appropriées par tous. L'argument de rationalité est ici au coeur de la démonstration⁶³.

Mais, pour l'heure, il faut convaincre les acteurs des politiques culturelles nationales de se rejoindre à la table de discussion. La résistance et les lenteurs des États membres quant à la mise en place de programmes communautaires, se sont donc conjuguées autour d'une anxiété commune - la peur de devoir renoncer à un récit collectif spécifique, original, lié à des traditions propres. Mais ces peurs ont finalement cédé la place à une anxiété plus pressante : l'internationalisation des industries culturelles et les enjeux, en termes d'influence et de parts de marché, d'une fédération des ressources à même de protéger les avancées en la matière. Et ce d'autant plus que, comme le note Pierre-Michel Menger, deux phénomènes se produisent de façon simultanée : la remise en cause d'une politique culturelle de l'offre, le succès de la télévision ainsi que le développement de l'audiovisuel privé, face auquel le maintien d'un secteur public de télévision s'avère une mission essentielle pour la puissance publique⁶⁴.

I – A.5. Ultimes escarmouches avant négociation

Les prémisses d'une coopération communautaire s'esquissent dès 1982⁶⁵. Dans cette bataille feutrée, les États membres affichent des positions divergentes. Le Royaume-Uni, alors suivi par l'Irlande, considère toute intervention culturelle publique d'envergure comme suspecte d'entrave aux libertés artistiques, tout comme source de gaspillage en période de crise économique. Quant aux Pays-Bas, ils affichent un soutien modéré à l'alliance majoritaire tout en restant sceptiques sur les capacités de la Commission européenne à conduire efficacement des programmes culturels. La République fédérale d'Allemagne se montre peu enthousiaste, alors essentiellement soucieuse de ne pas incommoder les *Länder* qui n'entendent pas renoncer à leurs compétences exclusives en matière d'art et de culture. Quant au gouvernement danois, il mène depuis 1977, une fronde contre toute coopération culturelle communautaire, au motif que celle-ci ne peut que conduire à une standardisation des contenus et attenter à l'intégrité des traditions nationales. (Brossat Caroline, 1999)

⁶³ Argument souvent repris par la Commission européenne, concernant, par exemple, les effets de la numérisation sur l'exercice du droit d'auteur et des droits voisins.

⁶⁴ Menger Pierre-Michel, *ibid.*, page 282.

⁶⁵ Dans une Déclaration solennelle adoptée à Stuttgart le 19 juin 1983, chefs d'Etat et de gouvernement s'engagent à promouvoir une coopération plus étroite en matière culturelle pour réaffirmer la conscience d'un héritage commun en tant qu'élément de l'identité européenne.

Un front commun se dessine toutefois entre des pays progressivement acquis à l'idée d'une coopération plus approfondie, au nombre desquels l'on compte la Grèce, l'Italie, la Belgique, la France, le Luxembourg et les deux futurs entrants dans la Communauté européenne, l'Espagne et le Portugal.

Toutefois, ces États membres redoutent la promotion, par la Commission européenne, d'une dimension réductrice et univoque de la culture européenne. Un épisode éclaire ce malaise : l'alliance entre les gouvernements danois et français en particulier, pour créer une fondation culturelle européenne intergouvernementale, projet poursuivi de 1977 à 1988, sur la base d'une convention internationale, ce qui excluait d'emblée toute intervention du Parlement européen. Dans l'esprit du gouvernement danois de l'époque, il s'agit d'échapper au « carcan communautaire » (Autissier Anne-Marie, 2005 :139). Confiée à un diplomate français, la préparation de la fondation en question s'est soldée par un échec. Cet épisode montre pourtant à quel point le sujet était sensible.

L'autre source d'interrogation repose sur les modes d'intervention communautaire. Outre la possibilité de mettre en œuvre des programmes, la Communauté agit par le biais de directives. Une fois adoptés, ces textes doivent être transposés dans les législations nationales. Or, comme nous le verrons au paragraphe I -D, les États membres, appuyés voire pressés par leurs milieux professionnels, jugent cet aspect réglementaire transnational contraignant par rapport à leurs propres politiques. Rappelons toutefois qu'aucune directive n'est adoptée sans l'accord des États membres.

I – B. Les paramètres de l'entrée en culture de la Communauté européenne : quatre cercles de validation

L'entente interviendra finalement sur la nécessité d'une réunion officielle des ministres en charge des Affaires culturelles à Luxembourg en juin 1984, et qui sera le premier pas vers une action culturelle plus affirmée de la Communauté. Mais, entre-temps, arbitrages et négociations se poursuivent pour limiter le pouvoir d'intervention de la Commission et pour mettre en œuvre les seules initiatives jugées légitimes par les États. Or les domaines sont peu nombreux : il s'agit du patrimoine (alors priorité des politiques nationales publiques dans toute l'Europe du Sud et en Autriche, un quart des budgets publics nationaux, selon Ca'Zorzi Antonio, 1987) ainsi que du cinéma et de l'audiovisuel. L'on instaure des mesures dites symboliques comme les « Villes européennes de la Culture », à la condition qu'il s'agisse d'une initiative intergouvernementale et que les États eux-mêmes veillent à la pré-sélection des villes candidates de leur territoire. Dans le même ordre d'idée, une Année européenne de la musique est instaurée en 1985, ainsi qu'une Année du Cinéma et de l'Audiovisuel en 1988.

Au terme d'après discussions, l'article 128 « Culture » est, en 1992, inséré dans le traité de Maastricht, conférant à la Communauté européenne des compétences « d'appui » fortement encadrées par le principe de subsidiarité⁶⁶. Face à un domaine sensible et dont le maniement s'est révélé potentiellement explosif, la parade des fonctionnaires européens - et, en partie aussi des parlementaires européens - est d'aborder les questions artistiques et culturelles par un biais exogène. Un certain nombre de critères font leur entrée : capacités de gestion du projet, « valeur ajoutée européenne », que nous pourrions résumer par la pertinence du recours à l'échelon européen et la capacité à associer un maximum d'États membres.

Tout se passe comme si la Commission européenne entendait se tenir à bonne distance du cœur des activités artistiques, laissant dans un premier temps, ce soin aux États membres. Notons tout de même que le caractère de plus en plus exogène des qualifications dont la puissance publique crédite les projets artistiques, à partir des années 1990, a notamment découlé de la crise et de la réversibilité des modes de validation artistiques, et que, dans cette perspective, son origine n'est pas imputable aux seules instances communautaires (Heinich Nathalie, 1998). Il est tout de même intéressant de constater que « l'entrée en culture » de l'Union européenne contribue à accélérer l'extension du phénomène, lequel aboutirait, selon certains experts, à une totale perte de spécificité du discours des politiques culturelles publiques (Dubois Vincent, 2010).

Dans ce contexte, quel(s) rôle(s), la Communauté européenne pouvait-elle assigner à l'art et à la culture? Les instances communautaires ont formulé une réponse à triple détente. Elles ont créé quatre cercles de référence, tout en s'affranchissant des affres de la validation artistique.

1 – B.1. Le patrimoine, premier cercle de référence

Le premier secteur envisagé par la Commission européenne, dans le cadre de son action culturelle, et ce dès 1977, est le patrimoine bâti. À partir de cette date, la Commission commande des études destinées à quantifier les coûts de restauration et de préservation des monuments et sites, et à anticiper sur les besoins en formation professionnelle du secteur. Ces préoccupations sont mises en relation avec le développement du tourisme - notamment culturel - et les projections effectuées sur une clientèle plus âgée et plus aisée de voyageurs. Avec la restauration et la promotion du patrimoine bâti, la Communauté européenne fait d'une pierre deux coups : elle conforte un secteur économique

⁶⁶ Article 151 dans le Traité d'Amsterdam, puis 167 dans le Traité de Lisbonne. Dans ce dernier texte, le vote sur la culture est passé à la majorité qualifiée.

en pleine expansion, tout en légitimant son souci d'identité à travers les chefs d'oeuvre du passé. Argument extrêmement séduisant pour les États membres qui voient dans le même mouvement leurs richesses patrimoniales valorisées, jusqu'à la mention, pour certaines d'entre elles, de « patrimoine d'intérêt européen ». Toutes ces démarches ont abouti ultérieurement à la création d'une ligne de soutien et d'un Label du patrimoine européen⁶⁷.

Ce premier cercle est aussi celui que le Conseil de l'Europe a privilégié à partir de 1954. C'est pour ainsi dire le socle identitaire commun considéré comme consensuel puisque reconnu par l'histoire de l'art. En outre, comme le suggère Gérard Monnier, à propos du florissant marché des copies de l'art religieux « saint-sulpicien » au XIX^e siècle à Paris, le recours à la définition d'un art auparavant consacré, évite la « définition du sujet et son interprétation »⁶⁸. Dans sa Convention culturelle européenne rédigée en 1954, le Conseil de l'Europe fait de la préservation et de la valorisation du patrimoine européen, la seule obligation pour les États membres en matière culturelle : « Chaque partie contractante prendra les mesures propres à sauvegarder son apport au patrimoine culturel commun de l'Europe et à en encourager le développement⁶⁹. » La conviction du Conseil de l'Europe est alors que le contact des Européens avec les grands monuments et sites de leur continent, est une clé de compréhension et de prise de conscience de ce qu'ils partagent. Malheureusement, comme l'écrit plaisamment Gérard Bossuat (2001), « l'histoire n'est pas une morale ».

Ou pour le dire autrement, une relecture historique fédératrice ne peut faire oublier que les monuments religieux ou princiers, érigés sur le territoire européen, l'ont rarement été dans un but de paix et de partage mais bien plutôt pour répondre à des enjeux de pouvoir et de propagande religieuse, princière, royale, impériale, nationale, et qu'ils mobilisent des points de vue opposés de lecture... (Boublil Alain, 1991, Karnoouh Claude, 2000).

Il faut toutefois reconnaître au Conseil de l'Europe sa capacité à interroger ses propres attendus théoriques. Dans un document intitulé *Prospective : fonctions du patrimoine culturel dans une Europe en changement* (2001), lequel donne à lire des stimulantes contributions, Gaby Dolf-Bonekämper propose d'ajouter à la nomenclature établie par Aloïs Riegl, une catégorie intéressante pour l'histoire européenne : celle de *Streitwert* (valeur de discorde) du patrimoine européen,

⁶⁷ Notamment sous l'impulsion des gouvernements français, espagnol et hongrois, un « Label du patrimoine européen » a été créé en 2007, visant « l'attachement des citoyens européens (...) à leur histoire commune, (...) la promotion des valeurs de démocratie (...), [le renforcement d'un] sentiment d'appartenance à l'Union, (...) [le fait de valoriser] l'attractivité économique (...) et [le] développement durable. » *Note d'information sur le Label du Patrimoine Européen*, Commission européenne, 4 mars 2009, page 1.

⁶⁸ Monnier Gérard, *Des beaux-arts aux arts plastiques, Une histoire sociale de l'art*, Éditions de la Manufacture, Besançon, 1991, pages 126 et 127.

⁶⁹ Article 1 de la Convention culturelle européenne signée le 19 décembre 1954.

ouvrant la voie à « une patrimonialisation consensuelle d'un objet non consensuel ». (Autissier Anne-Marie, 2005 : 84).

Au-delà même des conditions de leur commande, il est bien entendu possible d'identifier des courants artistiques, littéraires et architecturaux à dimension européenne, comme l'ont montré Denis de Rougemont (1961, 1988) et Pascal Bonafoux (2001)⁷⁰. Après les Itinéraires du Conseil de l'Europe, la Commission européenne a soutenu les réseaux formés autour du baroque européen, de l'art nouveau... Pourtant, de ce point de vue, l'on ne peut s'empêcher de regretter la priorité donnée au patrimoine monumental. Et la faible place conférée à la littérature, à la traduction littéraire et à l'étude des revues emblématiques des échanges européens, et ce depuis le XIX^{ème} siècle (Autissier Anne-Marie, 1986). Quoi qu'il en soit, la Communauté européenne a misé sur des valeurs réputées sûres, tout en arguant de leur importance en termes de fréquentation (la première visite de sortie des Européens, d'après des travaux statistiques publiés en 1991⁷¹). Les premières études menées à son initiative lui ont permis de valoriser les aspects techniques et juridiques où elle excelle (préservation, valorisation), tout en faisant allégeance à l'un des sommets de l'art européen.

I - B.2. Le cinéma et l'audiovisuel, sources d'un nouveau paradigme de production et de diffusion

Une fois consacrés - et décontextualisés - les signes les plus évidents de l'histoire culturelle européenne et les œuvres des artistes morts, il convenait d'aborder d'autres tâches pour satisfaire un tant soit peu les vivants. La Communauté européenne s'est alors engouffrée dans le formidable matériau des « industries culturelles ». On sait que Theodor K. Adorno a inventé le terme « d'industrie de la culture » comme un oxymore et dans un contexte où ce philosophe et musicologue redoutait vivement la main-mise de l'industrie (et aussi de l'administration) sur l'art. La priorité donnée aux industries culturelles et singulièrement au cinéma et à l'audiovisuel, facilitait considérablement l'approche de la Commission, pour des raisons juridiques mais aussi parce que cette prise de position rendait exemplaire sinon hégémonique, un mode de fonctionnement qui pouvait, pensait-on, être présenté comme un paradigme de référence pour les autres secteurs artistiques : rationalité, présence de la technique, promesses de large diffusion et d'économies d'échelle, multiplicité des supports et des modes de distribution.

⁷⁰ Non sans chassés-croisés, source de stéréotypes réciproques, comme on le lit à propos des relations entre les États italiens et la France à l'époque de la Renaissance. Patrick Bouchon démontre que l'art y est alors source de pouvoir politique et l'une des armes de la guerre entre les gouvernants, mais aussi lieu de transfert et d'appropriation dans des récits nationaux divergents. (Bouchon Patrick, 2009).

⁷¹ *Participation à la vie culturelle en Europe - Tendances, stratégies, défis*, Table Ronde de Moscou, Conseil de l'Europe/CIRCLE, La Documentation française, Paris, 1991.

Laissant l'appréciation de la qualité aux experts nationaux proposés par les États membres et réunis sous forme de jurys à Bruxelles, la Commission pouvait se concentrer sur les aspects organisationnels, de gestion et de marché. Le succès immédiat du programme MEDIA auprès des professionnels du secteur qui ont largement contribué à sa conception et à son évolution, a permis à la Communauté européenne de défendre l'idée d'une intervention culturelle à visée économique. Les autres résultats générés par l'effervescence des années 1980 autour du cinéma et de l'audiovisuel furent la création du Fonds Eurimages auprès du Conseil de l'Europe, en tant « qu'accord partiel » de cet organisme, ainsi que la création d'un Observatoire européen de l'Audiovisuel sis à Strasbourg.

Si l'on garde à l'esprit que ces initiatives voient le jour deux ans avant la première bataille de l'*Uruguay Round* et la clause d'exception culturelle dans le cadre de l'accord du GATT en 1986 (General Agreement on Tariffs and Trade, Accord général sur les tarifs douaniers et le commerce), l'on mesure le caractère révélateur de ces décisions et les pressions mondiales dont elles sont déjà le symptôme. Jacques Delors, alors Président de la Commission européenne, aborde la question du cinéma et de l'audiovisuel en arguant des compétences que donne à la Communauté l'état du traité TCE, durant la période, autrement dit un article portant sur la compétitivité des entreprises européennes (article 157, article 173 du Traité de Lisbonne). La première base juridique de MEDIA est donc économique. Il s'agit de créer un environnement favorable à l'initiative et au développement des entreprises de l'ensemble de la Communauté, et notamment des petites et moyennes entreprises, en l'occurrence des producteurs indépendants du cinéma et de l'audiovisuel - la définition variant d'un pays à l'autre. Mais ce sont aussi les années où, partout en Europe de l'Ouest (sauf au Royaume-Uni qui l'avait fait en 1955), l'on a privatisé une partie des ondes hertziennes et où le nombre de chaînes de télévision a été multiplié par trois entre 1980 et 1991, avec plus de 50% de programmation américaine, non obstant de fortes disparités entre les pays - 16% au Royaume-Uni contre 85% en Italie. La Commission européenne n'oublie donc pas de souligner publiquement le rôle symbolique des industries de programme pour l'expression des imaginaires européens, en particulier à l'intention des jeunes. À l'instar de Serge Regourd qui s'interroge sur « des pratiques audiovisuelles singulièrement émancipées de la culture » (Regourd, 2002 : 114), l'on peut s'étonner que l'essentiel des imaginaires européens se trouve capté par le cinéma et l'audiovisuel, et non par la littérature, la poésie ou la musique contemporaine! À ce jour, le cinéma et l'audiovisuel restent les mieux dotés dans l'ensemble des disciplines artistiques et culturelles de la Communauté européenne. La période des années 1980 et 1990 n'a pourtant pas manqué de résolutions des États membres, dont une exprimait clairement que le livre représentait la deuxième priorité pour les

actions de la Communauté. Mais il est vrai que les résolutions ne présentent aucun caractère contraignant.

I – B.3. Art et « valeur ajoutée » européenne : CULTURE 2000

Rationalisation, économies d'échelle, possibilité de diffusion « grand public »... Une fois ce référent calé, que faire des « autres » disciplines dont la liste est tout de même assez conséquente? Arts visuels, littérature et poésie, théâtre, danse, musique, architecture... Voilà toute une famille bien peu unie, et dont les modes de production et de diffusion s'avèrent peu susceptibles *a priori* de recettes confortables (sauf pour les grands groupes de presse et d'édition et les industries musicales dominantes). Nous verrons ultérieurement que la Commission européenne s'est décidée à consacrer des subsides à ces secteurs à partir de 1994. Sans entrer d'ores et déjà dans le détail de ces initiatives, l'on peut mettre en évidence les caractéristiques qui ont conduit la Commission européenne à ouvrir ce chantier : priorité donnée à l'élargissement des publics, fédération du plus grand nombre de participants de divers pays à un même projet, obtention de cofinancements nationaux et/ou locaux et gestion rigoureuse des finances, médiation organisée au-delà des spectacles ou des œuvres eux-mêmes - ateliers, conférences, publications multilingues, sites Internet... Là encore, l'appréciation artistique est laissée à des jurys d'experts émanant des États membres. Mais, malgré toutes ces systèmes de filtre, il s'avère que certains projets ne passent pas sous les fourches caudines, et ce pour diverses raisons : petite taille et fragilité des structures candidates, absence de notoriété des artistes proposés... Qu'à cela ne tienne! Il restait encore un rôle à remplir pour les arts et la culture, et ce au moment même où un certain nombre de politiques publiques, en particulier locales, découvraient ce nouvel avatar des modes de justification publics : la cohésion sociale.

I – B.4. Le rôle « social » des activités hors marché

Nous voici donc aux prises avec un nouveau référent. Apparu localement dans les années 1970, de ça de là, au Royaume-Uni, en Espagne, en Italie, fortement réactivé après la chute du Mur de Berlin, petit à petit repris dans les politiques nationales de la ville, de la jeunesse ou de la culture dans un certain nombre d'États membres, le terme de « cohésion sociale » tout comme l'anglicisme « d'activité inclusive » ont fait une percée remarquable depuis plusieurs décennies. Le référent contemporain de « l'art social » a ainsi une double origine : les préoccupations intersectorielles des autorités locales, tout comme le retrait de l'État providence à partir de la fin des années 1980. Puisqu'on ne peut pas se référer à des critères universalistes pour une part des activités artistiques, pourquoi ne pas chercher à en faire un lubrifiant local, approprié à des relations sociales spécifiques, en particulier lorsqu'elles s'avèrent tendues dans des

contextes de précarité ? Pour remonter le moral de la population civile durant la Seconde guerre mondiale, les autorités britanniques avaient en 1940, créé le CEMA (Council for the Encouragement of Music and the Arts), ancêtre du Conseil des Arts. Les objectifs du CEMA étaient d'organiser des concerts et des expositions pour les ouvriers participant à l'effort de guerre, tout comme de donner du travail aux artistes⁷². Cette approche pragmatique et quelque peu paternaliste peut-elle s'appliquer aux nombreuses et intéressantes initiatives de création et de diffusion menées aujourd'hui dans des prisons, auprès de jeunes en difficulté, dans des hôpitaux? L'art serait-il un lot de consolation en des temps incertains ? Peut-être. Quoi qu'il en soit, la création d'une catégorie comme « le rôle social de l'art » laisse quelque peu perplexe. La plupart des artistes qui ont fait le choix de travailler dans des contextes de pauvreté, comme par exemple, le « griot urbain de Liverpool », Levi Tafari, insistent plus sur la façon dont ils accompagnent les savoir faire amateurs et recueillent la mémoire des personnes avec lesquelles ils travaillent, que sur le fait qu'ils « se dévouent » pour porter la bonne parole. (Autissier Anne-Marie, 2008c : 96 et 97). Si l'on se réfère aux catégories marché et hors marché - payant et gratuit -, on s'aperçoit que « le rôle social de l'art » trouve dans cette gratuité, une partie de sa justification, encore que celle-ci soit insuffisante. Lesdits « arts de la rue » ou « arts *in situ* » jouent-ils un rôle social parce qu'ils offrent des spectacles gratuits ? L'art dit « social » serait-il l'ultime percée de l'institution dans la société, confortant les propos de Michel de Certeau sur le fait de désigner par « social » ce qui a trait aux pratiques des oubliés, des « absents de l'histoire » ? (De Certeau Michel, 1973, 1993). Dans cette perspective, le social en art serait à la fois lot de consolation et assignation. Il marquerait également la reconnaissance officielle d'une forme de désintégration de la communauté nationale, sur l'unité supposée de laquelle s'était construite la première génération des politiques culturelles nationales. Quoi qu'il en soit, la Communauté européenne, qui par ailleurs brille par son absence de politique sociale, a trouvé une méthode idoine pour réinsérer dans le vocabulaire public, un mot chargé de significations lourdes tout en l'allégeant de ses connotations explosives.

Il nous reste deux catégories à analyser puisqu'elles sont elles aussi apparues dans les années 1980 : celles d'exception et de diversité culturelles.

I – B.5. Exclusion culturelle, exception culturelle, diversité

Le terme d'exception a fait florès lors des négociations du GATT, alors que le gouvernement américain faisait pression pour inclure le cinéma et l'audiovisuel dans cet accord. Les conséquences de cette éventuelle inclusion sont connues : appliquer le traitement national aux entreprises américaines ou autres, tout

⁷² L'emploi des artistes est aussi l'un des objectifs affichés de la création du festival de Salzbourg en 1919.

comme aux entreprises nationales, ce qui signifiait par exemple en France, ouvrir le compte de soutien du Centre national de la Cinématographie aux majors d'Hollywood ou le supprimer. Le raisonnement aurait été le même à l'échelle de tous les dispositifs publics nationaux existant dans les États membres, ainsi que pour le programme MEDIA de l'Union européenne. Le second principe essentiel était celui de la nation la plus favorisée : pas d'accord préférentiel avec tel ou tel groupe de pays comme dans le cas de la Francophonie institutionnelle, au motif de ne pas tordre les lois de la libre concurrence.

« L'exclusion culturelle » avait été obtenue en 1987, par le gouvernement canadien dans le cadre des accords ALE puis ALENA (Etats-Unis, Canada, Mexique) et avait permis d'exclure les activités culturelles du champ des accords de libre-échange pour le seul Canada (Farchy Joëlle, 2008), avec toutefois des résultats inégaux, notamment dans le cas des obstacles économiques mis par les Canadiens à la diffusion sur leur territoire, d'éditions canadiennes de magazines américains. En 1997, l'Organisation mondiale du Commerce (OMC) a donné raison aux États-Unis qui jugeaient discriminatoire cette politique (Atkinson Dave et Sauvageau Florian, 1999⁷³).

Le terme « d'exception » fut d'abord promu par les instances françaises, fortement relayés par les professionnels du secteur et une phrase-clé de Jacques Delors, alors Président de la Commission européenne, se mit à circuler : « L'audiovisuel n'est pas une marchandise comme les autres ». Outre l'approximation sémantique de cette phrase puisque que l'audiovisuel relève de la catégorie des services, l'on ne peut que constater la formulation négative de la phrase, tendant par défaut à indiquer ce que l'audiovisuel « n'est pas ». L'on comprenait dès lors que certains États voulaient protéger leur droit à des politiques publiques de la culture - dans lesquelles ils incluaient le cinéma et l'audiovisuel, contrairement aux États-Unis, du moins officiellement -, et ce d'autant plus que s'annonçaient déjà les négociations pour le GATS (Accord général sur le commerce des services). L'unanimité des États membres (douze à l'époque) était nécessaire pour confier à la Commission européenne qui représentait ses États membres dans les négociations de commerce international, un mandat refusant explicitement d'inclure le cinéma et l'audiovisuel dans l'accord du GATT.

I – B.5.a. Exception ou « protectionnisme » ? Les divisions des États membres

Or, comme le remarque Serge Regourd, à ce stade, la Communauté avait déjà permis que l'on passe de l'exclusion à l'inclusion, puisqu'elle avait, dans un

⁷³ In *Culture Europe* n°25, Dossier *L'exception culturelle* (Autissier Anne-Marie dir.), février 1999, page 10.

premier temps, accepté d'aborder la question. Par ailleurs, le Parlement européen paraissait peu conscient des enjeux. La croisade française en faveur de l'exception culturelle, fortement soutenue par les professionnels français du cinéma et de l'audiovisuel, paraissait à certains comme un combat corporatiste et égoïste, la France étant la seule en Europe à afficher une production cinématographique conséquente. Le gouvernement britannique qui avait laissé se développer de nombreuses prises de participation américaines dans les films anglais, se trouvait quelque peu embarrassé de défendre une exception en la circonstance (Jones Barie Ellis, 1999⁷⁴).

Enfin, le mandat d'exception culturelle fut obtenu en 1993, développant la définition de l'exception culturelle en six points, et affirmant que l'Union européenne et ses États membres refusaient tout engagement de libéralisation. Ce mandat a été renouvelé en 1997. Cela étant, et comme le souligne Serge Regourd, cette clause d'exception culturelle a plus une valeur symbolique que juridique et les négociations pourraient reprendre un jour sur ce point, sauf si la Convention de l'UNESCO pour la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles adoptée en 2005, lui était effectivement opposable, ce qui paraît discutable (Farchy Joëlle, 2008). Au-delà des aspects juridiques, il est piquant de constater que la clause d'exception culturelle a été obtenue au bénéfice des professions cinématographiques et audiovisuelles, sans que pour autant l'on se soit préoccupé des autres secteurs artistiques et culturels dans le détail. Or l'AGCS vise la « libéralisation » de tous les services. À cause de son poids économique, le cinéma et l'audiovisuel s'est arrogé le privilège de la métonymie, représentant ainsi la culture européenne dans toute son étendue. Le raccourci est pour le moins saisissant. Alain Lombard a analysé certaines offres de libéralisation dans le domaine du spectacle vivant et de l'édition, tout en s'interrogeant sur les limites de la législation nationale française (Lombard Alain, 2005).

I – B.5.b. Une diversité culturelle à usages multiples

Une fois les couteaux remisés, l'expression « d'exception culturelle » a fait place à un vocable utilisé, depuis 1966, dans les textes de l'UNESCO : la « diversité culturelle ». Fondée sur une analogie avec la biodiversité, la « diversité culturelle » est d'emblée apparue comme consensuelle, positive et ce d'autant plus que le terme n'était pas compris de la même façon par tous. Confrontée à ce changement de vocabulaire, la Ministre française de la Culture et de la Communication, Catherine Trautmann, énonçait, en 1998, une sentence censée synthétiser les deux termes et les mettre en cohérence : « La diversité culturelle est l'objectif, l'exception culturelle en est le moyen. » Cette

⁷⁴ *Culture Europe, Opus cit.*, page 6.

formulation séduisante appelle tout de même quelques remarques. Est-il si souhaitable que la diversité culturelle soit un objectif ? En termes anthropologiques, la diversité culturelle présente un intérêt relatif. Ce qui est intéressant c'est la communication entre diverses cultures et les modes d'hybridation qui se glissent entre elles, de façon à les transformer à leur tour (Saez Jean-Pierre, 2008). L'intellectuelle tunisienne, Hélé Béji, a eu des mots sévères sur l'instrumentalisation de la diversité culturelle pour imposer des pratiques et usages rétrogrades dans certains pays d'Afrique, à commencer par le sien, la Tunisie (Béji Hélé, 2008).

C'est sans doute précisément grâce à toutes ces ambiguïtés que la diversité culturelle est devenue un objet de négociations internationales et l'enjeu d'une convention adoptée par l'UNESCO en octobre 2005, à la majorité de ses États membres (148), moins l'abstention de l'Australie, du Honduras, du Nicaragua et du Libéria et le refus des États-Unis et d'Israël. Le gouvernement américain était revenu au sein de l'UNESCO qu'il avait quitté en 1984, semble-t-il, principalement pour faire obstacle à l'adoption de ladite convention. Dès 2004, il s'est appliqué à la contourner, en signant un maximum d'accords bilatéraux de libre-échange (Farchy Joëlle, 2008).

L'Union européenne a été la première union régionale à adopter la Convention, à la préparation de laquelle sa Direction générale de l'Éducation et de la Culture avait étroitement contribué. La notion de « diversité culturelle » figure dans l'article « Culture » déjà cité du Traité, ainsi que dans la Charte des droits fondamentaux de l'Union européenne (2000). La diversité culturelle et linguistique est en outre citée au rang des objectifs de l'Union européenne à l'article 3 du Traité sur l'Union européenne (Traité de Lisbonne) : « Elle [...] respecte la richesse de sa diversité culturelle et linguistique, et veille à la sauvegarde et au développement du patrimoine culturel européen. »

Si la Convention de l'UNESCO sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles réaffirme la spécificité des services culturels indépendamment de la valeur commerciale qu'on leur attribue, ainsi que la souveraineté culturelle des États et le rôle des politiques culturelles, elle ne fait pas référence à la propriété littéraire et artistique et ignore les conséquences des développements technologiques (Tardif Jean et Farchy Noëlle, 2000). Pour le règlement des différends, la Convention s'en remet aux traditionnels moyens diplomatiques. Quant à l'article 20 - 2, il dispose que « rien dans la présente Convention ne peut être interprété comme modifiant les droits et obligations des parties au titre d'autres traités auxquels elles sont parties ». Ainsi Serge Regourd qualifie la diversité culturelle de « nouveau colosse sémantique aux pieds d'argile ». (2010 : 263).

Comme l'a noté Zygmunt Bauman (2003 pour la traduction française), dans leurs plus récents avatars, les forces du marché préfèrent les États faibles et la diffraction infinie des petites souverainetés dont la diversité culturelle pourrait constituer un aimable vecteur. L'idée d'insister sur ce qui différencie les hommes plus que sur ce qui les unit, deviendrait ainsi un élément décisif d'une organisation mondiale calquée sur le modèle entrepreneurial. Sans oublier le rôle commercial d'une diversité d'autant plus proclamée qu'elle est coupée de son contexte d'origine pour servir le goût du plus grand nombre, à l'instar de ce que Jeremy Rifkin (2000) décrit au sujet des musiques dites « du monde ». La diversité comme produit d'appel, comme niche d'émotion individuelle et collective ? Mais aussi la diversité comme assignation. Ou encore la diversité comme nouveau mode de gestion des inégalités... (Michaels Walter Benn, 2009 pour la traduction française).

I – C. Programmes culturels communautaires : du soutien à la commande

D'après les témoignages de leurs bénéficiaires, les premiers programmes culturels créés à partir de 1994 - Ariane pour le livre, la lecture et la traduction, Raphaël pour le patrimoine, Kaléidoscope pour les autres disciplines artistiques (cinéma et audiovisuel exclus) - se caractérisaient par une certaine souplesse d'utilisation. Or, très peu d'années après leur mise en œuvre, ils sont l'objet d'une évaluation sévère. Leur taux de couverture en termes de financement est de seulement 25%, les critères d'attribution provoquent un éparpillement en une centaine de « petits projets » - comprenons « projets peu visibles » -, le taux de réussite est insuffisant, la pérennité des projets est mal assurée...

I – C.1. L'objectif d'un programme-cadre : le mime d'un investissement supposé structurant

Il faut désormais viser grand et lancer un programme-cadre, mimant le terme utilisé pour le programme-cadre de recherche, ce dernier beaucoup plus nanti que le programme culturel. Sur la première ébauche, les professionnels sont consultés. Ils sont en mesure de faire quelques propositions, d'ailleurs soutenues par certains États membres. En premier lieu, ils proposent la signature par la Commission européenne, de contrats pluri-annuels (deux à trois ans) avec les structures professionnelles, de façon à garantir une continuité contractuelle et la base d'un engagement relativement durable de tous les partenaires. Car, à n'en pas douter, monter un projet de coopération culturelle avec la Commission européenne relève d'un investissement en temps, en ressources et en technique.

L'autre acquis du nouveau programme a des origines plus diversifiées, quoiqu'il ait en général dans un premier temps, recueilli l'aval des réseaux. Alors que les précédents programmes étaient liés à des disciplines, le programme-cadre

CULTURE 2000 entendait non seulement embrasser toutes ces disciplines mais aussi valoriser l'inter ou la multidisciplinarité, de plus en plus fréquente dans les manifestations artistiques. Plusieurs représentants d'États membres se montrèrent favorables à cette orientation, soit parce qu'ils accueillait déjà ces nouvelles pratiques (comme le Royaume-Uni), soit parce que ne les prenant pas en compte, ils voyaient d'un bon œil cette complémentarité entre les interventions de la Commission et les leurs (France). Dans le va-et-vient qui, à partir de 1998, dura dix-huit mois entre le Conseil, la Commission et le Parlement européen, sans compter le rôle consultatif du Comité des Régions et du Conseil économique et social européen, le Parlement faillit, dans un premier temps, faire capoter l'affichage de la pluridisciplinarité, certains députés ayant été convaincus par leurs électeurs que la référence - et révérence - aux disciplines devrait rester intacte pour plus de clarté dans l'attribution des subventions. Finalement, la pluridisciplinarité finit par apparaître en tant que telle. Dans la pratique cependant, les disciplines ont été réintégréées en alternance d'une année sur l'autre. En fait, le recadrage des disciplines dans un programme unique comporte, selon certains professionnels, des inconvénients, notamment dans le domaine du livre, de la lecture et de la traduction par rapport auxquels un dialogue spécialisé s'était instauré dans le cadre du programme Ariane.

Petit à petit, le programme CULTURE 2000⁷⁵ s'est enrichi de nouvelles lignes de financement : l'une pour les organisations paneuropéennes dont les réseaux culturels, l'autre pour les festivals, la troisième enfin, pour co-financer des études sur la coopération culturelle européenne. Le programme des « Villes européennes de la Culture », devenu « Capitales européennes de la Culture » a également été intégré dans CULTURE 2000.

I – C.2. L'optique managériale : garantir la prévisibilité des investissements

Annoncé comme un programme présentant tous les avantages de la nouveauté, CULTURE 2000 a vu ses procédures d'attribution et de suivi administratif s'alourdir considérablement. Ce que les professionnels souhaitaient, à savoir des lignes budgétaires pour la préparation des projets, une plus grande réactivité au temps de la création⁷⁶, avec des micro-financements pouvant intervenir dans un délai rapide, n'a pas été mis en œuvre. La Commission a argué que ce type de « petits financements » demandait une gestion administrative disproportionnée par rapport à leur montant. Deux autres raisons étaient sans doute à l'œuvre, deux de celles qui avait conduit la Commission à proposer la révision des précédents programmes : le besoin de prévisibilité et de visibilité. La relative inadaptation du programme aux petites structures a été interprétée par les

⁷⁵ Intitulé « CULTURE » dans la programmation 2007 - 2013.

⁷⁶ Hivernat Pierre, cité par Autissier Anne-Marie, *CULTURE 2000 vu par les professionnels français*, Relais Culture Europe, Paris, 2004, page 33.

réseaux comme résultant de la méconnaissance du terrain artistique et culturel par les instances communautaires. Pourtant certains experts, proches de ce milieu, ont avancé d'autres raisons. La méconnaissance du terrain artistique et culturel a sans doute joué comme l'une des raisons de méfiance à l'égard des projets culturels et de ceux qui les portaient. Toutes les personnes ayant assisté à des réunions d'information de la Commission entre 2000 et 2004, gardent le souvenir de tel ou tel chef d'unité manifestant à l'égard des activités culturelles une sorte de répulsion puritaine, s'inscrivant dans l'une des traditionnelles visions du monde artistique (Girard Augustin, 1982). L'une des conséquences de cette approche a d'ailleurs été que, pendant quelques années, aucune ligne ne figurait dans les budgets des projets (bâti sur le modèle des budgets de colloques), pour la case « cachets artistiques », lesquels devaient se tenir à l'étroit dans la catégorie « autres dépenses », alors qu'ils constituaient le cœur des dépenses des projets candidats.

Mais surtout, les responsables de la Commission entendaient tirer un profit d'image des projets ainsi soutenus. D'où la demande de prévisibilité : au centime près, les porteurs de projets doivent indiquer le détail de leurs activités, et ce pour plusieurs années, concernant les projets pluri-annuels. Malheur à ceux ou à celles qui changent de partenaire (intitulé co-organisateur) ou de date de manifestation en cours de route, s'ils n'en ont pas averti les bureaux de la Commission par lettre recommandée. Enfin, le dossier prenant soin de distinguer les dépenses éligibles de celles qui ne le sont pas, tel organisateur de projet peut se voir demander de rembourser tout ou partie de la somme qui lui a été consentie, pour ne pas avoir respecté cette recommandation. Notons que des contrôles peuvent éventuellement toujours se produire, consistant en la visite pendant un ou deux jours, d'un cabinet qui épiluche les moindres factures. Comme l'a dit plaisamment un professionnel de la culture, les subventions communautaires ont singulièrement servi la carrière des comptables les plus compétents.

Cette « inadaptation » apparaît dès lors comme une stratégie liée à une représentation, pour ne retenir dans la nasse de la sélection que les structures les plus solides, les mieux équipées, autrement dit des institutions culturelles ayant pignon sur rue. Ce sont aussi celles qui peuvent, par le prestige de leur nom, conférer une visibilité aux projets entrepris. Enfin, dans l'évitement de la qualification artistique, ce sont celles qui, dûment reconnues et financées par les pouvoirs publics nationaux ou régionaux, offrent le minimum de risques en matière de sélection artistique. Il va de soi que moult associations de petite taille ou de taille moyenne se portent candidates au programme et en reçoivent les subsides. Mais la plupart de leurs responsables reconnaissent le caractère contraignant de la coopération avec la Commission européenne et souffrent de devoir se glisser dans des vêtements mal taillés pour eux. À ce sujet, un

professionnel français de la culture français ironisait en ces termes : « L'Union européenne devrait nous remercier de prendre tant à cœur ses intérêts et de nous mettre en quatre pour faire sa publicité !⁷⁷ » En effet, le programme les accepte mais ne les considère pas comme « son cœur de cible », pour reprendre le langage des publicitaires. À moins qu'elles ne fassent montre de « bonne volonté culturelle » et n'enfourchent le cheval du social...

Ainsi donc, l'on voit que les projets montés avec le soutien de la Commission européenne s'apparentent à des commandes, encadrées par des priorités d'un registre largement extérieur aux arts et à la culture. Ils n'étaient pas moins de neuf jusqu'en 2007, les jurys d'experts étant priés d'y prêter attention, quelle que fût, par ailleurs, la qualité artistique du projet candidat. Les professionnels de la culture ont pesé de tout leur poids pour faire descendre leur nombre à trois dans la nouvelle programmation 2007 - 2013 : circulation transnationale des œuvres, mobilité pour les personnes travaillant dans le domaine culturel, dialogue interculturel.

Finalement, autre source de désillusion, le budget global de CULTURE 2000, puis de CULTURE n'est pas supérieur au budget cumulé des programmes précédents. Le premier montant a d'ailleurs été obtenu de haute lutte, soit 167 millions d'euros pour la période 2000 - 2004. Le gouvernement britannique visait un minimum, le gouvernement néerlandais demandait 90 millions d'euros, tandis que le Parlement insistait pour 400 millions d'euros... Les raisons des deux gouvernements cités étaient d'ailleurs diverses : le Royaume-Uni voulait que le programme coûte un minimum alors que l'État néerlandais manifestait sa suspicion à l'égard d'une Commission européenne, selon lui, incapable de gérer efficacement un tel montant, compte-tenu de ses lourdeurs bureaucratiques. À l'heure où l'Union se composait de vingt-cinq États membres, le budget de CULTURE pour sept ans, s'élevait finalement à 236,50 millions d'euros pour la période 2000-2006, soit quelque 31 millions par an, contre 1,850 milliard d'euros, durant la même période, pour le programme SOCRATES II (éducation et formation professionnelle, à titre d'exemple). CULTURE 2007-2013 a été doté de 400 millions d'euros, et ce pour plus d'une trentaine d'États participant au programme : les 27 de l'Union, les trois de l'Espace économique européen, les États candidats officiels à l'adhésion, certains États des Balkans occidentaux.

I – C.3. Affinités artistiques versus considérations géo-politiques

Il reste une dernière considération, non négligeable, dans les critères d'attribution. Celle-ci n'est pas explicite mais elle va de soi, en quelque sorte, selon les responsables de la Commission européenne et elle est connue de tous

⁷⁷ Autissier Anne-Marie, *Opus cit.*, page 28.

les professionnels : le critère géo-politique, encore un référentiel exogène. À projet équivalent, celui qui accueillera des ressortissants d'Europe centrale et orientale, bénéficiera de points supplémentaires. Lorsque les fonctionnaires de la Commission sont interrogés là-dessus, ils expliquent avec une certaine candeur qu'il faut inciter les professionnels de la culture européens à travailler avec leurs homologues de l'est, afin de contribuer à l'intégration durable de ces derniers dans l'Union européenne.

Sur le plan culturel, certains analystes du phénomène dont Dragan Klaić (2004), ont dénoncé ce qu'ils ont qualifié de « rendez-vous historique manqué », à propos des instances communautaires et des « retrouvailles » avec l'Europe centrale et orientale. Alors que le phénomène a été célébré au sein de multiples enceintes officielles européennes comme un événement considérable, tant sur le plan politique que culturel, l'Union européenne (par le traité de Maastricht) s'est contentée d'imposer les quelques directives et lignes de programme, représentant l'acquis communautaire en matière culturelle. Comme dans les autres domaines, il s'est agi de transposition pure et simple, imposée aux nouveaux protagonistes européens. L'on ne doit pas s'étonner de ce phénomène lorsque l'on sait que, de longue date, les instances et les sociétés européennes occidentales ont « externalisé » cette partie de l'Europe (Wolf Larry, 1996). Externalisation dont le terme « élargissement » est une illustration saisissante. Ainsi la stratégie développée à partir de 1992 a été de faire en sorte que « l'Autre » européen passe sous les fourches caudines du modèle communautaire pour devenir « le même ». L'on pourrait quasiment qualifier cette orientation d'assimilation - ou de tentative d'assimilation. « L'un des problèmes de la région est d'ordre « éthique ». Les déséquilibres sont patents. (...) C'est la logique occidentale qui l'emporte dans le choix de l'orientation du projet, créant ainsi un rapport de domination. (...) Les gouvernements de l'Ouest ne s'engagent pas dans un dialogue, ils exportent leur modèle culturel », écrivaient Milena Dragičević Sešić et Corina Suteu en 2003⁷⁸.

Dans le même temps, quoique soutenant les enquêtes conduites par les professionnels de la culture à l'endroit des conditions de vie et de travail des artistes est-européens, l'Union européenne et ses États membres ont refusé d'injecter des sommes supplémentaires qui auraient permis une restructuration de l'économie dans ce secteur. Il faut souligner à ce stade que le différentiel des salaires et des conditions de travail s'est avéré une bénédiction pour la plupart des grandes entreprises ouest-européennes et qu'y compris dans le domaine artistique usant d'externalisations (Dagnaud Monique, 2002), l'on a assisté à des délocalisations abusives de tournages, tout comme au traitement illégal de

⁷⁸ « La culture au sud et à l'est : un état des lieux », in *Culture Europe International*, Dossier *L'Élargissement et au-delà ?* (Roche François dir.), n°40, décembre 2003 – janvier 2004.

musiciens ou autres artistes est-européens engagés pour des tournées en Europe occidentale.

I – C.4. Quels bénéfices du point de vue des acteurs culturels (artistes, producteurs, programmeurs, diffuseurs) ?

Il reste à se demander dans quelle mesure la coopération culturelle européenne soutenue par l'Union européenne, facilite la rencontre des artistes et des œuvres du continent avec divers publics. D'après les réflexions des professionnels qui ont participé au programme, la réponse est ambiguë. Oui, reconnaissent certains, car, dans leur domaine, ils n'auraient pas pu mener la diffusion et la coproduction d'œuvres aussi loin qu'ils l'ont poussée et surtout avec autant de partenaires. Nous tenons là une partie de la bonne réponse : à critères quantitatifs, réponse quantitative. Ainsi, ce que les professionnels reconnaissent, c'est l'ampleur de contacts et de partenariats à laquelle ils accèdent via le programme. Lorsqu'on les interroge sur la qualité des œuvres ou des propositions artistiques retenues, leur réponse est de cet ordre : une qualité moyenne acceptable (« Les jurys d'experts limitent les dégâts », dit l'un⁷⁹) mais pas ou peu de révélations grâce à ces circuits, à moins que le porteur de projets soit un festival prestigieux qui, lui-même, dispose des ressources pour faire émerger de nouvelles expressions dans son travail habituel. Donc les programmeurs, les diffuseurs, les médiateurs projettent à l'échelle européenne, une partie des acquis dont ils bénéficient déjà dans leur pratique quotidienne.

Les artistes en tirent-ils avantage? Oui, répondent la plupart, séduits par une opportunité de rencontre avec leurs pairs et de découverte de nouveaux publics. Mais, ajoutent-ils presque aussitôt, les tracasseries techniques, juridiques, l'absence de coordination entre les systèmes fiscaux et sociaux, les fragilise en termes de prestations sociales et de retraite, car les administrations nationales en charge de ces questions ne bénéficient ni des informations ni de la bonne volonté suffisante. Il faut, à ce stade, donner l'exemple, souvent narré, du formulaire E101, permettant d'éviter le double prélèvement de cotisations sociales selon le règlement européen n°1408/71, en principe disponible dans tous les guichets nationaux concernés : « [...] Dans la majorité des cas, les procédures administratives nationales s'avèrent insuffisamment adaptées à ce type de situation particulière et incapables de fournir à temps le formulaire E101 », écrit Richard Poláček⁸⁰. Voilà donc un autre paradoxe intéressant de la mobilité louée par toutes les institutions communautaires, mais rendues extrêmement contraignantes sur le terrain, à tel point que certaines compagnies

⁷⁹ Autissier Anne-Marie, *Ibidem*, page 25.

⁸⁰ Poláček Richard, *Study on Impediments to Mobility in the EU Live Performance Sector and on possible Solutions*, PEARLE, Centre d'information finlandais sur le théâtre, IETM, Kirjapaino Uusimaa, Porvoo, 2007, page 29.

préfèrent travailler hors d'Europe pour éviter, par exemple, les doubles taxations : « [Avant 1990] économiquement, la situation concurrentielle instaurée entre les lieux de diffusion européens incitait à se projeter hors d'Europe en Asie, en Amérique du Nord et du Sud, en Afrique...⁸¹ ». Sur cette question à la fois technique et politique, l'axe de la décision revient aux États pour améliorer la coordination des dispositifs, hors de toute harmonisation⁸². Les associations professionnelles ont mené depuis 2001, des études sur le sujet⁸³. En 2009, la Commission européenne s'est décidée à lancer un programme-pilote sur la mobilité dans le domaine culturel, en co-finançant plusieurs structures engagées dans des projets de coopération, à charge pour celles-ci de rendre compte, par le menu, de leurs expériences. Les résultats de leurs observations sont attendus dans les tout prochains mois.

Au-delà des programmes qualifiés de mesures « incitatives » dans le langage communautaire, le rôle normatif de la Commission européenne s'avère essentiel, en tant qu'elle fixe un cadre pour les mesures d'action publique en faveur des activités artistiques et culturelles. Dans bien des cas, les « excès » de ce cadre réglementaire ont mobilisé tant des représentants des États membres que des professionnels. Nous donnerons ici quelques exemples.

I - D. Instruments du pouvoir normatif de l'Union européenne

Le traité a instauré quatre libertés : liberté de circulation et d'établissement des personnes, de circulation des capitaux et des marchandises. En complément, la réalisation du marché intérieur implique que les entraves à la libre concurrence soient supprimées. Dans beaucoup de cas, les activités et biens culturels font figure d'exception. Il reste à savoir comment se met en place une forme de régulation adaptée au secteur.

I - D.1. Marché des biens culturels : l'inadaptation des règles

Le principe de libre circulation des biens culturels au sein du marché unique doit se concilier avec la protection du patrimoine culturel des États membres et, plus

⁸¹ « Trois questions à Jean-Claude Gallotta », in *Culture Europe International* n°44, printemps 2005, Dossier *Les enjeux de la culture en Europe*, page 22.

⁸² Extrait concerné de l'article 167 : « 5 – Pour contribuer à la réalisation des objectifs visés au présent article :
- le Parlement européen et le Conseil, statuant conformément à la procédure législative ordinaire et après consultation du Comité des Régions, adoptent des actions d'encouragement, à l'exclusion de toute harmonisation des dispositions législatives et réglementaires des États membres. »

⁸³ *Étude relative aux régimes d'emploi et de protection sociale des travailleurs du spectacle et de l'audiovisuel dans les pays membres de l'Union européenne*, FIM, FIA, Euro-Uni, EAEA, Rapport pour la Commission européenne (Direction Générale Emploi et Affaires sociales), Bruxelles, 2002 et 2003. (Versions française et anglaise). Voir aussi *Nobody promised you a living. Overview on the position of the Artists in ECA member countries*, Conseil européen des Artistes, Copenhague, 1999 - 2000.

particulièrement, de leurs trésors nationaux dont ils opèrent eux-mêmes la désignation. Deux orientations prévalent en matière de biens culturels : celle, extensive, des pays exportateurs et dotés d'un riche patrimoine, rarement recensé de façon exhaustive ; celle, restrictive, du fait des pays importateurs et où sont en général situées les grandes places du commerce de l'art. Or la réalisation du marché unique a imposé, à partir du 1^{er} janvier 1993, l'élimination de tout contrôle aux frontières intracommunautaires, et ce, quel que soit le produit en cause. Il a donc été nécessaire de créer un règlement spécifique relatif à l'exportation des biens culturels, en date du 9 décembre 1992, subordonnant cette exportation à la présentation d'une licence d'exportation valable dans toute la Communauté. La directive du 15 mars 1993, relative à la restitution des biens culturels ayant illicitement quitté le territoire d'un État membre, est venue compléter le dispositif. Néanmoins, selon Maurice Blin⁸⁴, cette directive s'avérait très peu efficace et peu sollicitée en 2000. Le sénateur plaide ici en faveur d'une coopération policière plus développée. « L'effectivité de la directive dépendra (...) du souci de coopération entre les États », avait prévenu Marie Cornu en 1995, année de la transposition de la directive en droit français⁸⁵. Il faut aussi préciser que le texte n'est pas rétroactif et concerne exclusivement les biens sortis après le 1^{er} janvier 1993.

Depuis 1996, les objets d'art importés dans l'Union européenne sont soumis au taux réduit de TVA, alors que ceux qui sont exportés en sont exemptés. D'après les spécialistes, la TVA à l'importation résulte d'une mauvaise compréhension du marché de l'art, car, à la différence des marchés de biens et services, c'est ici l'exportation qui appauvrit et l'importation qui enrichit. En outre, comme le soulignait en 2004, Marie-Claire Marsan, Déléguée générale du Comité professionnel des galeries d'art, l'instauration d'une TVA sur la différence entre le prix d'achat et le prix de vente des biens d'occasion, objets d'art, d'antiquité et de collection implique, dans bien des cas, un surenchérissement des œuvres. Il en résulte que « les œuvres importantes sont (...) rarement négociées sur le territoire de l'UE. Les œuvres entrées en importation temporaire repartent généralement à l'exportation vers les pays tiers... Une façon d'éviter le poids de la TVA »⁸⁶. Autre cause de débat : la directive sur le droit de suite du 27 septembre 2001, laquelle stipule l'application uniforme de ce droit au marché privé. De 1920 à 1965, le droit de suite qui prévoit pour les artistes graphiques ou plastiques, la participation au produit de toute revente de leurs œuvres originales, a été adopté dans différents États européens, avec toutefois des clauses et des champs d'extension différents (France, Belgique, Italie,

⁸⁴ Blin Maurice, *L'Europe et la culture*, Rapport du Sénat n°213, Délégation pour l'Union européenne, Paris, 2000 – 2001.

⁸⁵ Cornu Marie, "Restitution des biens culturels : la France s'aligne", in *Culture Europe* n°9, novembre-décembre 1995, pages 1 et 2.

⁸⁶ In *Culture Europe International* n°42 (Autissier Anne-Marie dir.), Dossier *Les arts visuels en Europe*, page 24.

Allemagne). Par exemple, en France, un accord du 26 mai 1954 entre le Comité professionnel des galeries d'art et les divers groupements d'artistes a disposé que les artistes renonçaient à l'extension du droit de suite au marché privé en contrepartie de l'engagement pris par les galeries de créer une caisse mutuelle des arts. Une autre distorsion d'envergure concernait le délai de transposition de la directive : le Royaume-Uni, l'Irlande, les Pays-Bas et l'Autriche ignorant jusqu'alors le droit de suite, n'étaient tenues de l'appliquer qu'à compter de 2010 - 2011, contre 2006 pour les autres États. Une fois de plus, Marie-Claire Marsan dénonçait en 2004, les conséquences néfastes qui en découlaient pour le marché de l'art européen : « [...]Les œuvres des artistes venant des pays tiers ne connaissant pas le droit de suite, échapperont à ce droit... Le marché de l'art dans l'UE risque donc de se développer au détriment de ses propres artistes.⁸⁷ »

I – D.2. Le taux réduit de TVA sur les services culturels : une étrange sélectivité

Les transactions sur les biens et services culturels étant soumis à la taxe à la valeur ajoutée (TVA), le législateur européen a prévu la faculté pour les États membres, d'appliquer un taux réduit de TVA, afin de favoriser la création artistique et intellectuelle et l'accès à la culture. C'est en 1992, grâce au volontarisme de certains États membres et au soutien du Parlement européen que la directive TVA a été modifiée de façon à y faire figurer l'annexe H, avec une liste de dix-sept domaines concernés. Citons les principaux intéressant la culture : livres et magazines, droit d'auteur et droits voisins, expositions et manifestations culturelles, tickets de cinéma, de musée, de salle de concert, de théâtre, services de télévision (redevance publique, abonnement). Il en résulte, que, comme le disait plaisamment un producteur musical néerlandais, dans la plupart des pays européens, une revue pornographique est moins taxée qu'un cédérom de Mozart. Les milieux musicaux ont ferrailé en vain pour faire baisser le taux de TVA sur les phonogrammes (Autissier Anne-Marie, 2005 : 235). Rappelons qu'une telle décision de modification de la directive dite TVA requiert un vote à l'unanimité des États membres.

I - D.3. Une évolution en trompe-l'œil des représentations de la concurrence

Dotée d'une compétence exclusive en matière de concurrence, la Commission européenne entend faciliter la création d'un marché intérieur, en limitant les entraves nationales. C'est en 1989 que les États membres décident que certaines opérations de concentration doivent être analysées au niveau communautaire, si elles risquent d'affecter la mise en oeuvre du marché unique. La « Merger Task Force » de la Direction générale de la Concurrence en a la responsabilité

⁸⁷ *Opus cit.*, page 24.

exclusive, hormis des situations où des « intérêts légitimes » sont en jeu. Or, commente Philippe Bouquillion, « Il est significatif que ni la question du pluralisme de l'information, ni celle de l'exception et de la diversité culturelle ne soient prises en compte, en tant que telles, par la Commission européenne, dans le cadre de sa politique de concurrence. (...) La référence à l'efficacité du marché permet d'éviter toute référence à la société⁸⁸. »

Plusieurs dossiers ont fait l'objet de litiges entre la Commission, certains États membres et les milieux professionnels concernés. Ils concernent principalement les ententes commerciales transfrontalières, les aides publiques à la culture et le financement du service public de télévision.

I - D.3.a. Le prix unique transfrontalier du livre : une interprétation étroite du principe de libre concurrence

Alors que, le 30 juin 1997, le Conseil Culture de l'Union européenne - constitué des ministres de la Culture ou de leurs représentants - adoptait une décision relative à un système transfrontalier de prix fixes du livre dans les zones linguistiques homogènes, le 14 janvier 1998, la Direction générale de la Concurrence de la Commission déclarait considérer les accords sur le prix unique du livre dans des régions transfrontalières de même langue, comme des entraves au libre marché intérieur. Elle a dans un premier temps mis en cause les accords passés entre les professionnels allemands et autrichiens pour appliquer le même prix unique du livre à leurs échanges transfrontaliers. Les deux États ont annulé leur accord et ont ultérieurement adopté chacun, un dispositif national. Cette décision qui a provoqué une levée de boucliers de la part d'un certain nombre d'éditeurs et de gouvernements d'États membres - France, Allemagne au premier chef -, a dénoté, selon certains observateurs, l'incompréhension des autorités communautaires à l'égard des spécificités économiques des activités culturelles : « Dans cette affaire, tout s'est passé comme si, avec une interprétation étroite du principe de libre concurrence, la Commission en arrivait à travailler contre ce qu'elle considère comme une priorité : le développement du marché intérieur.⁸⁹ »

Le deuxième sujet récurrent de désaccord est inscrit au coeur du traité même. Selon les termes de ce dernier, peuvent être considérées comme compatibles avec le marché intérieur les « aides destinées à promouvoir la culture et le patrimoine, quand elles n'altèrent pas les conditions des échanges et de la concurrence dans l'Union dans une mesure contraire à l'intérêt commun » (article 107/3c du Traité de Lisbonne). Comme l'a souligné Jean-Michel Baer,

⁸⁸ Bouquillion Philippe, *Les industries de la culture et de la communication. Les stratégies du capitalisme*, PUG, Grenoble, 2008, page 118.

⁸⁹ Simon Denys, *Le Monde* du 14 septembre 2003.

les travaux de la Convention n'ont pas cru bon de proposer de déclarer - une fois pour toutes - les aides d'État à la culture « compatibles avec les règles du marché intérieur » (Baer Jean-Michel, 2003). Dans l'état actuel du traité, il revient à la Commission européenne d'évaluer dans quelle mesure l'intérêt commun est ou non altéré par les aides en question. Ainsi, une sorte d'épée de Damoclès pèse en permanence sur lesdites aides dont la Direction générale de la Concurrence procède à l'examen régulier.

I - D.3.b. Des aides nationales au cinéma et à l'audiovisuel sous surveillance

À partir de la fin des années 1990, cette direction a émis des principes concernant les aides d'État nationales au cinéma et à l'audiovisuel : les trois critères sur lesquels elle se fonde, sont l'importance de l'aide qui doit être limitée à 50% du budget d'un film ou d'un programme, l'absence de supplément d'aide pour certaines activités spécifiques, ainsi que la liberté, pour le producteur, de dépenser 20% du budget du film ou du programme dans d'autres États membres, de façon, selon elle, à favoriser la circulation des films dans l'Union européenne.

Face à ces déclarations, une alliance s'est tissée entre, d'une part, la Fédération européenne des réalisateurs audiovisuelles (FERA) et les représentants de certains États membres, dont les petits États et leurs entités régionales qui redoutaient le plafond de 50% pour les aides publiques nationales dans le budget de production d'un film ou d'un programme audiovisuel. Face à ces critiques, la Commission européenne a indiqué, dans un premier temps que le seuil des 50% de financement ne constituait pas un critère formel mais une orientation, pouvant être contournée s'agissant de productions audiovisuelles par exemple, tournés dans une langue minoritaire... De leur côté, les États membres ont adopté une résolution sur les aides nationales au cinéma et à l'audiovisuel le 23 novembre 2000, rappelant notamment que « l'objectif de la diversité culturelle suppose un tissu industriel nécessaire pour satisfaire cet objectif et justifie la nature spécifique des aides nationales au cinéma et à l'audiovisuel adaptés aux circonstances spécifiques concernées ». Rappelons que ce type de texte ne comporte pas de dimension contraignante. (Farchy Joëlle, 2009) La même auteure souligne les contradictions auxquelles se trouve confrontée la Commission européenne qui promeut les systèmes de soutien européens et nationaux dans l'enceinte de l'Organisation mondiale du Commerce, « tout en annonçant régulièrement leur réexamen en fonction de leur compatibilité avec les règles de la concurrence »⁹⁰. En 2008, la Commission a proposé une prorogation du système existant jusqu'en 2012, sans exclure de modifier le régime applicable après cette date.

⁹⁰ Farchy Joëlle, « Le soutien public au cinéma : un modèle en quête d'un nouveau souffle », in Les Politiques culturelles, *Cahiers français* n°348, janvier-février 2009, page 50.

I - D.3.c. Le périmètre de l'audiovisuel public

Le thème du financement du service public audiovisuel a été âprement débattu au milieu des années 1990. La Direction générale de la concurrence était en effet saisie de plaintes émanant de chaînes privées à l'encontre d'opérateurs publics français, italiens, espagnols et portugais pour « concurrence déloyale », à propos du financement mixte des organismes publics de radiodiffusion via la redevance, les subventions directes et les financements publicitaires. Mario Monti, alors Commissaire européen en charge du dossier, déclarait : « Il est clair que des problèmes de concurrence se posent lorsque les radiodiffuseurs bénéficient de financements publics tout en concourant sur le marché de la publicité.⁹¹ » Dès 1998, la Direction générale de la concurrence avait publié un document de travail, cherchant à limiter le périmètre du service public audiovisuel, en suscitant de nombreuses réactions. Cela a conduit à l'annexion au traité d'Amsterdam d'un « Protocole sur le système de radiodiffusion publique dans les États membres ». Maurice Blin commente : « [En 2000] la France avait fait de cette question très controversée l'une des priorités de sa présidence. Mais [elle] n'est pas parvenue à clarifier véritablement la situation juridique du financement de l'audiovisuel public.⁹² »

Dans de tels contextes, le plus souvent, ce sont des alliances temporaires *ad hoc* qui remettent (ou tentent) de remettre en cause les propositions ou décisions de la Commission. En termes de représentation des conflits à l'oeuvre, l'initiative revient à la Commission - gardienne des traités ou saisies de plaintes « à considérer » -, alors que les États et les coalitions qui les soutiennent, font l'effet de camper sur des positions défensives, sans prise sur le cours des choses, autre que de dire « non ». Les responsables de la Commission finissent, dans la majorité des cas, par laisser les choses en l'état, tout en fixant un agenda de réexamen. Ainsi, d'échéance en échéance, la capacité d'initiative des États apparaît comme de plus en plus fragile. Une autre raison préside sans doute à ce harcèlement : l'évolution des visions de la Commission sur la notion même de concurrence.

I – D.4.d. Une politique de la concurrence « apolitique » et « scientifique »

Comme l'indique Philippe Bouquillion, la Commission européenne est intervenue sur peu de cas de fusions dans le domaine des industries de la culture et de la communication. Elle s'est opposée au rachat par Hachette/Lagardère de Vivendi Universal Publishing, opération qui comportait le risque évident d'un quasi-monopole en matière de distribution de livres scolaires. Elle a empêché la

⁹¹ Cité par Blin Maurice, *Opus cit.*, page 62.

⁹² Blin, *Ibidem*, page 63.

prise de contrôle du groupe Premiere par Kirch et Bertelsmann, acquisition susceptible d'entraver la concurrence sur le marché allemand, de la télévision à péage. Au terme de discussions houleuses, c'est finalement la Cour de Justice de l'Union européenne qui a interdit la fusion entre Sony Music et BMG, fusion dont les milieux spécialisés anticipaient l'échec. Elle surveille étroitement les activités de Microsoft à qui elle reproche de lier les différentes composantes de son offre. Enfin, un certain nombre de décisions communautaires sont intervenues pour interdire l'usage des droits exclusifs de diffusion des manifestations sportives sur plusieurs médias, pour ne citer que ces exemples.

De façon générale, les critères retenus reposent sur des arguments d'efficacité industrielle ou sur l'intérêt bien compris des consommateurs. Après les arguments sur la concurrence, clé de l'efficacité économique dans les années 1980 - 1990, un retournement s'est opéré depuis le milieu des années 2000. En 2005, la Commission publie *La politique de concurrence de l'Union européenne et le consommateur*, aux termes de laquelle la concentration devient « la condition *sine qua non* de la préservation des chances des acteurs européens dans la concurrence mondiale »⁹³. Seuls les très grands acteurs seraient en mesure de conduire la recherche-développement et d'introduire des innovations technologiques. Il n'est donc plus question de faire obstacle à une restructuration nécessaire mais de trouver des mesures correctives efficaces. Le marché concurrentiel reste toutefois la clé de voûte du développement économique, face auquel les modes de régulation publique sont présentés comme inadaptés. La politique communautaire de la concurrence se présente donc comme apolitique et scientifique puisque fondée sur les enseignements des sciences économiques. Ainsi les décisions se trouvent à l'abri des contestations en provenance du politique ou de la société civile. Ces perspectives sont contradictoires avec les objectifs d'encadrement des industries culturelles prévues par les législations nationales, aussi criticables et limitées que soient ces dernières.

I – D.4. Le rôle révélateur de quelques directives

Peu de directives concernent la culture. Quelques textes ont bénéficié d'une publicité particulière, sans doute parce qu'ils touchaient à des représentations symboliques inscrites au cœur des imaginaires nationaux, sans doute aussi parce qu'ils intervenaient dans des contextes de « crise ». Nous avons choisi de présenter deux de ces directives intéressantes respectivement la circulation des programmes audiovisuels européens et les droits d'auteur et droits voisins dans la société de l'information. Lors de leur adoption, puis de leur transposition, ces deux textes ont largement mobilisé les acteurs culturels.

⁹³ Bouquillion Philippe, *Opus cit.*, page 111.

I – D.4.a. « Télévision sans frontières », une démonstration symbolique du « modèle européen » ?

Adoptée le 3 octobre 1989 et modifiée une première fois le 30 juin 1997, la directive « Télévision sans frontières » avait pour objectif initial de faciliter la circulation des programmes européens dans la Communauté européenne, tout en respectant les droits d'auteur et les droits voisins. Elle statue également sur la durée des transmissions publicitaires, le temps d'antenne ou le soutien financier en faveur des producteurs indépendants et sur toutes les règles déjà consignées dans les chartes nationales de radiodiffusion comme la protection des mineurs et le droit de réponse. Mais ce qui lui a valu sa relative célébrité en Europe et aux États-Unis, c'est la qualification impropre de quotas (il est vrai demandés dans un premier temps par les professionnels, avec 60% du temps d'antenne au bénéfice des programmes communautaires). En fait, l'article 4 de la directive demandait aux diffuseurs des États membres de réserver une proportion majoritaire de leur temps de diffusion à des œuvres européennes, « chaque fois que cela est réalisable ». De même, l'article 5 recommandait 10% du temps d'antenne ou du budget de programmation pour des programmes émanant de producteurs indépendants, « chaque fois que cela est réalisable ». Laissons les ambiguïtés sur le calcul du temps d'antenne, la définition d'œuvre audiovisuelle et de producteur indépendant, variable selon les États membres. Revenons sur le climat dans lequel a été rédigée et finalement adoptée la directive. Plusieurs États s'étaient d'emblée opposés à son existence même : la République fédérale allemande, au nom de la compétence des *Länder* en matière de programmes audiovisuels, le Danemark, toujours soupçonneux envers les initiatives culturelles communautaires, le Royaume-Uni, lui-même engagé dans une dérégulation de son propre système mixte public-privé. Le Conseil de l'Europe préparait de son côté une convention moins contraignante, sur le même sujet⁹⁴.

Enfin, la pression des majors américaines et des groupes européens transnationaux a joué son rôle à plein. Quoique moins contraignante que prévu, l'existence même de la directive a suscité des élans oratoires de Jack Valenti, alors représentant de la MPAA (Motion Picture of America, représentante des majors), arguant que la Communauté européenne tournait, avec cette directive, le dos à l'avenir. Par la suite, le département d'État américain a plutôt envisagé une tactique de *containment*, d'autant plus que jusqu'en 2007, la directive est restée muette sur les services numériques. L'idée était de rechercher discrètement l'adhésion des opérateurs européens affectés par la réglementation communautaire (télévisions privées, publicitaires, opérateurs de télécommunications...) et de faire pression sur les États d'Europe centrale et

⁹⁴ Convention européenne sur la télévision transfrontière.

orientale, candidats à l'adhésion communautaire. Le gouvernement américain a-t-il partiellement ou totalement remporté son pari?

I – D.4.b. Assouplissement des règles au nom de la compétitivité européenne

C'est la question que l'on ne peut manquer de se poser à la lecture de la version remaniée de la directive, qui est finalement intervenue en 2007. Les nouveaux services de médias audiovisuels y relèvent enfin de la directive, d'ailleurs rebaptisée « Directive sur les services de médias audiovisuels ». Les services en question sont définis par la Commission européenne comme services programmés ou à la demande, qui sont des médias de masse, c'est-à-dire destinés à être captés par une proportion importante du grand public. Quelle sont les obligations des nouveaux venus ? « Les services de médias audiovisuels non linéaires pourraient remplacer les services linéaires. En conséquence, ils devraient favoriser, chaque fois que cela est réalisable, la distribution et la production d'œuvres européennes et promouvoir ainsi activement la diversité culturelle. » Proposant quelques modalités d'application de ces recommandations, la Commission européenne laisse aux États membres le soin d'en vérifier l'application. Alors que la Commission européenne avait mis en place un système de *monitoring* exigeant auprès des radiodiffuseurs pour le suivi de l'application des articles 4 et 5, concernant les nouveaux services de médias, l'heure est, en 2007, à l'autorégulation, la co-régulation, ainsi que la nécessaire indépendance des autorités nationale de régulation.

Par ailleurs, malgré le souci apporté en 1998, dans le *Livre vert sur la Convergence*, à bien délimiter ce qui relève du contenu et du contenant en matière de régulation, et à proclamer la « neutralité technologique » pour encadrer le développement des technologies, la Commissaire alors en charge des technologies de l'information et de la communication et des médias, a argumenté que, compte tenu du recours accru aux technologies de l'information et de la communication, le maintien d'une réglementation détaillée en matière d'insertion de spots publicitaires ne se justifiait plus. Des observateurs avaient déjà noté que les durées publicitaires autorisées par la directive étaient beaucoup plus laxistes que les réglementations nationales. Mais, dans ce nouveau cas de figure, l'espace accordé aux ressources publicitaires s'accroît vertigineusement. L'argument employé par la Commission et repris par le Parlement européen, est qu'on ne saurait peser exagérément sur les revenus des entreprises, en particulier ceux des services de nouveaux médias en phase d'expansion. Quant au placement de produit publicitaire - le fait de filmer, pendant au moins huit secondes, un objet de façon à ce qu'on en voie la marque - il peut être autorisé par les États membres par dérogation, dans les émissions sportives, les œuvres cinématographiques, les films et séries de télévision. Les interruptions

publicitaires sont possibles toutes les trente minutes. Plusieurs associations européennes se sont mobilisées, en vain, contre ces nouvelles dispositions.

I – D.4.c. Le droit face aux nouveaux usages

La proposition de directive relative au droit d'auteur et aux droits voisins dans la société de l'information, proposée dès 1997 par la Commission européenne, laissait entendre un faible niveau d'harmonisation d'un texte issu d'un compromis négocié par les États membres. Certains observateurs ont noté que la large marge de manœuvre laissée aux États, tendait à vider la directive de son contenu. L'article 5, en particulier, prévoit une liste importante d'exceptions à l'exercice du droit de reproduction. Voici les commentaires qu'Hubert Tilliet, alors adjoint au Directeur juridique de la SACEM, faisait en 2002, sur la directive : « Malgré certaines imperfections, la directive du 22 mai 2001 sur le droit d'auteur dans la société de l'information constitue un apport important, tant par la précision de la définition du droit de reproduction, que par celle du droit de communication au public, qui permet de couvrir toutes les exploitations des œuvres sur les réseaux, notamment celles entreprises dans le cadre des services interactifs à la demande.⁹⁵. » La directive devait être transposée le 22 décembre 2002. Or seuls la Grèce et le Danemark ont respecté ce délai. L'Italie, l'Allemagne et le Royaume-Uni l'ont transposée courant 2003. La Commission a donc décidé de signaler le retard des autres États membres. S'ensuivirent quelques amendes, malgré lesquelles, en 2005, la France et l'Espagne n'avaient toujours pas transposé la fameuse directive. C'est donc plus de cinq ans après son adoption, que la transposition de la directive a donné lieu à de vifs débats publics dans ces deux pays. Les débats portaient sur plusieurs points : le manque de fiabilité des DRM (Digital Rights Management, traduits en français sous le vocable de « Mesures Techniques de Protection », MTP), leur caractère intrusif à l'égard des consommateurs, le montant vertigineux des amendes, et, enfin le fait que ce type de réglementation ne réglait nullement les problèmes de revenus des artistes interprètes.

I - E. La montée en charge des collectivités locales : un système culturel alternatif ?

Plusieurs facteurs se conjuguent pour faciliter l'émergence de collectivités territoriales développant leurs propres stratégies à partir des années 1980 : la généralisation de la décentralisation en Europe, la mise en place de la Politique régionale de l'Union européenne, ainsi que les premiers effets de la mobilité mondiale des flux de capitaux.

⁹⁵ Tilliet Hubert, « Droit d'auteur, copyright et nouvelles formes d'exploitation », in *Culture Europe* n°36 (D'Angelo Mario dir.), août-septembre 2002, Dossier *Musique(s)*, page 13.

I – E.1. Régions et politique régionale et de cohésion de l’Union européenne

Avec la création des Fonds structurels, puis la mise en place de la Politique régionale de la Communauté européenne, les régions apparaissent comme les premières bénéficiaires et les moteurs potentiels d’un développement économique européen. Après la création, dans les années cinquante, d’un Conseil des communes et régions d’Europe, celle de l’Assemblée des Régions d’Europe en 1985, celle des « Quatre Moteurs » en 1988 (Bade-Wurtemberg, Lombardie, Rhône-Alpes et Catalogne⁹⁶), parallèlement à la constitution d’eurorégions (plus de cent actuellement en Europe, Perrin Thomas, 2010), le rêve fédéraliste européen semble renaître. En partie seulement. Car les référents des mobilisations régionales des années 1980 sont essentiellement économiques, même si certaines régions s’adosent à la coopération européenne pour valoriser leur spécificité et demander une plus grande autonomie (Catalogne, Flandre, Écosse, Pays de Galles, Pays Basque espagnol notamment). La Communauté européenne mise alors sur un rééquilibrage du niveau de développement entre régions pour faciliter la mise en œuvre du marché unique. Lors de cette première vague de programmation et de financements, certaines régions intègrent la composante culturelle, à travers une justification de développement et de création d’emplois. L’heure est aux équipements (médiathèques) et au patrimoine en lien avec le tourisme culturel (restauration et valorisation de monuments, de sites, création de musées techniques). Itinéraires culturels thématiques et festivals de portée régionale sont également financés. C’est surtout grâce à l’initiative communautaire INTERREG que certaines régions s’initient à la coopération transnationale avec un volet culturel, là encore, principalement en lien avec le tourisme culturel.

Après cette première génération de projets, les années 2000 - 2006 ont été le théâtre d’une diversification plus affirmée : mise en place de formations au numérique ou à la gestion territoriale, création d’espaces associatifs. Ces nouvelles stratégies liées à la « problématique de l’intégration sociale et de l’animation culturelle » étaient considérées par Michel Quevit comme les plus prometteuses⁹⁷. Pourtant, elles ne représentaient qu’une infime partie des financements consentis : « *Les investissements infrastructurels et matériels prennent nettement le dessus sur la valorisation des éléments immatériels*⁹⁸ », regrettait-il. De surcroît, les critères et les modalités communautaires d’attribution n’étaient pas forcément adaptés à ces formes d’activités et l’on

⁹⁶ Pongy Mireille et Saez Guy (avec la participation de Olles Christian), *Politiques culturelles et régions en Europe*, L’Harmattan, Paris, 1994.

⁹⁷ En italiques dans le texte. Quevit Michel, « L’enjeu de la culture dans la future programmation des fonds structurels : leçons du passé et perspectives à l’horizon 2007 - 2013 », in *Regio Culture, Régions d’Europe, culture et territoires*, Relais Culture Europe et EPCC Arteca, 2005, page 91.

⁹⁸ *Opus cit.*, page 91.

s'aperçut vite qu'il s'avérait difficile de chiffrer et de prévoir la contribution au développement économique, de telles initiatives. La prise en compte d'INTERREG en tant qu'objectif à part entière de la programmation prévue pour 2007 - 2013, semblait, en 2005, à Michel Quevit extrêmement positive, en ce qu'elle représentait « une occasion offerte au secteur culturel pour développer une véritable prise de conscience de la citoyenneté européenne et du devenir commun irréversible d'un espace composé non seulement d'États, mais surtout de peuples aux histoires et aux cultures très différentes⁹⁹ ».

Pourtant, l'ouvrage collectif dirigé par Patrick le Galès et Christian Lequesne en 1997, présentait un bilan contrasté des effets des initiatives communautaires en faveur de la cohésion régionale : « [...] Il est permis de penser que l'Union européenne risque, pour les régions « perdantes », d'avoir un impact beaucoup plus important par son rôle de faire émerger un grand marché que par ses politiques de cohésion sociale ou la création d'un Comité des régions¹⁰⁰. » Plutôt que d'évoquer une « Europe des régions », les auteurs du volume préféraient insister sur le fait que la gouvernance européenne est marquée par les stratégies des acteurs politiques collectifs, soit « de quelques régions (et des villes) en Europe¹⁰¹ ».

I – E.2. Les traductions urbaines de la politique régionale et de cohésion

Petit à petit, les villes (ou plutôt certains de leurs quartiers) sont prises en compte dans le cadre de la Politique régionale, en lien avec leurs régions de référence¹⁰². Lorsque le milieu urbain est amené à se saisir de ces opportunités, il est déjà dépositaire d'un certain nombre d'expériences. Dès la fin des années 1970, certaines grandes villes d'Europe ont tiré le bilan de la désindustrialisation, du développement de l'économie des services et de la mobilité grandissante des capitaux. Leurs responsables ont également pu constater les effets des phénomènes migratoires sur le tissu urbain. C'est au nom de la cohésion sociale, que certaines cités du Nord de l'Europe s'engagent dans un travail d'équipement de quartiers (médiathèques, centres culturels pluridisciplinaires). Malmö, grande ville du Sud de la Suède, utilise les fonds structurels pour tisser de nouvelles passerelles dans des quartiers en difficulté, en mettant sur pied des petites unités technologiques ouvertes aux jeunes ou en engageant des jeunes chômeurs dont un certain nombre d'enfants de migrants, dans des initiatives documentaires dont ils sont les acteurs (vidéos, publications, guides sur Malmö et sur l'Union européenne etc.). Parallèlement, la raréfaction

⁹⁹ *Ibidem*, page 95.

¹⁰⁰ Le Galès Patrick et Lequesne Christian, *Les paradoxes des régions en Europe*, La Découverte, Paris, 1997, page 263.

¹⁰¹ *Opus cit.*, page 263.

¹⁰² À l'Objectif 2 de la Politique régionale s'est ajoutée, de 1994 à 2007, l'initiative communautaire URBAN.

des fonds, la compétition et les immenses besoins de restructuration du tissu productif, conduisent un certain nombre de villes à déplacer le curseur de leurs interventions culturelles. Au Royaume-Uni par exemple, c'est souvent l'attractivité qui sert d'argument aux nouvelles stratégies urbaines : attirer des investissements et une main d'œuvre qualifiée en lui offrant des ressources pour ses loisirs, et enfin, se distinguer sur le plan européen, voire international¹⁰³.

I – E.3. Capitales européennes de la Culture : opportunités et contraintes

Au service de cette nouvelle stratégie, les villes peuvent disposer d'une initiative intergouvernementale née en 1985 sous la houlette de Melina Mercouri, alors Ministre grecque de la Culture, et devenue en 2000, une action intégrée dans le programme CULTURE. Il s'agit des « Villes » puis des « Capitales européennes de la Culture ». L'objectif - commun à beaucoup de villes - renverser les stéréotypes les concernant ou tout simplement inscrire dans l'espace européen, une image flatteuse a conduit certaines cités à utiliser très efficacement le label européen. L'exemple le plus connu est celui de Glasgow en 1990, qui a littéralement transformé le label de « Ville européenne de la Culture » par son action. Jusqu'à Glasgow, le label avait été majoritairement attribué à des capitales nationales, sans retentissement majeur, sauf peut-être pour la première - Athènes - et les milieux professionnels de la culture se montraient souvent sceptiques à l'égard de ces manifestations dispendieuses qui apparaissaient comme plaquées sur les réalités urbaines.

I – E.3.a. Glasgow « labellise » le label

L'équipe de préparation de Glasgow 1990, sous la houlette de Robert Palmer, a su démontrer qu'utilisé à bon escient, le label se révélait productif en termes symboliques, voire économiques. Avec une programmation diversifiée - à la fois exigeante et grand public -, pour la première fois déployée sur toute une année, invitant des grands noms de la scène européenne comme Peter Brook, aménageant des espaces pour les artistes locaux, mettant en valeur les créations de l'architecte designer Charles Rennie Macintosh, l'année culturelle a été le point culminant d'un travail de valorisation artistique entrepris quelques années plus tôt, alors que cette cité avait décidé de devenir une ville des services et singulièrement des services culturels. La région d'Écosse a largement contribué à inscrire les objectifs de Glasgow 1990 dans une optique de développement et, pour la première fois dans l'histoire des Villes européennes de la Culture, l'organisation a été confiée à une équipe extérieure à la mairie, et collaborant étroitement avec les services éducatifs, touristiques et sociaux de celle-ci. Les organisateurs ont mis en place une véritable politique de marketing à destination

¹⁰³ Bianchini Franco et Parkinson Michael (dir.), *Cultural Policy and Urban Regeneration, The West European Experience*, Manchester University Press, Manchester, 1993.

des médias nationaux et européens. La fréquentation touristique a augmenté de 50%, un nouveau lieu culturel a été créé dans un ancien dépôt de trams d'un quartier excentré, le Tramway Theatre. Désormais, la ville figure à l'agenda des visites touristiques conseillées au Royaume-Uni et en Écosse. La réussite de cette année culturelle a largement contribué à ce que d'autres cités briguent le titre.

I – E.3.b. Des Capitales européennes de la Culture sous tension

Pourtant, après vingt-cinq ans d'existence, le programme des Capitales européennes de la Culture souffre d'un relatif essoufflement. Les nouvelles règles de pré-sélection, sélection puis suivi et évaluation s'avèrent de plus en plus lourdes pour les villes concernées, en particulier pour celles d'Europe centrale et orientale, invitées depuis 2007, à assumer le titre aux côtés d'une ville ouest-européenne. Les demandes formulées à l'égard des villes sont nombreuses et contradictoires : événements spectaculaires, pérennisation des activités, création d'emplois etc. L'ampleur de la programmation envisagée et le fait qu'une année entière soit préférée à quelques mois, a pour conséquence de grever considérablement les ressources des villes disposant de moins de moyens. Suivant la logique de l'événementiel, l'année culturelle tend à se superposer, voire à déstabiliser toutes sortes d'activités existantes et les acteurs locaux ne se sentent pas toujours suffisamment pris en considération lors de l'événement, si l'articulation entre événement et action culturelle de long terme n'est pas sérieusement explorée.

Enfin, l'histoire des Capitales européennes de la Culture se caractérise par des tensions nombreuses entre les administrations locales voire nationales et les organisateurs. Les démissions de responsables à mi-parcours y sont fréquentes. Et la grande question de ce qui reste dans le sillage de la comète conduit certains édiles ou professionnels à se montrer prudents. Des observateurs ont en outre souligné que les embellissements, équipements, ouvertures de nouveaux lieux suscités par l'année culturelle, bénéficiaient essentiellement au centre des villes ou à des quartiers réhabilités sur fond de spéculation immobilière, délaissant les espaces qui en auraient le plus besoin. Il n'empêche que la pré-sélection britannique pour 2008 a été très animée, que plus de dix villes espagnoles sont candidates pour le titre en 2016, que huit villes françaises l'ont été pour 2013, Marseille ayant été finalement sélectionnée. Et que le titre de Capitale européenne de la Culture figure désormais dans tous les documents de promotion des villes qui ont été ainsi distinguées, que leur programme ait été de grande ou de modeste envergure. L'on se souviendra d'ailleurs que Lille a été candidate à ce label qu'elle a obtenu en 2004, après avoir échoué à organiser une manifestation sportive de portée internationale.

I – E.3.c. La dimension eurorégionale et interterritoriale : un laboratoire pour de nouvelles formes de coopération ?

Parmi les perspectives intéressantes ouvertes par les Capitales européennes de la Culture, figurent les développements régionaux voire eurorégionaux, comme ce fut le cas pour Lille en collaboration avec les régions du Nord-Pas-de-Calais, de Flandre, de Wallonie et, dans une moindre mesure, du Kent. Une coopération intéressante et durable s'est d'ailleurs instaurée entre les quatre régions, avec la mise en place de programmes culturels conjoints, comportant le soutien à la mobilité et à la formation des professionnels, sous le titre de LEAD. Soutenues dans le cadre de la Politique régionale et de cohésion, ce type d'initiative était certainement en gestation avant l'année culturelle mais les manifestations de 2004 l'ont conforté. De même, Luxembourg 2007 a eu lieu dans le cadre de la Grande région et en 2010, Essen et toute la Ruhr étaient impliquées dans le cadre de la Capitale européenne de la Culture. Cet élargissement géographique est sans doute souhaitable, d'une part pour partager plus largement les risques financiers inhérents à l'exercice, mais aussi pour développer une dynamique sur l'ensemble du territoire régional, en déplaçant l'exercice de la ville-centre vers ses périphéries et ses espaces ruraux. Après l'année culturelle, un fonds culturel de la Grande Région a été créé, montrant comment, dans ce cas précis, l'événementiel contribuait à agir sur la politique culturelle (Perrin Thomas, 2010).

I – E.4. Villes en réseau : de nouveaux référentiels ?

Du milieu des années 1980 aux années 1990, le dynamisme européen des villes s'est manifesté par leur création de réseaux impliquant directement ou non la culture : Eurocités, Villes des biennales des jeunes créateurs de l'Europe et de la Méditerranée, Les Rencontres, Union baltique des villes, Villes éducatrices, Conférence des villes de l'Arc atlantique,.... Beaucoup de ces réseaux ont rejoint des entités mondiales. Aujourd'hui la CGLU regroupe plus de mille communes et 112 associations de gouvernements locaux à l'échelle de la planète¹⁰⁴. Notons également qu'un nombre conséquent de villes européennes - en particulier, espagnoles, italiennes, suédoises, britanniques -, sont partie prenante de projets soutenus dans le cadre du programme CULTURE.

Jean-Claude Boyer explique que les capacités réticulaires des villes tiendraient à deux facteurs : premièrement, leur champ d'intervention étant plus économique

¹⁰⁴ Cités et Gouvernements Locaux Unis, fruit de la fusion de trois entités précédentes.

et culturel que politique, leur regroupement susciterait moins la méfiance des États que celui des régions. Deuxièmement, en tant que territoires de passage, d'accueil, d'interdépendances commerciales et de mobilité des individus, les villes seraient rompues au fonctionnement en réseau dont l'un des ancêtres les plus connus est la Ligue hanséatique¹⁰⁵.

Il reste que si, dans un premier temps, les villes ont repris à leur compte les référents des politiques culturelles nationales, elles les ont par la suite déclinés différemment. Ou plutôt, comme l'indique Guy Saez (2009), elles ont cherché à articuler l'objectif de démocratisation culturelle avec d'autres référentiels dont la prise en compte de différents groupes sociaux urbains. C'est le cas au Royaume-Uni dès la fin des années 1970. Les exemples abondent également en Italie, aux Pays-Bas et en Suède. Les villes allemandes ne sont pas en reste dans cette évolution (Pongy Mireille et Saez Guy, 1994). Devenues des milieux producteurs de richesse immatérielle (Bertho Alain, 2008), les villes européennes se trouvent confrontées à différents dilemmes qui en font des laboratoires potentiels de nouvelles politiques publiques. Guy Saez souligne notamment la tension entre les objectifs d'une ville « créative » et d'une ville « participative »¹⁰⁶. Cet équilibre parfois fragile relève d'une nouvelle forme de gouvernance territoriale, impliquant une vision plus délibérative de la politique culturelle et le recours à différentes formes de partenariat. La logique urbaine conduit ainsi à conjuguer différentes dimensions séparées dans la déclinaison nationale des politiques culturelles : architecture, urbanisme, activités culturelles, formation, écologie, création d'un cadre de vie, de travail et de loisir pour des populations diverses, relations internationales. Ainsi, au-delà des stratégies urbaines de différenciation et de singularisation par l'injection d'événements à contenu et à résonance « mondiale », les villes et les gouvernements locaux ont entrepris de réfléchir à la mise en œuvre d'une stratégie durable, permettant de conférer aux activités artistiques et culturelles un rôle à la fois singulier et collectif dans l'interaction au sein de et entre les espaces urbains.

La culture, quatrième pilier du développement ? L'Agenda 21 pour la culture, première charte mondiale

Après le Sommet de Rio de 1992, un Agenda 21 pour la culture a été proposé à Porto Alegre (Brésil) en 2002, lors de la Première réunion publique mondiale de la culture, proposant de faire de celle-ci, le quatrième pilier du développement durable. La CGLU et Eurocités notamment travaillent dans ce cadre. L'Agenda 21 pour la culture représente la première charte de politique culturelle mondiale

¹⁰⁵ Boyer Jean-Claude, *Les villes européennes*, Hachette, Paris, 2003.

¹⁰⁶ Saez Guy, « Les collectivités territoriales et la culture », in *Les politiques culturelles, Cahiers français n°348*, janvier - février 2009, page 14.

à l'échelle des espaces urbains et des gouvernements locaux. La liste des priorités qu'il met en avant, reflète peut-être la volonté et la possibilité de rompre avec un certain attentisme et de mettre en œuvre des stratégies efficaces en termes de production économique et symbolique. Dans cet ensemble, il convient de noter la position stratégique de Barcelone, initiatrice du réseau des Villes éducatrices, membre d'Eurocités, du réseau des Villes de la Biennale des Jeunes créateurs de l'Europe et de la Méditerranée, siège du secrétariat de la CGLU et de celui de l'Agenda 21 pour la culture. Ainsi, à côté de Bruxelles où ont été ouvertes de nombreuses délégations de collectivités territoriales européennes, Barcelone tend à devenir un carrefour incontournable des mobilisations des villes comme des régions européennes.

Les années 1980 - 2000 ont été marquées en Europe, par des évolutions nombreuses sur le plan des politiques culturelles : mise en question des modèles nationaux construits depuis l'après-guerre, élargissement de l'Union à vingt-sept États membres, mise en œuvre de programmes, de dispositifs et de réglementations communautaires concernant la culture et les arts, développement sans précédent des industries culturelles, montée en charge des politiques culturelles de collectivités territoriales agissant en interconnection... Ces mêmes années ont aussi été le théâtre de l'émergence de nouveaux regroupements transnationaux, émanant de professionnels de la culture, désireux d'accompagner les principales étapes de l'intégration européenne et d'influer sur le cours des nouvelles procédures institutionnelles. Ces mobilisations ont adopté la forme du « réseau » pour mettre en œuvre leurs objectifs. Après avoir analysé leurs objectifs, leurs ressources et leurs répertoires d'action, nous nous efforcerons de déterminer s'ils ont atteint leurs objectifs et quelles contraintes ont généré pour ces réseaux culturels européens, leur stratégie de négociation dans un environnement institutionnel de plus en plus fragmenté.

II – LES MOBILISATIONS DES ACTEURS CULTURELS

Précisons tout de suite ce que le terme « acteurs culturels » recouvre, dans le cadre de notre travail : par « acteurs culturels », nous entendons les artistes, producteurs, programmeurs, diffuseurs, distributeurs et médiateurs. Par ailleurs, nos recherches ont été essentiellement centrées sur les domaines du spectacle vivant, de la musique enregistrée, du cinéma et de l'audiovisuel, même si quelques réflexions ont également été nourries par le champ de la littérature et celui des arts visuels. Pourquoi le choix du terme « acteurs culturels » ? Durant la décennie évoquée, l'on assiste en Europe de l'Ouest à une augmentation considérable des agents de ce secteur, en particulier entre les années 1980 et 1990¹⁰⁷. Le terme « d'acteur culturel » implique que les professions culturelles et

¹⁰⁷ + 37% entre 1982 et 1990 en France, selon Pierre-Michel Menger (« Les professions culturelles : un système incomplet de relations sociales », in *Politiques et pratiques de la culture*, *ibid.*, page 243). « L'emploi artistique

artistiques connaissent des modifications pas encore parvenues à maturation. Le domaine artistique et culturel apparaît donc comme une source d'emploi - même si la plupart s'avèrent précaires, sauf dans le domaine du patrimoine. Le rôle même des activités culturelles connaît une évolution, tant du point de vue des politiques publiques que de celui des professionnels de la culture. C'est le moment où le vocabulaire de la gestion fait irruption dans le contexte artistique, déplaçant le curseur de la création vers la production et la diffusion, et en particulier l'organisation de ces deux domaines. L'idée dominante de la Commission est que, désormais, les activités artistiques doivent passer par une logique de rationalisation qui permette à la fois de rendre plus visibles leurs effets auprès des publics et de structurer professionnellement un milieu réputé fragmenté.

Une nouvelle génération d'acteurs se manifeste, laquelle entend se démarquer du type d'organisation qu'ont connues les associations européennes ou internationales précédentes. Si l'on se réfère à l'une des premières, l'Association européenne des festivals, fondée, en 1952, sous l'égide de Denis de Rougemont et du Centre européen de la Culture qu'il dirigeait alors, l'on constate que les premiers objectifs étaient de faire se rencontrer des représentants des grands festivals de musique, pour la plupart créés après 1945, afin d'échanger des idées et des oeuvres, mais aussi, par cette fédération même, de mieux valoriser le rôle des festivals auprès des pouvoirs publics et des critiques. Dans le cadre de l'Association européenne des festivals, aujourd'hui ouverte à tous les arts du spectacle vivant, l'on a vu augmenter le nombre des associations nationales et régionales de festivals, chacune dotée de son représentant. De même, la Fédération internationale des musiciens (FIM) ou celle des acteurs (FIA) résulte d'abord de la volonté de veiller sur les intérêts de leur corporation, à partir de représentations nationales. Dans ce type d'organisation, la réunion des représentants de divers États, eux-mêmes élus ou cooptés par leurs compatriotes, indique la possibilité d'un travail en commun, mais opéré par des professionnels agissant d'abord au nom de responsabilités nationales. Cette remarque s'applique également aux regroupements européens des sociétés de gestion collective du droit d'auteur et des droits voisins. Les réseaux culturels européens vont tout d'abord fédérer des professionnels personnellement concernés par des enjeux convergents et cooptés au-delà de leur appartenance nationale.

et culturel a connu, en France comme dans bon nombre de pays européens, une forte expansion à partir du début des années quatre-vingt », confirme Jean-Pierre Saez, ajoutant : « Cet essor (...) témoigne à sa façon d'un changement de civilisation où les activités de temps libre prennent une place croissante, (...) où le besoin d'expressivité, notamment artistique, s'affirme davantage. » (« Emploi artistique et culturel et formations », in *Politiques et pratiques de la culture*, *ibid.*, page 233). Les auteurs de l'étude dirigée par KEA European Affairs pour la Commission européenne - *The Economy of Culture in Europe* - concluaient également que, de 1999 à 2003, le secteur « culturel et créatif » avait connu une progression supérieure de 12,3% à celle de l'économie européenne en général. *The Economy of Culture in Europe*, Bruxelles, 2006, page 61.

La présente partie s'appuie particulièrement sur les entretiens que j'ai menés avec des artistes, coordinateurs de réseaux culturels européens et responsables de festivals, dans le cadre de mes ouvrages et articles ; elle reprend aussi certains éléments d'interviews d'artistes et d'acteurs culturels réalisés dans le cadre de *Culture Europe International* entre 1994 et 2007 ; elle s'appuie enfin sur des études auxquelles j'ai participé pour divers organismes dont le Relais Culture Europe et l'ADAMI. Certains de ces rapports, ouvrages et articles sont cités ci-dessous en référence¹⁰⁸.

II – A. L'apparition des réseaux en tant que réponse aux modes fragmentés de gouvernance

Le succès du terme même de « réseau » appelle quelques remarques. « Plus le concept est flou, plus il est susceptible d'arranger beaucoup de monde et donc de connaître un succès allant de pair avec un complet brouillage en termes de définition », écrit Patrick le Galès¹⁰⁹. Quels sont les facteurs d'émergence des réseaux ? Une société de plus en plus organisée ; une sectorialisation accrue ; la multiplication des intervenants dans les politiques publiques ; une décentralisation et fragmentation de l'État ; l'érosion des frontières entre public et privé ; la transnationalisation des politiques publiques ; le rôle grandissant de la maîtrise de l'information¹¹⁰.

II – A.1. Les réseaux culturels européens comme catégorie particulière de groupes d'intérêts

Le recours à la configuration de réseau semble parfaitement adapté pour gérer la crise du marché ou des institutions « par la mise en avant de dynamiques relationnelles » (Négrier Emmanuel, 1999). Manuel Castells postule que les réseaux sont appropriés « à une culture de la déconstruction et de la reconstruction sans fin » (2001). Mireille Pongy considère les réseaux comme une « forme post-nationale du groupe d'intérêts fortement influencée par les

¹⁰⁸ *La coopération culturelle européenne de 1965 à 1989, tendances et perspectives*, Étude pour le Centre européen de la Culture, Genève, 1989 ; « Cultural networking in Europe: A strong and fragile sailcloth », in *Artists Sharing without Frontiers - Networking in the Enlargement Process*, European Council of Artists, Copenhagen, 2004, pages 5 - 12 ; *CULTURE 2000 vu par les professionnels français*, Étude pour le Relais Culture Europe, Paris, 2004 ; *L'Europe de la culture, Histoire(s) et enjeux*, *Opus cit.*, 2005, chapitre V, pages 287 - 344 ; « Trois questions à » Alessandro Barrico, Jean-Claude Gallotta, Isabel Coixet, in *Culture Europe International* n°44, Dossier *Les enjeux culturels européens*, printemps 2005, pages 22 - 23 ; *L'Europe des festivals, De Zagreb à Édimbourg, points de vue croisés* (dir.), Les Éditions de l'Attribut, Toulouse, 2008, pages 127 - 138 ; « Artistes, interprètes, petit panorama européen », in *Culture Europe International* n°46, printemps - été 2006, Dossier *Artistes interprètes en Europe*, pages 1 - 3 ; *L'action culturelle et sociale des sociétés de gestion collective en Europe - droit d'auteur et droits voisins* (avec du Port de Pontcharra Axelle), Étude pour l'ADAMI, Paris, 2007 ; « Entretiens avec des metteurs en scène européens », in *Journal du Laboratoire d'expérimentation théâtrale - projet européen*, CCN de Franche-Comté, Belfort, juillet 2010.

¹⁰⁹ Le Galès Patrick et Thatcher Marc (dir.), *Les réseaux de politique publique. Débat autour des Policy Networks*, L'Harmattan, Paris, 1997, page 13.

¹¹⁰ *Opus cit.*, page 17.

modes anglo-saxons de représentation ». (1997) Un tel mode d'organisation génère des processus d'apprentissage communs, des modes de coordination horizontale entre des sous-systèmes sociaux. L'une des caractéristiques des réseaux serait le fait que le consensus n'y est pas le produit d'une négociation unique mais qu'il se manifeste comme un processus continu de négociation. « Les réseaux sont le résultat de la coopération plus ou moins stable entre des organisations qui se connaissent et se reconnaissent, négocient, échangent des ressources et partagent des normes et des intérêts. Un réseau comprend un groupe d'acteurs qui dépendent les uns des autres pour les ressources telles que l'information, l'expertise, l'accès à la prise de décision et la légitimation. » (Marsh David, 1998).

II – A.1.a. Disparité des formes d'organisation en réseau et accès inégal au pouvoir

Le dépassement du modèle pluraliste permet d'analyser les processus de pouvoir et les asymétries à l'oeuvre. Entre le réseau thématique et les « communautés de politique publique », la relation au processus décisionnel est en effet très différente. Certains auteurs vont jusqu'à affirmer que les réseaux d'action publique contribuent à la corruption des gouvernements démocratiques et érodent les mécanismes de la démocratie représentative, tout en générant des oligarchies de privilégiés (Lowi, 1969 : 85-87). Le corollaire de cette observation est le degré de collusion avec les milieux de l'expertise, légitimant la prétention des réseaux d'action publique à libérer la politique de toute contrainte liée à la légitimité politique ou électorale. Gerda Flakner (1999) décrit quatre idéaux-types de groupes d'intérêt : étatique, réseau thématique, communauté de politique publique, communauté politique corporatiste. Cette tentative de typologie doit être complétée par l'existence de ce que Pross appelle les « publics attentifs », acteurs potentiels mobilisables dans des circonstances particulières et l'existence de coalitions *ad hoc*. Au carrefour des différentes typologies, selon Hugh Hecllo, (1978 : 103-104) « c'est le réseau thématique qui permet de relier deux tendances qui sinon sembleraient contradictoires, d'une part celle de l'élargissement de la participation des organisations au processus politique et, d'autre part, celle du renforcement et de la spécialisation technocratique et de la complexité des politiques modernes. [...] C'est de plus en plus à travers des réseaux de personnes, qui se considèrent comme des personnes informées (ou pour le moins des personnes à qui l'on doit répondre), que les questions de politiques publiques sont affinées, les preuves discutées et les alternatives formulées – même si cela se fait rarement d'une manière très organisée ».

Dans le cas qui nous occupe, l'une des questions est de tenter d'établir de quelle typologie relèvent les réseaux culturels européens et lesquels se transforment,

allant de l'une à l'autre variante du prisme, ou encore d'évaluer dans quelle mesure les premiers « réseaux thématiques » peuvent être considérés comme des groupes d'intérêt. Sans oublier, bien entendu, les formes d'interdépendances qui peuvent survenir entre ces différents acteurs : reconnaissance réciproque de l'autre comme ayant des intérêts directs légitimes dans un domaine ou dans un processus politique ; reconnaissance de la collaboration comme le meilleur moyen de faire reculer les frontières de l'avantage réciproque. Il s'avère en effet, que dans la plupart des domaines politiques, seul un nombre limité de groupes d'intérêt se trouve engagé dans la prise de décision.

II – A.1.b. Ressources et répertoires d'action des réseaux

Comment définir un groupe d'intérêt ? Il s'agirait d'une entité qui cherche à représenter les intérêts d'une section spécifique de la société dans l'espace public. Seuls les groupes d'intérêt possédant d'importantes ressources financières et sociales et structurés de façon hiérarchique, montreraient des caractéristiques de professionnalisation.

Les deux modalités essentielles pour caractériser les réseaux, sont les ressources et les répertoires d'action. Les ressources sociales dépendent du degré et du mode d'organisation du groupe, de la nature de ses élites, de son degré d'institutionnalisation au sein de l'appareil politico-administratif, de la capacité à définir son intérêt de façon autonome. S'y ajoutent des ressources sociétales comme la perception du groupe au sein de la société. L'expertise enfin, comme une ressource dont disposent les groupes d'intérêts : le savoir faire, la connaissance du terrain.

Charles Tilly définit les répertoires d'action comme « l'ensemble des moyens dont (...) dispose [un groupe] pour exprimer des demandes de différentes sortes auprès de différents individus ou groupes »¹¹¹. L'on dénombrerait ainsi cinq idéaux-types de répertoires d'action : la négociation et la consultation ; le recours à l'expertise ; la protestation ; la juridicisation ; la politisation qui transforme le groupe en parti¹¹². Ces registres d'action s'appuient sur le recours au nombre, à l'expertise et/ou à la morale.

Si l'on examine les répertoires d'action des réseaux culturels européens, l'on peut recenser les modalités suivantes : réunions assorties de recommandations, publications, études confiées à des experts, participation à divers forums susceptibles de démultiplier la diffusion des messages, accès aux institutions par divers moyens collectifs et individuels, déclarations publiques, lettres ouvertes,

¹¹¹ Tilly Charles, *La France contestée de 1600 à nos jours*, Fayard, Paris, 1986, page 4.

¹¹² Grossman Emiliano et Saurugger Sabine, *Les groupes d'intérêt. Action collective et stratégies de représentation*, Armand Colin, Paris, 2006.

communiqués de presse, campagnes de communication, organisation de manifestations artistiques, lobbyisme du type plaidoyer (*advocacy*), constitution de coalitions, constitution de groupes régionaux ou thématiques... Il reste que, d'après David Marsh, les structures créées ne peuvent être réduites aux préférences et aux actions des acteurs. Elles sont aussi des contraintes. « Les actions des acteurs modifient les structures qui, à leur tour, forment le cadre dans lequel les acteurs agissent. » (Hay, 1995, cité par Marsh David : 146). Dans leur ouvrage intitulé *Les groupes d'intérêt. Action collective et stratégies de représentation*, Emiliano Grossman et Sabine Saurugger soulignent que l'intérêt se définit en termes de contraintes et de motivations qui relèvent autant de la socialisation que de la rationalité¹¹³.

La gouvernance à niveaux multiples (GNM) constitue-t-elle une opportunité ou une contrainte pour les groupes d'intérêts ? Grâce à elle, les groupes d'intérêt peuvent accéder à des pouvoirs et prérogatives inimaginables dans l'arène nationale. Mais elle peut aussi jouer en faveur des États, en les libérant des groupes d'intérêt puissants au niveau national (comme dans le cas du Royaume-Uni ou de l'Italie, s'agissant des réseaux culturels et associations pan-européennes). La multiplication des niveaux de gouvernance est intéressante pour les groupes disposant de ressources suffisantes, autrement dit les groupes d'intérêt économiques. Elle constituerait un obstacle pour les autres.

C'est pourquoi, il est intéressant de contextualiser l'action des réseaux culturels européens, non seulement en termes de ressources mais aussi par rapport à l'ensemble des acteurs transnationaux actifs auprès des institutions européennes. D'après Emiliano Grossman et Sabine Saurugger, 1 450 associations européennes ont été répertoriées. On compte aussi de nouveaux acteurs - représentants industriels de firmes, de collectivités locales et régionales, de consultance juridique et financière, ainsi que les mouvements sociaux (eurogrèves, marches européennes...) On trouve enfin les coalitions *ad hoc*, en vue de d'une cause particulière. La moitié des groupes d'intérêt est basée à Bruxelles. La France, l'Allemagne et le Royaume-Uni abritent 34% des sièges des groupes organisés au niveau européen. Les intérêts économiques représentent 66% des eurogroupes, les intérêts civiques, 20%, les syndicats, 3%, les groupes professionnels, 11%. 300 professionnels de la représentation des intérêts ont leurs bureaux à Bruxelles. La plupart des entreprises de consultance ont été créées autour de 1990. Les cabinets d'avocats ont vu leur nombre multiplié par cinq entre 1985 et 1990. Un quart des conseils en lobbyisme travaillent pour des organisations non gouvernementales (ONG)¹¹⁴.

¹¹³ *Opus cit*, Paris, 2006.

¹¹⁴ *Opus cit.*, page 183 à 216.

II – A.2. Une éthique du partage culturel transnational : l'Europe, horizon d'apprentissage et de nouvelles allégeances

Selon Emiliano Grossman et Sabine Saurugger, pour que des groupes d'intérêt non économique se mobilisent, trois facteurs sont nécessaires : un événement déclencheur, des structures nationales pré-existantes ainsi que l'existence d'opportunités nationales et internationales. Les promoteurs des réseaux culturels s'inscrivent dans une histoire des représentations artistiques déjà évoquée : autonomie relative, affirmation par rupture avec les formes esthétiques précédentes et vocation internationale voire universaliste. Ils sont également les usagers des politiques culturelles nationales et locales, dans les États membres. C'est sur les perspectives d'une institutionnalisation européenne en cours, mais encore en projet sur le plan culturel, qu'ils vont fonder leurs mobilisations.

II – A.2.a. Conjuguer éthique et pragmatisme

Au démarrage de ce processus, les premiers réseaux envisagent une possibilité d'influence et de co-construction, d'autant plus que les premiers responsables de la Commission en charge des questions culturelles viennent souvent des sciences économiques ou du droit et manquent de familiarité avec l'exercice des professions culturelles. Le deuxième argument en faveur de la constitution des réseaux européens est la modification des professions, dérivant de l'augmentation des intermédiaires culturels, et dont le nécessaire partage des connaissances. « Comme nous étions de plus sur des champs de professions « inexistantes », les effets du réseau sur les équipes en train de se constituer et les artistes en développement ont été considérables », écrivait en 1999, Fazette Bordage, anciennement Secrétaire générale du réseau Trans Europe Halles.

Troisième argument, les marchés nationaux des arts de la scène ont atteint une phase de saturation, démontrant une disjonction entre création et diffusion (Benhamou Françoise, 2006 : 96 - 100), d'autres relais sont à construire et, comme une chance historique, c'est précisément sous le signe de la circulation des œuvres et des « travailleurs culturels » que la Communauté européenne fait ses premiers pas en culture. Dans la lutte pour la reconnaissance, le combat des réseaux est celui d'imposer la nécessité éthique et pragmatique de la coopération européenne, ainsi que des échanges de savoir qu'ils peuvent proposer aux institutions communautaires. Contrairement aux États membres, ils ne perçoivent pas la Commission européenne comme un concurrent moins qualifié. Ils la perçoivent comme une organisation potentiellement puissante, en cours d'apprentissage. « La forte capacité technocratique des institutions

supranationales à trouver des solutions pour des problèmes spécifiques est considérée comme la raison pour laquelle les acteurs sociaux ont transféré leurs attentes, leurs pratiques politiques et leurs allégeances au niveau communautaire », écrit Sabine Saurugger¹¹⁵.

Si l'on examine la génération des regroupements opérés à partir de 1980, en particulier dans le milieu du spectacle vivant, l'on constate qu'ils contournent la représentation nationale pour s'ériger directement en organismes représentatifs de la coopération européenne. Ainsi de IETM (Informal European Theatre Meeting¹¹⁶), qui, très vite reprend à son compte le terme de « réseau », jusqu'à refuser, dans un premier temps, de se constituer en association, pour finalement adopter le statut belge d'association sans but lucratif, mais à vocation internationale. Dans ses années d'émergence, IETM a les traits d'un « réseau thématique ». Si ses fondateurs entendent exercer une influence sur les instances communautaires, ils ne souhaitent pas pour autant gérer des programmes ni être intégrés dans la politique des institutions au quotidien. Leur monnaie d'échange est principalement l'expertise professionnelle – connaissance de la création contemporaine, connaissance des modes spécifiques de production et de diffusion, capacité supposée à mettre en place des nouveaux modèles économiques, capacité d'innovation, caisse de résonance pour les avancées en matière de citoyenneté européenne. Les premiers réseaux apparaissent comme relayant la théorie néofonctionnaliste du *spill over* (engrenage)¹¹⁷. Fazette Bordage insiste ainsi sur la nécessité « de faire vivre l'idée que l'Europe puisse se construire (...) là où l'on est, et pas seulement en allant au siège des institutions. » (Bordage Fazette, 1999)

Les fondateurs d'IETM revendiquent leurs affinités esthétiques, leur autonomie à l'égard des pouvoirs publics de leur pays et leur solidarité¹¹⁸. À ce sujet, soulignons que, tout comme leurs prédécesseurs ou ceux auxquels ils s'opposent, ces acteurs culturels agissent dans une interdépendance permanente avec les pouvoirs publics de leurs pays respectifs. Il convient donc de considérer leur « mobilisation » européenne comme la recherche de nouvelles interdépendances plus prometteuses, puisque, semble-t-il, à construire ensemble.. Et, sans doute aussi, pour que les acquis de ces nouvelles négociations fassent en partie « retour » auprès de leur collectivité d'origine. Appartenant très majoritairement, comme les artistes qu'ils promeuvent, à des classes sociales dotées de capital culturel, ces professionnels représentent aussi la branche la moins bien rémunérée des cadres supérieurs (Menger Pierre-

¹¹⁵ *Théories et concepts de l'intégration européenne*, Les Presses de Sciences Po, Paris, 2009, page 77.

¹¹⁶ IETM décline aujourd'hui son sigle autrement : « International Network for Contemporary Performing Arts » en anglais, « Réseau international des arts du spectacle » en français.

¹¹⁷ Haas Ernst B., 1958, cité par Saurugger Sabine, *Opus cit.*, page 77.

¹¹⁸ Plus que leur concurrence, pourtant constitutive du milieu artistique et culturel (Menger Pierre-Michel, 2002).

Michel, 2002, Wiesand Andreas, 2004). Mais leur relative insatisfaction matérielle est compensée par le caractère non routinier de leur activité, leur capacité à vivre « plusieurs vies en une » grâce à la multiplicité des opportunités qui s'offrent à eux, leur habileté à se saisir d'opportunités pour fonctionner en termes de projets successifs (Menger, 2002), ce qu'en général les intéressés résument par le terme de « passion ». Durant ces années, ils insistent également sur l'irréductible spécificité de leur situation.

II – A.2.b. L'innovation esthétique et sociale comme référent essentiel

Selon les responsables des réseaux, en vertu des valeurs artistiques, il s'agit de faire découvrir et circuler des œuvres singulières, nouvelles, qui ne trouvent pas leur place dans les programmations habituelles des institutions culturelles établies. Le référent d'innovation, souvent lié à la jeunesse des artistes soutenus, permet de marginaliser celui d'excellence artistique, encore officiellement soutenu par les politiques culturelles nationales. Ce faisant, les réseaux contribuent à la dé-hiérarchisation des valeurs artistiques et au décentrement progressivement opéré par la suite à l'échelle communautaire, vis-à-vis du cœur de la création. De nouveaux artistes, souvent engagés dans des activités liant les arts visuels au spectacle, la vidéo à la musique, des nouvelles façons de produire et de diffuser les arts, les réseaux culturels défrichent un terrain alors encore peu légitimé par les pouvoirs publics. Dans ces années euphoriques, les réseaux culturels se prévalent également de nouvelles responsabilités : faire pénétrer les arts dans des lieux où ils se trouvent souvent absents, aller au-devant des publics, valoriser des expériences dans des espaces marginalisés par la désindustrialisation. Il n'est pas indifférent que l'un des premiers réseaux européens - Trans Europe Halles - regroupe des anciens centres commerciaux ou industriels sauvés de la démolition et affectés à des activités pluridisciplinaires en Europe du Nord - Belgique, Danemark, République fédérale d'Allemagne, Suisse, Pays-Bas.

Les premiers réseaux culturels répugnent en général à utiliser le terme de lobbyisme. Dans la rhétorique anglophone, ils lui préfèrent le mot d'« advocacy » (plaidoyer, défense). L'organisation en réseau leur permet d'afficher une structure non hiérarchique, fondée sur l'engagement individuel de leurs membres, quelle que soit leur nationalité et la taille de leur organisme. La dimension inter-personnelle se trouve renforcée par le fait que toute adhésion résulte d'un processus de coopération et de reconnaissance réciproque.

Dans la construction de leur expertise - tant à usage interne qu'externe - ils s'appliquent à explorer les différents programmes - non directement culturels - proposés par la Commission européenne, pour y dénicher des possibilités de subventions et en faire profiter leurs membres. Leur apport vis-à-vis de leurs

membres est d'abord d'agir comme des médiateurs à l'égard de l'institution communautaire et de démontrer la capacité transversale de leur travail : ils entendent prouver leur aptitude à se mouvoir dans un cadre contraignant en adoptant le vocabulaire approprié et à en tirer des avantages pour leurs membres. En même temps, leur objectif à terme est d'analyser ces programmes et de conseiller les instances communautaires et les États membres sur la mise en place de dispositifs véritablement destinés aux acteurs culturels. Dans cette perspective, ils utilisent des référentiels corporatistes tout en restant discrets sur le sujet. Les réseaux culturels entendent d'abord agir au service de l'intérêt général.

Mais leur rôle ne s'arrête pas là : ils fournissent à leurs membres des informations actualisées sur la situation des acteurs culturels dans les différents pays. Ils leur permettent ainsi d'accéder, en temps réel, à des informations professionnelles extrêmement utiles et se livrent à un exercice comparatif précieux, bref, ils deviennent des lieux « cognitifs », selon l'expression de Judith Staines (1996). Ils constituent l'incontestable matrice des rencontres, coproductions et productions festivalières (Klaic, 2010) qui se développeront par la suite. Ils se rapprochent également des grandes villes européennes, dans lesquelles ils organisent leurs réunions et font essaimer leurs connaissances à l'échelle locale. Ils contribuent de la sorte à renforcer, dans ces dernières, un apprentissage et une visibilité européens.

II – A.2.c. La citoyenneté au risque du corporatisme

Pour mieux encore caractériser les motivations des réseaux européens du spectacle vivant, il est peut-être intéressant de les opposer à celles des producteurs et distributeurs du cinéma et de l'audiovisuel. Là où IETM et ses pairs convoquent les notions d'innovation artistique et de contribution citoyenne, les acteurs de l'audiovisuel et du cinéma se contentent d'un discours pragmatique sur leur capacité à exercer leur métier dans de bonnes conditions. Ceux-ci affichent sans complexe leur corporatisme, considéré comme un gage de professionnalisme. Dans cette perspective, on peut les rapprocher des communautés politiques corporatistes. Aux hybridations artistiques nées d'une confrontation européenne, ils opposent l'intérêt de coproductions essentiellement financières et de la constitution d'un marché pan-européen prometteur. Là où les réseaux culturels européens parlent de « singularité de la création artistique », ils se rangent derrière la bannière de la « diversité culturelle », vocable d'origine politique. Au mot de « réseau », ils préfèrent nettement celui « d'association », entretenant avec leurs ministères de tutelle, des relations étroites. L'on a souvent vu les professionnels français comme incarnant tout particulièrement de telles attitudes mais ces remarques sont généralisable à une bonne partie de l'Europe, partout où figure une intervention

volontariste des pouvoirs publics, y compris au niveau infra-national : pays nordiques, République fédérale d'Allemagne, Autriche, Communautés française et flamande de Belgique, Catalogne... Par contraste, comme l'indique François Roche, « l'antiéconomisme (...) a surtout marqué les professionnels du spectacle vivant, pour lesquels assez généralement une antinomie fondamentale existe entre la marchandisation de la culture et la démocratie culturelle ». (Roche François, 2001 : 55)

Face à cette effervescence, comment se comportent les instances communautaires dont les États membres font partie?

II – A.3. Les embarras de la Commission européenne et les différentes dynamiques des États membres

De la part de la Commission européenne, la première réaction est embarrassée. Les réseaux culturels sont des nouveaux venus par rapport aux catégories de négociation expérimentées par cet organisme. La Commission connaît alors les représentants des employeurs du spectacle (PEARLE)¹¹⁹, les syndicats ou leur confédération européenne à l'instar de la Confédération européenne des syndicats (CES), les regroupements européens des sociétés de gestion collective, les fédérations professionnelles (FIM, FIA) ainsi que les associations nationales du type « maisons de l'Europe ». Or, comme nous l'avons dit, les réseaux ne sont pas représentatifs de configurations nationales. La légitimité dont ils se revendiquent tient de l'auto-proclamation puisqu'il s'agit d'une cooptation entre pairs. Leur représentativité professionnelle apparaît donc comme sujette à caution. En outre, soucieuse de ne pas empiéter sur les prérogatives des États membres, la Commission ne recueille pas toujours de la part de ceux-ci, des indices probants l'autorisant à considérer les réseaux comme des interlocuteurs valables. En effet, les États membres divergent sur le sujet mais certains affichent des attitudes soupçonneuses à l'égard des réseaux culturels, ces « étrangers du dedans » (Autissier Anne-Marie, 2003).

II – A.3.a. Des autorités nationales réticentes ou indifférentes

C'est le cas du ministère français de la Culture. La situation française est d'ailleurs d'emblée paradoxale : alors que les politiques publiques (tant nationales que locales) permettent à des associations de s'établir durablement, les initiatives de celles-ci en faveur d'une coopération européenne sont mal comprises. Prenons l'exemple du REMDT (Réseau européen des musiques et danses traditionnelles). À l'origine, une association française, la FAMDT (Fédération des associations de musiques et danses traditionnelles), qui, forte de

¹¹⁹ Ligue européenne des associations d'employeurs des arts du spectacle. PEARLE se présente comme un forum de défense des intérêts du secteur.

son implantation en France, dégage des ressources pour travailler en coopération européenne. Autant l'État français - avec certaines collectivités - soutient ses activités nationales, autant il se désintéresse des contacts européens qu'elle mène, pourtant grâce à son soutien. La situation est la même, tout au moins au début pour Lieux publics, Centre national des arts de la rue basé à Marseille, qui, dès l'arrivée de son nouveau directeur, Pierre Sauvageot, entreprend des coopérations européennes. Quant au réseau Banlieues d'Europe, créé par Jean Hurstel, il naît pour ainsi dire en contradiction avec les politiques publiques dominantes : « L'aventure est née du mépris dans lequel, au tournant des années 1990, on tenait toute aventure artistique qui, de près ou de loin, entendait poser un problème politique ou nouer d'autres liens avec la population », expliquait en 1998, Jean Hurstel, Président et co-fondateur de Banlieues d'Europe (Autissier Anne-Marie, 2005 : 325). Il faudra une dizaine d'années pour que ces initiatives recueillent des fruits en termes de légitimité sur le territoire français. Sans doute faut-il y voir des raisons liées aux traditions étatiques françaises. Gerhard Lehmbuch (1982) observe qu'en France, la consultation des groupes d'intérêt est à la fois minimisée et soumise à la discrétion de l'administration.

Pour des raisons différentes, les responsables allemands ne sont guère plus enthousiastes. Dans ce pays, s'est mis en place un système de fédéralisme corporatiste avec des modes de négociation plus ou moins permanents qui définissent tous les échelons politiques et tous les secteurs¹²⁰. Ainsi, l'émergence des réseaux semble pouvoir déstabiliser un système de relations bien rodé. Les représentants allemands arguent que le pays est déjà irrigué par des associations et fondations de toutes sortes, dont certaines en charge des relations internationales et qu'il paraît inutile voire dispendieux de créer des échelons administratifs supplémentaires.

En Italie et en Espagne, les initiatives en matière de réseau culturel reposent sur les régions ou les villes, avec des résultats divergents à l'échelle nationale. Pour un État italien qui peine, de longue date, à faire admettre la légitimité de sa politique culturelle, la constitution de réseaux locaux à visée européenne apparaît plutôt comme une opportunité - une délégation de fait à des organisations capables de promouvoir le dynamisme européen des Italiens. En Espagne, c'est surtout en Catalogne et à Valence qu'émergeront des réseaux culturels européens, avec le soutien des pouvoirs publics de la Communauté autonome ou de certaines communes, toutes entités soucieuses de dessiner les contours d'une identité régionale dans le cadre européen. Ainsi le réseau DBM (Danse Bassin Méditerranée) s'est, à ses origines, appuyé sur le soutien de Valence pour mener des projets de coopération avec des partenaires d'Europe du Sud et de la Rive Sud de la Méditerranée.

¹²⁰ Grossman Emiliano et Saurugger Sabine, *Ibid.*, page 132.

II – A.3.b. Les terres d'accueil des réseaux : des registres organisationnels et identitaires spécifiques

Dans cet ensemble, trois pays se détachent par une politique différente. La Belgique a mis en place un statut d'association internationale de droit belge déjà évoqué et, à ce titre, elle soutient la plupart des réseaux qui s'installent à Bruxelles en raison de la proximité avec la Commission et des autres organismes à vocation communautaire. Pour autant, peut-on parler d'un soutien de l'État belge aux réseaux? Non car depuis 1973, les compétences culturelles et éducatives notamment ont été conférées aux deux principales communautés, flamande et française (la petite Communauté allemande a reçu ce même traitement en 1983), et chacune d'entre elles s'investit dans le soutien de certains organismes, tout en veillant d'un œil jaloux à ce les réseaux ne jouent pas des financements croisés entre les deux communautés. Au fil du temps, la Communauté flamande semble la plus active mais ne défend-elle pas, à travers les agents de la coopération européenne, une certaine image de sa notoriété et de sa légitimité ? Il va de soi que la concurrence à laquelle se livrent les deux communautés constitue, pour les réseaux culturels européens, une opportunité appréciable, avec, toutefois, des limites qui les obligent à opérer des concessions dans leur argumentaire moral. Ainsi, IETM, logé dans un bâtiment de la Communauté flamande de Belgique, s'est vu refuser le soutien de la Communauté française. Paradoxe saisissant pour des professionnels qui ont précisément choisi Bruxelles comme capitale de l'Europe !

Les Pays-Bas représentent un autre cas de figure intéressant. Ce pays est considéré comme pionnier du corporatisme compétitif, depuis le début des années 1980¹²¹. Le système y est caractérisé par des clivages transversaux (religieux, sociaux et idéologiques). Il existe des quotas par communautés (politiques et religieuses). Durant les années 1980, le ministère de la Culture s'y présentait comme un organisme d'orientation générale, laissant l'exécution de la politique culturelle y compris internationale, à toute une série d'organismes souvent régis par le statut de fondation. Dans cette capillarité de compétences qui a permis à certains observateurs de qualifier les Pays-Bas eux-mêmes de « pays-réseau », l'émergence des réseaux européens est accueillie sans réticences. Pour autant, le gouvernement néerlandais ne part pas en croisade pour un soutien appuyé des réseaux par la Commission européenne, en raison de sa méfiance à l'égard de la bureaucratie bruxelloise.

Quelques réseaux culturels européens s'implantent sans difficultés au Danemark, avec le soutien de l'État et de la ville de Copenhague. C'est le cas du

¹²¹ *Ibid.*, page 130.

Conseil européen des artistes (ECA) et, un temps, de l'ENCACT décrit page 62. Le ministère danois de la Culture semble bienveillant à l'égard de ces configurations transnationales flexibles et *a priori* non inféodées aux injonctions communautaires. Pour autant, les réseaux qui s'implantent au Danemark, doivent se soumettre à une épreuve de bonne volonté « identitaire », nordique en l'occurrence. Depuis 1947 en effet, les cinq États nordiques ont mis en place un Conseil nordique des ministres qui, lui-même, délègue à des organismes spécialisés, la circulation des artistes et producteurs au sein de cet espace. Priés d'associer ces partenaires à leurs initiatives, les réseaux basés à Copenhague recevront également des fonds grâce à ce système.

Ainsi, dans un premier temps, mais précisément au moment où les réseaux nouvellement constitués auraient besoin d'un soutien affirmé (et pas seulement financier) de la Commission européenne, celle-ci traite la question du bout des lèvres et se refuse à accorder toute aide à leur fonctionnement. Elle les renvoie aux dispositifs existants (programmes de jeunesse, de formation professionnelle et d'éducation puis culturels à partir de 1994), les incitant à monter des projets « concrets ». Ils ne s'en privent d'ailleurs pas, comme ELIA, créé en 1990 et basé à Amsterdam, (European League of the Institutes of Art) qui utilise le programme d'éducation communautaire pour développer ses intéressants travaux sur les écoles d'arts visuels en Europe, ou Trans Europe Halles, déjà cité, qui met à profit le Service Volontaire européen (programme Jeunesse) pour faire circuler ses jeunes collaborateurs à travers le réseau de ses membres.

Pourtant, les réseaux culturels protestent contre ces limitations, arguant que c'est pour leur fonctionnement même qu'ils doivent être soutenus, en tant qu'écoles de citoyenneté européenne et lieu d'apprentissage de la coopération culturelle. Le terme d'asynchronie peut donc être employé ici puisque, par sa posture frileuse, la Commission affaiblit le message des réseaux. Or ceux-ci soutiennent que le montage de projets concrets suscite un apprentissage en amont, une bonne connaissance de ses partenaires et une confiance en ceux-ci. Mais là où les réseaux se présentent comme une matrice, la Commission préfère les enfants à la mère, enfants plus conformes à ses attentes et qui ne font aucune ombre à l'autorité des États membres. Le décalage entre la volonté de la Commission à présenter des résultats visibles et la revendication du temps nécessaire pour monter des partenariats intéressants, inaugure l'une des grandes causes d'incompréhension (ou d'inadéquation) entre les institutions communautaires et les professionnels de la culture.

II – A.4. Les motivations du Conseil de l'Europe

Durant cette période, on distingue pourtant des nuances intéressantes, entre les institutions européennes. Il faut tout d'abord citer le Conseil de l'Europe. Dès la

fin des années 1980, cet organisme pressent le rôle que les réseaux culturels peuvent jouer dans le dialogue entre les professionnels et les institutions. Son Directeur de l'Éducation et de la Culture, José Vidal Beneyto, donne, en 1988, le coup d'envoi à un Forum européen des centres culturels, lequel regroupe alors quarante centres opérant dans les domaines les plus divers. Dans la foulée, en 1989, il soutient la naissance de l'ENCACT (European network of Culture Administration Training Centres, Réseau européen des centres de formation d'administrateurs culturels) qui regroupe des organismes de formation à l'échelle de toute l'Europe, avec l'objectif de partager et de valoriser les acquis des différents organismes concernés et de contribuer de façon décisive à la mise en œuvre des compétences nécessaires pour les gestionnaires européens des arts et de la culture. À l'écoute des politiques nationales, ainsi que des attentes régionales et locales, le Conseil de l'Europe exerce une fonction de veille sur l'action culturelle publique. Rod Fischer lui reconnaît une place essentielle « dans la mise en œuvre d'une interrogation continue sur les politiques culturelles ». (Autissier, 2005 : 319) Pour toutes ces raisons, ses responsables ont acquis la conviction que le développement des activités artistiques et culturelles passait par une négociation multilatérale et multi-niveaux, dans laquelle les professionnels devraient être entendus. Au-delà de son expérience, le Conseil de l'Europe se trouve alors dans une situation opposée à celle de la Commission européenne. Il a conscience des limites de son action et, faiblement doté, il fonde une partie de sa légitimité sur le dialogue avec les professionnels. Nouvelle venue dans l'univers des arts et de la culture et en pleine ascension, la Commission entend, quant à elle, se démarquer du Conseil de l'Europe (Brossat Caroline, 1999).

II – A.5. Les initiatives du Parlement européen

Un autre organisme semble aussi enclin à entendre les revendications des professionnels, le Parlement européen. Rappelons que, dès 1974, le Parlement européen incitait fortement la Commission à « entrer en culture ». Selon Caroline Brossat, la culture est un terrain d'investissement privilégié pour une jeune organisation comme le Parlement européen qui doit faire ses preuves et affirmer sa différence, en termes de compétences spécifiques. Les entretiens des parlementaires avec un certain nombre de responsables de réseaux culturels, conduisent le Parlement européen à mettre en place deux lignes de soutien aux réseaux culturels, dotés d'un faible financement, soit 1,8 millions d'ecu en 2000 pour la ligne A 3021, pour des « organisations promouvant l'idéal européen » et 2,6 millions d'ecu pour la ligne A 3042, destinée aux organisations « d'intérêt culturel européen ». Les modes de gestion de cette ligne seront fortement critiqués par certains États, par les responsables de la Commission européenne et par ceux des nombreux réseaux... qui n'en bénéficient pas : pas d'appel à projets ouvert, des modes de cooptation opaques et, au total, le sentiment d'un

« bricolage » inadéquat, seulement propre à resserrer les liens de certains parlementaires avec le monde culturel, bref l'impression d'une tactique clientéliste plus que d'une vision juste des attentes. Dans son rapport déjà cité à la Délégation pour l'Union européenne du Sénat français, le sénateur Maurice Blin écrit à propos de ces lignes budgétaires : « Ces lignes constituent une particularité au sein de la procédure budgétaire de la Communauté. Leur légitimité peut paraître discutable. » (Blin Maurice, 2001 : 25)

II – A.6. Les stratégies de la Fondation européenne de la culture

C'est finalement de la Fondation européenne de la culture que viendra le signal le plus positif pour les réseaux. Créée par Denis de Rougemont en 1954 et basée à Amsterdam depuis 1960, la Fondation européenne de la culture dont le fonctionnement est librement inspiré des fondations américaines Ford et Rockefeller que de Rougemont a côtoyées durant ses années américaines, la fondation a pour objectif premier de rapprocher le projet culturel européen des sociétés, avec un prisme large d'interventions, de l'éducation aux médias, via l'apprentissage des langues étrangères et le soutien aux arts. Assez vite, elle envisage son rôle comme celui d'une tête chercheuse qui doit explorer ou défricher des terrains que les institutions publiques pourront relayer par la suite. En 1968, elle lance une série d'études dites prospectives intitulée « Europe 2000 ». Dans ce contexte, elle crée un Institut européen d'éducation en partenariat avec l'Université de Paris-Dauphine. Cet organisme explore notamment la faisabilité de programmes d'échanges universitaires dont sera issu le programme Erasmus créé à l'échelle communautaire en 1987.

Si ses relations avec la Commission européenne ne sont pas toujours exemptes d'ambiguïté (Autissier Anne-Marie, 2005 : 110), la fondation a le mérite de proposer des axes de travail réalistes. De surcroît, elle se caractérise elle-même par un fonctionnement réticulaire dans lequel une vision pluraliste est mise en œuvre. Elle développe dès les années 1965 des partenariats avec d'autres fondations en Europe, avec des entreprises, avec toutes les instances concernées par la coopération culturelle européenne, qu'elle réunit sans considérations de préséance : Conseil de l'Europe, Centre européen de la Culture de Genève et Commission européenne... Ce faisant, elle contribue à développer des savoirs faire en matière de gouvernance multi-niveaux, tout en accréditant également l'idée de *spill over*, ce dernier relevant, selon elle, tant des organismes privés que publics.

Lors des débats concernant le financement des réseaux culturels européens, elle prend position et décide, en novembre 1998, de soutenir pendant deux ans le fonctionnement d'un certain nombre d'entre eux, avec l'espoir affiché que l'Union européenne prendra le relais, et en fondant son action sur « la ferme

conviction que les réseaux apportent une importante contribution à la coopération culturelle européenne » (Autissier, 2005 : 115). Cette initiative est saluée par les responsables des réseaux qui toutefois regrettent son caractère ponctuel. Mais la fondation contribue indéniablement à tracer la voie d'une meilleure prise en compte des attentes des réseaux culturels par les institutions communautaires. En 2002, une ligne de financement *ad hoc* est insérée dans le programme CULTURE 2000.

II – B. Bilan contrasté des actions européennes entreprises par les acteurs culturels

Dès les années 1995, l'augmentation du nombre des réseaux culturels et leur spécialisation progressive, autorisent à se demander en quoi ils ont atteint les objectifs qu'ils s'étaient fixés : influence sur les instances communautaires, création de nouvelles solidarités à l'échelle transnationale, augmentation de leurs ressources en connaissances et en expertise.

II – B.1. Apprentissage des contraintes et stratégies de reconnaissance

Une fois qualifiés les réseaux et associations pan-européens de lieux « où l'on ne cesse d'apprendre » (Judith Staines, 1996), il reste à analyser les composantes du ou des savoirs acquis par les acteurs engagés dans ces démarches.

Tout d'abord, il apparaît que le frottement des acteurs culturels avec leurs pairs au sein de l'espace européen est source de malentendus, et c'est le premier apprentissage. Ces malentendus ne sont pas seulement imputables aux problèmes linguistiques. Si l'anglais tend à dominer les réunions officielles (dont certaines sont exclusivement organisées dans cette langue), les connaissances multilingues de la plupart des professionnels leur permettent souvent d'échanger en différentes langues - certes dans des conditions informelles. Mais il est aussi vrai que la contrainte linguistique n'autorise pas toujours à pénétrer les arcanes d'une pensée ou d'une proposition, d'où la nécessité d'une préparation minutieuse des réunions qui s'apparente parfois à un cadrage contraignant.

Malgré ces précautions, les termes utilisés par les uns et les autres sont immédiatement filtrés et réinterprétés par les autres participants. À titre d'exemple, le mot de « mobilité », sans doute l'un des plus usités dans ce genre de cénacle, conduit à différentes prises de position : certains pensent immédiatement à la mobilité qui leur est imposée, faute de contrats corrects dans leur propre pays (Italie, Espagne, Portugal), d'autres envisagent la mobilité comme une source d'embarras juridiques pour leur organisation ou pour les artistes qu'ils accompagnent, d'autres enfin font valoir que les conditions

concrètes de la mobilité artistique ne peuvent se développer sans une mobilité mentale, une curiosité à l'égard des œuvres et des conditions de création et de diffusion dans les pays autres que le leur. Dans un premier temps, la discussion fait revenir chacun sur ses conditions locales ou nationales et fige le débat en autant de positions divergentes quant aux priorités à mettre en œuvre. L'une des solutions proposées est le recours aux témoignages concrets : tel ou tel présente son expérience en matière d'échanges et de coopération. Ainsi, les réseaux doivent opérer en permanence un travail de dé- puis de re-contextualisation.

Les organisations pan-européennes offrent à leurs membres des sessions d'information voire de formation, s'efforcent de les rendre sensibles aux divers points de vue en présence. Pourtant, en France ou au Royaume-Uni, avec une majorité de participants de ces pays dans la salle, la discussion est ramenée aux points considérés comme cruciaux de la réalité nationale ou locale au moment donné. Par peur de s'aventurer sur des terrains inconnus ? Sans doute. Sans doute aussi parce dans les pratiques artistiques, le poids des circonstances et contraintes locales est considérable. Les « mondes de l'art », selon la formulation d'Howard S. Becker (1988 pour la traduction française) étant constitués d'interactions multiples, la perspective d'une exploration nouvelle, avec tout ce qu'elle implique d'incertitude, apparaît comme un objectif quasiment inaccessible, voire comme une diversion dangereuse par rapport aux enjeux du quotidien. Le premier travail des responsables de réseaux pan-européens est donc de convaincre leurs collègues de l'intérêt et du caractère fructueux de cette coopération transnationale.

S'ils y parviennent, des projets de coopération voient le jour, accompagnés ou non par le réseau dont ils sont issus, soutenus ou non par les financements communautaires. Dans tous les cas de figure, les responsables des réseaux répondent aux questions, proposent des conseils et des solutions, diffusent les résultats... Les liens créés à travers le réseau ou à travers lui confèrent, à la longue, un sentiment de partage. Ils rassurent sur les choix opérés, à charge pour les responsables de réseaux, de faire circuler en temps réel, le maximum d'informations utiles à leurs membres. La veille de l'information équivaut bien souvent à la traduire en termes utiles pour les affiliés. Les réseaux agissent comme des traducteurs.

Les connaissances apportées par les réseaux ont aussi pour conséquence de légitimer tel ou tel de leurs membres. La cooptation d'une jeune compagnie de Trieste et sa capacité à réunir les membres du réseau IETM pendant trois jours dans sa ville, a offert à cette organisation la possibilité de se propulser sur le devant de la scène locale médiatique et artistique. Le réseau agit ici comme un label qui légitime des acteurs par rapport à leurs propres édiles et à leurs pairs locaux. Cette consécration ne manque pas non plus d'avoir des retombées

nationales, dans certains pays. La participation active à un réseau culturel européen s'avère donc source de reconnaissance, et, dans le meilleur des cas, elle permet d'agir sur des leviers locaux, beaucoup plus efficacement qu'en manifestant de longues années de patience à l'égard de son environnement institutionnel. À ce stade, l'on peut s'interroger sur les motivations des politiciens et des médias locaux. Le fait qu'on leur apporte l'Europe « à domicile » fonctionne souvent - durant les années de « consensus permissif » - comme un acte magique. Les initiateurs d'une telle démarche apparaissent comme des héros, voire des « prophètes », selon l'expression plaisante d'un professionnel : « Alors que l'on nous ignorait poliment auparavant, désormais, nous étions consultés sur le moindre dossier ou projet ayant de près ou de loin à voir avec l'Union européenne, eût-il ou non un caractère artistique. » (Autissier Anne-Marie, 2004 : 123). Un tel témoignage en dit évidemment assez long sur le caractère abstrait voire étranger des institutions communautaires pour les « citoyens européens » et leurs représentants. Mais, dans cette sidération, le milieu professionnel n'est pas en reste. Une enquête menée en 1998, à la demande d'IETM, montrait qu'un nombre non négligeable de participants à ce réseau (producteurs, diffuseurs, programmeurs, chargés des relations avec les publics) avait bénéficié d'une mobilité professionnelle ascendante, comparativement plus importante et plus rapide que le reste de leurs collègues¹²².

II – B.2. Vers des identités professionnelles communes ? Spécialisation et professionnalisation des réseaux

Depuis quelque vingt ans, une majorité de réseaux se créent avec une optique directement opérationnelle. Il ne s'agit plus de réfléchir ensemble aux conditions d'une coopération européenne orientée vers le bien commun et l'existence « d'imaginaires européens » (Sassatelli Monica, 2009), il est question d'agir immédiatement ensemble, dans tel ou tel domaine de l'art. Si l'on prend l'exemple de Varese - réseau de musique contemporaine initialement créé par le directeur du Festival Musica de Strasbourg -, ses objectifs sont clairement énoncés dans les textes de cette organisation : « Grâce au soutien du programme CULTURE 2000 de l'Union européenne, il aide ses membres dans leur entreprise commune de diffusion d'œuvres musicales nouvelles, stimulant ainsi les coopérations, sans pour autant se substituer aux décisions artistiques de chaque membre. Ce fonctionnement concilie deux versants essentiels de nos activités : l'idéalisme qui tente de diffuser auprès du plus grand nombre des œuvres de notre temps, le pragmatisme qui exige de financer ces créations et leur diffusion¹²³. » Les mêmes remarques s'appliquent au réseau In Situ déjà

¹²² *Les réseaux raisonnés*, IETM/Fitzcarraldo/Conseil des Arts de Finlande, Bruxelles, 2001. Versions française et anglaise.

¹²³ Introduction à la conférence du 22 octobre 2004, Institut français de Budapest.

évoqué et qui regroupe des compagnies programmant et diffusant des artistes de rue. Pour ces acteurs, la stratégie professionnelle l'emporte sur toute considération de type civique ou éthique. L'on perçoit ici une conception fonctionnelle de la notion de circulation européenne. Les responsables des premiers réseaux tendent à regretter le caractère pragmatique de telles approches, faisant valoir que la dimension civique ou citoyenne était déterminante pour eux et que cette valeur se serait perdue ou aurait disparu de l'horizon de leurs successeurs. L'on pourrait leur rétorquer que l'acquis de connaissances ayant été accumulé par la première génération, la deuxième en a fait son miel pour passer à la vitesse supérieure. Mais le constat n'est peut-être pas si simple. L'on peut ici se référer au rendement décroissant de l'éthique liée à la rétraction de l'État-providence, dans une Union européenne qui apparaît de plus en plus comme une déclinaison transnationale des impératifs du marché. Emiliano Grossman et Sabine Saurugger confirment une orientation générale de la professionnalisation des groupes d'intérêt au niveau communautaire : « Le comportement des acteurs non étatiques au niveau communautaire semble prendre la forme d'une professionnalisation de l'action collective. » (Grossman et Saurugger : 2009) Et ce sous deux formes, expliquent ces auteurs : les groupes d'intérêt économiques et les associations civiques font de plus en plus appel à des « professionnels de la représentation » : cabinets d'avocats, consultants ou cabinets de représentation, cabinets de conseil en lobbyisme. Dans les structures, on remplace les militants par des représentants dotés d'une formation juridique ou en communication.

II – B.3. Une analyse pertinente des mutations est-européennes, relayée par certaines institutions

L'un des acquis à mettre au compte des réseaux et associations professionnels européens a été leur rapidité à tirer les conclusions des nouvelles conditions politiques et sociales en Europe centrale et orientale. Il n'est pas exagéré de dire que, dans ce cas, les animateurs de réseaux ont fait le travail culturel des institutions communautaires à leur place, certes souvent avec un financement de leur part. Dès 1990, les réseaux ont lancé des études sur la création en Europe centrale et orientale. Ils ont bousculé leurs règles de fonctionnement et introduit des clauses de solidarité financière pour offrir à leurs collègues de l'est de l'Europe, des possibilités de visite en Europe occidentale. Dans des pays où les notions de production, de diffusion et de distribution libérales n'existaient pratiquement pas ou restaient marginales comme en Hongrie (Haraszi Miklos, 1983 pour la traduction française), ils ont joué un rôle de passeur pour les professionnels est-européens. Ils ont également pris la mesure des changements envisagés ou en cours en Europe centrale et orientale et prodigué les leçons de leur expérience auprès de leurs collègues, eux-mêmes devenus « conseillers » de leurs propres ministères, « plus jeunes qu'eux », comme l'indiquait l'Estonien

Priit Raud (Autissier Anne-Marie, 2003 : 10), alors directeur d'un centre théâtral et d'une association de promotion de la danse contemporaine à Tallinn.

Force est de reconnaître que ces nouveaux venus dans le paysage communautaire ont compris très rapidement les adaptations nécessaires¹²⁴. Ils se sont lancés avec avidité dans la coopération européenne et internationale, créant des festivals, organisant des rendez-vous et des rencontres. En 2000, année durant laquelle Avignon était Capitale européenne de la Culture, partageant ce titre avec sept autres cités, Bernard Faivre d'Arcier, alors directeur du Festival d'Avignon, a lancé Théorem, programme regroupant quelques festivals et lieux de spectacle prescripteurs en Europe occidentale, pour promouvoir les artistes contemporains d'Europe centrale et orientale. Cette initiative, soutenue à deux reprises par le programme CULTURE 2000 au titre des accord pluri-annuels, a permis de faire connaître les artistes de ces pays dont certains se trouvaient en délicatesse avec leur propre régime, à l'instar du Hongrois Arpad Schilling. Conférant auxdits artistes une notoriété européenne puis internationale, Théorem a permis de les rendre crédibles ou tout au moins respectables dans leur propre pays. C'est ainsi que le metteur en scène lituanien Oscar Korsunovas s'est vu attribuer un « petit bureau » au sein du théâtre national de Vilnius, faveur qu'il réclamait depuis des mois mais que sa participation à Théorem a permis d'obtenir. Dans le même temps, il est possible que l'intervention de Théorem ait accentué un phénomène de *braindrain*, illustré par les séjours de plus en plus longs et de plus en plus fréquents de certains artistes de la scène en France ou dans d'autres pays. L'on peut toutefois avancer l'hypothèse selon laquelle le programme Théorem n'a pas été repris par les successeurs de Bernard Faivre d'Arcier, la labellisation du festival d'Avignon en tant que carrefour d'initiatives européennes par l'Union a certainement été facilitée par l'expérience acquise au long des six ans d'exercice de Théorem.

Les organismes présents en Europe et qui ont accompagné la transition de façon substantielle ont été le Conseil de l'Europe, ainsi que certaines fondations. Alors dirigé par Catherine Lalumière, il a très vite pris la mesure des évolutions en cours, d'autant plus que durant la période préparatoire à l'adhésion communautaire, cet organisme accueillait la plupart des nouvelles démocraties en son sein. Il n'a pas ménagé les études, les missions d'experts dans les domaines de la culture et des médias. Par ailleurs, il a soutenu le travail de découverte engagé par certaines associations pan-européennes comme Apollonia, basée à Strasbourg, décidée à faire le point sur les propositions en matière d'arts visuels dans cette partie du continent. Le soutien à Apollonia a par la suite été relayé par la Commission européenne, dans le cadre du programme CULTURE.

¹²⁴ Voir, à ce sujet, Dragičević Sešic Milena et Dragojević Sanjin, *Arts management in turbulent times. Adaptable quality Management*, Fondation européenne de la culture/ Boekmanstudies, Amsterdam, 2005.

II – B.3.a. Des fondations européennes, source d’initiatives

De même, la Fondation européenne de la culture a développé soutiens et contacts dès le début des années 1990 et multiplié les enceintes de discussion et de réflexion sur les transitions en cours. En 1994, elle a créé un programme de mobilité individuelle est-ouest et est-est, intitulé « ApexChanges » pour les artistes, producteurs, programmeurs et journalistes culturels. À la veille du premier Élargissement de 2004, elle a mis en place « A step beyond », destiné à permettre aux professionnels de la nouvelle Union européenne (programmeurs, producteurs, artistes, journalistes culturels), de coopérer individuellement avec leurs pairs des pays voisins, non membres de l’Union (de l’Ukraine à l’Albanie), soucieuse du fait qu’au rideau de fer antérieur, risquait de se substituer un « rideau de velours », divisant la région en États membres et non membres. Cet organisme s’est aussi beaucoup investi dans la coopération avec les ressortissants des États issus de la guerre de Yougoslavie. Alors que de 1999 à 2006, le programme « d’assistance communautaire à la reconstruction, au développement et à la stabilisation » de l’Europe du Sud-Est (CARDS) ne comportait aucun volet culturel, elle a encouragé et facilité les coproductions artistiques et les traductions littéraires au sein de la région et entre ressortissants des Balkans et des États membres. Ce fut aussi le cas de Pro Helvetia (fondation créée par le gouvernement suisse), de la fondation belge Roi Baudoin et, dans une moindre mesure, de la Fondation de France.

II – B.3.b. Les Open Society Institutes : Via americana

Une mention spéciale doit ici être réservée aux Open Society Funds, mis en place dans le cadre de la Fondation Soros. Disposant d’un siège en Hongrie depuis 1984, cette fondation a ouvert des bureaux dans toute l’Europe centrale et la Communauté des États indépendants (CEI), recrutant des professionnels locaux pour leur fonctionnement. Si les résultats se sont avérés inégaux, notamment en raison de l’impréparation de certains de ces personnels, force est de reconnaître que de 1990 à 2003, les Open Society Funds ont accompagné les forces culturelles émergentes, fourni matériel et conseils techniques et de gestion et soutenu certains groupes en difficulté avec les régimes en place.

La fondation hongroise a particulièrement soutenu l’accession des Roms à des agences de presse, des initiatives artistiques et d’autres projets. Elle a d’ailleurs poursuivi ce soutien alors qu’en 2003, George Soros annonçait son retrait de tous les pays d’Europe centrale et orientale et d’une partie de la CEI, à la veille du premier Élargissement. Si les fondations déjà mentionnées ont coopéré largement avec les Open Society Institutes, les restrictions à son encontre n’ont pas manqué de la part de certains États membres occidentaux : pointe avancée

de la pénétration et donc de la domination américaines dans la région, dénonciation du caractère « Docteur Jekyll et Mister Hide » de George Soros, spéculateur-philanthrope devant l'éternel, dimension idéologique néo-libérale de ses initiatives dont le slogan de « société ouverte » apparaissait révélateur... Du point de vue pratique, il convient de reconnaître la valeur du travail accompli par les Open Society Institutes. Or l'expérience a été peu examinée du côté communautaire. Comme l'a souligné Dragan Klaić, il aurait suffi de quelque 15 millions d'euros par an de la part de l'Union européenne pour suppléer les fonds apportés par Soros en Europe centrale et orientale, après son retrait (Klaić Dragan, 2004). Mais il n'en a rien été. De son côté, George Soros s'est largement tenu à l'écart de l'Union européenne, peu désireux de donner des gages à cette coalition selon lui, fortement intergouvernementale¹²⁵.

II – B.A. Dynamiques de plaidoyer et de défense

Dès les années 1990, les responsables des divers réseaux créés à partir des années 1980 et 1990 - une cinquantaine dans les domaines les plus divers de la création - décident de s'organiser en vue d'une représentation professionnelle de leurs intérêts à Bruxelles. Constatant le nombre et l'importance des groupes d'intérêt présents auprès des instances communautaires, ils créent le FEAP/EFAH (Forum européen des Arts et du Patrimoine/European Forum for the Arts and Heritage), alors chargé de porter la voix des professionnels européens de la culture. Dans la publication *Panem et Circenses* de 1992, un texte présente les trois objectifs du FEAP : suivre de près les travaux des différentes instances politiques de la Commission européenne et du Conseil de l'Europe ; informer les organisations actives dans le secteur de l'art et du patrimoine, des décisions qui les concernent ; assurer la liaison entre les organisations et les différentes institutions européennes. Après les initiatives des syndicats, des sociétés de gestion collective, des fédérations professionnelles, des associations audiovisuelles, les réseaux des arts et du patrimoine brisent à leur tour un tabou et s'engouffrent dans le maëlstrom censément vertueux des revendications corporatives.

Au nombre de ses « parrains » célèbres, le FEAP nomme les auteurs de la Campagne nationale pour les arts au Royaume-Uni, l'Office national de diffusion artistique (ONDA, France) et Trans Europe Halles, déjà cité.

¹²⁵ Certains écrits révèlent l'évolution de la pensée de George Soros à l'endroit du néo-libéralisme anglo-saxon : « Le manque d'imagination des États-Unis et de la Grande-Bretagne (...) peut être directement attribué à une mauvaise compréhension de l'économie de marché. La version moderne du laisser-faire pose comme postulat que la poursuite de l'intérêt personnel mènera à l'optimisation de l'allocation des ressources. J'ai appris que l'intérêt particulier ne suffisait pas ; il faut que la volonté de faire fonctionner le système transcende l'intérêt égoïste. » in *Sauver la démocratie à l'Est*, Albin Michel, Paris, page 310.

Le FEAP rédige une lettre d'information, convoque diverses réunions et prend position, lors de la redéfinition des programmes européens, et en particulier de la création de CULTURE 2000. En 2002, le FEAP est l'une des organisations culturelles entendues dans le cadre des « auditions » pour la préparation de la future Convention « sur l'avenir de l'Europe ». L'organisme entretient des liens réguliers avec le Conseil économique et social européen et avec le Parlement européen¹²⁶. Pourtant, dès la fin des années 1990, des critiques se sont fait entendre sur son utilité. « Harcelés sur tous les fronts - communication interne et externe, services aux membres, recherche de partenariats -, certains réseaux culturels européens se demandaient dans quelle mesure le montant de leur cotisation au FEAP ne serait pas mieux employé pour améliorer leur site Web, ou renforcer telle ou telle ligne de coopération. (...) Enfin, une position paradoxale mais intéressante émane de certains acteurs de réseaux : le FEAP est parvenu au terme de son premier parcours parce qu'il a réussi et parce qu'il n'a pas réussi. » (Autissier Anne-Marie, 2005 : 340).

Le FEAP aurait réussi d'un point de vue technique parce que, notamment grâce à son intervention, le référent trans-disciplinaire et la mise en place de contrats pluri-annuels auraient été obtenus de haute lutte dans le cadre du programme CULTURE 2000, comme nous l'avons indiqué plus haut. Plus généralement, le FEAP serait repéré comme interlocuteur des instances communautaires. Mais, en 2000, dans le texte final de la Charte des Droits fondamentaux de l'Union européenne, la place réservée à la culture reste en deçà des articles de la Déclaration universelle des droits de l'homme malgré les interventions répétées du FEAP. Enfin, si le FEAP est consulté sur l'avenir de la coopération culturelle européenne, la Commission ne s'appuie-t-elle pas parallèlement sur des « groupes d'experts indépendants » directement proposés par les États membres ou sur une série de consultations via Internet, à quelque 3 000 organismes culturels en Europe ?

Consciente de ces difficultés, l'équipe du FEAP sous la présidence de Dragan Klaić, a, en 2001, énoncé de nouvelles priorités d'action dont la résultante était la multiplication des « points d'accès » pour apparaître en tant qu'interlocuteur des différentes instances de définition des politiques culturelles en Europe : États membres, avec un accent porté sur l'est de l'Europe, collectivités territoriales et eurorégions, Capitales européennes de la Culture, fondations, agences en charge de recherche sur les politiques culturelles (dont Interarts en Espagne), revues spécialisées... Cette stratégie peut dès lors s'apparenter à une logique de contournement des rigidités communautaires. Pour autant, le

¹²⁶ Le FEAP, désormais dénommé Culture Action Europe, fait partie des organismes membres du Groupe de contact de la société civile auprès de la Commission européenne, GCSC, comprenant huit « secteurs-clé » : culture, environnement, éducation, développement, droits de l'homme, santé publique, affaires sociales, égalité hommes/femmes.

FEAP/Culture Action Europe a-t-il construit les instruments d'une réelle influence ? Nous verrons dans la troisième partie que sa stratégie actuelle se fonde de plus en plus sur des mobilisations *ad hoc* ou des alliances partielles, épousant le registre revendicatif et déclaratif, au-delà même de ses relations institutionnalisées avec les instances communautaires. En 2005, un observateur notait que les relations entre l'Union européenne et les professionnels européens de la culture avaient atteint une forme de « stabilité » ou de « maturité » et que quelque chose s'était figé dans l'institutionnalisation communautaire des activités artistiques et culturelles (Autissier Anne-Marie, 2005 : 341).

II - C. Un rôle d'influence limité

Au terme de presque trois décennies d'engagement de quelque 150 réseaux culturels et associations européens, comment mesurer l'influence qu'ils ont eue sur le traitement de la question artistique et culturelle par l'Union européenne, États membres inclus ?

Comme on l'a constaté, leur émergence s'est constituée à l'ombre des négociations intergouvernementales, alors que les collectivités territoriales affirmaient progressivement leur référentiels d'action publique, et avec le soutien de quelques fondations. Nous avons largement développé dans la précédente partie, ce phénomène d'asynchronie. Mais il peut être pertinent d'y revenir car l'évolution ultérieure des relations entre les réseaux et associations culturels et l'Union européenne reste, à notre sens, marquée par cette caractéristique, quoiqu'aujourd'hui, elle se manifeste différemment.

II – C.1. Ce que « structurer » veut dire

Dans sa communication relative à un *Agenda européen de la culture à l'ère de la mondialisation*, adoptée par le Conseil et le Parlement européen en novembre 2007, la Commission revient sur le faible lien entre les instances communautaires et le secteur culturel, ainsi que le manque d'un dialogue « structuré ». Les rédacteurs du texte exposent leurs attentes à l'égard du secteur culturel : « Par souci de légitimité, le secteur de la culture doit continuer de s'organiser autant que possible de façon à permettre l'identification des interlocuteurs représentatifs. (...) La Commission reconnaît toutefois la spécificité du secteur, notamment son caractère hétérogène (...), l'absence antérieure de communication entre les industries culturelles et les autres acteurs culturels et les problèmes que cela engendre dans la perspective d'une structuration accrue du secteur. Cela a pour effet de réduire l'influence du secteur culturel à l'échelon européen.¹²⁷ » Ainsi la Commission européenne

¹²⁷ *Communication relative à un Agenda européen de la culture à l'ère de la mondialisation*, Bruxelles, 10.05.2007, COM (2007) 242 Final, page 12.

renvoie les réseaux et associations culturels à leurs responsabilités : il leur incombe de mieux coordonner leurs attentes. Mais elle entend aussi neutraliser les divergences d'intérêt entre les industries culturelles et les autres secteurs.

Outre la tenue régulière d'un forum culturel, *L'Agenda* propose la mise en place de plate-formes thématiques, régulièrement consultées par la Commission européenne et les États membres. Si l'on regarde la composition des plate-formes créées, l'on se rend assez vite compte du fait qu'elle regroupent les réseaux culturels et des organismes déjà rompus aux négociations communautaires. Les débats qui se déroulent à Bruxelles se révèlent en effet chronophages pour les professionnels : « Ce sont souvent des coordinateurs délégués ou des secrétaires généraux de réseaux culturels qui participent à *l'Agenda*. De plus, 90% des représentants qui participent aux plate-formes, sont des lobbyistes basés à Bruxelles qui, comme les fonctionnaires de la Commission, sont spécialisés dans ces questions de politique culturelle et donc, loin des réalités du terrain. (...) En 2009, In Situ était le seul opérateur de terrain présent lors de ces réunions¹²⁸. » Parallèlement, les priorités énoncées par la Commission européenne ne recueillent pas forcément l'aval des représentants des réseaux. Mais, comme l'explique Mary-Ann de Vlieg, Secrétaire générale d'IETM, ces derniers n'ont souvent d'autre choix que de les cautionner : « J'ai publiquement exprimé mon hésitation car je n'étais pas sûre que les trois domaines politiques choisis (dialogue interculturel, accès à la culture, industries culturelles et créatives) étaient les plus appropriés pour l'art. Cependant, j'ai cru et je crois toujours que c'était une stratégie politique extrêmement intelligente de la part d'Odile Quintin¹²⁹. (...) Parce que la culture sera toujours un secteur très faible de la politique de l'Union européenne et des programmes. (...) Il y a toujours le risque que si des compressions budgétaires sévères doivent être faites, la culture serait parmi les premiers secteurs à disparaître. De toute façon, la position officielle d'IETM devait être de soutenir cette stratégie et d'encourager les autres à la soutenir également¹³⁰. » Voilà donc un dialogue « structuré » dont la Commission européenne fixe l'agenda en fonction de priorités reflétant ses attentes. Par ailleurs, la Commission européenne regrette le caractère fragmenté du monde professionnel des arts et de la culture, mais, dans le même temps, n'a-t-elle pas agi dans le sens d'une fragmentation continue de ce secteur ?

¹²⁸ Lecomte Marie-Véronique, *La consultation des réseaux culturels au sein des plate-formes de l'Agenda culturel européen : une stratégie appropriée pour prendre en compte les besoins de la société civile ?*, Master 2 pro « Politiques et gestion de la culture » (Zuppinger Renaud et Autissier Anne-Marie dir.), Institut d'études européennes de Paris 8, Saint-Denis, 2010, page 24.

¹²⁹ Alors directrice de la Direction générale Éducation et Culture de la Commission européenne.

¹³⁰ Lecomte Marie-Véronique, *Opus cit.*, page 24.

Fragmenter, reclasser, décomposer, recomposer

Prenons l'exemple du livre et de la lecture. Comme nous l'avons vu, le programme CULTURE s'adresse aux éditeurs indépendants, soit pour soutenir des manifestations européennes de diffusion ou de valorisation de leur travail (salons, rencontres etc), ou encore elle propose des aides à la traduction littéraire. Dans ce cas, les professionnels ont affaire à l'agence exécutive communautaire en charge des questions éducatives et culturelles, soutenus en termes de conseils, sur leur territoire par les « points de contact culturels », dont en France, le Relais Culture Europe et ses relais en région. Pourtant, dans leur travail de numérisation, les bibliothèques publiques européennes travaillent de longue date avec les instances communautaires, mais avec une autre direction générale (auparavant la Direction générale XIII « Télécommunications », aujourd'hui la Direction générale « Société de l'information et des médias »). Quant aux associations professionnelles qui ont lancé le débat sur le statut des artistes, producteurs et diffuseurs en Europe, et sur les obstacles à la mobilité de ceux-ci, les voilà en lien avec la Direction générale en charge des Affaires sociales et du travail. Dans l'actuelle organisation de la Commission, pas moins de cinq directions générales ont partiellement leur mot à dire sur la numérisation. L'on pourrait ainsi multiplier les exemples.

Dernier exemple en date de cette fragmentation, les négociations en cours sur le futur programme CULTURE pour la période 2014 - 2020 font apparaître que l'équilibre entre les disciplines pourrait y être bouleversé au profit des « industries culturelles », en particulier le livre et la musique. Il est vrai que les secteurs de la musique enregistrée et le milieu des éditeurs revendiquent de longue date un programme spécifique adapté à leurs attentes, différent de MEDIA et de CULTURE. Mais, à moyens constants, la Commission européenne tend à mettre les différents secteurs en concurrence au motif que les « industries culturelles » ont été moins bien servies dans les précédentes programmations et que les arts du spectacle et les arts visuels devraient leur faire une petite place dans le berceau communautaire (ou passer leur tour ?). D'où les déclarations ambiguës énoncées le 22 avril 2011, lors d'une réunion à la Maison de l'Europe de Paris, par les milieux français du spectacle vivant : il convient d'agir pour l'intérêt de « tous », tout en argumentant sur les besoins criants du théâtre, de la danse, des arts visuels... En réalité, les différentes composantes des champs artistiques et culturels se trouvent de fait mis en concurrence et sommés de revenir à des fondamentaux corporatistes, voire même à des fragmentations contre-productives pour certains milieux. À titre d'exemple, citons seulement, dans le cas des musiciens, les interdépendances accrues entre les recettes du spectacle vivant et les difficiles rentrées de la musique enregistrée.

Dans leurs relations avec la Commission européenne, les professionnels sont appelés à jongler d'un interlocuteur à l'autre, devant s'adapter au langage et aux priorités de ces derniers. Certes le traité prévoit le rôle transversal de la culture (article 167 - 4). Mais, faute de troupes pour le gérer et faute d'interlocuteurs appropriés, la transversalité des questions culturelles devient une source de faiblesse.

II – C.2. Un idéal démodé ?

Dans un contexte culturel communautaire marqué par la prééminence nationale, les réseaux et associations pan-européens ont cherché à décliner le double registre des politiques artistiques et culturelles : une éthique du partage - en particulier avec de nouveaux publics, tout en affirmant des valeurs artistiques fondées sur la qualité et l'innovation. Ils y ont ajouté la dimension éthique - civique - de la coopération transfrontalière, une certaine idée de l'Europe des peuples, fondée sur la réciprocité et l'équité. Au contraire des professionnels du cinéma et de l'audiovisuel, les représentants du spectacle vivant, des arts visuels, du patrimoine, se sont autoproclamés comme investis d'une responsabilité dépassant largement les frontières de leurs disciplines respectives. L'on peut aujourd'hui se poser la question de cette orientation éthique dont l'on a, par ailleurs, constaté qu'elle s'était fortement atténuée après la création des réseaux de « deuxième génération ». Ou pour formuler la question autrement, qu'est-ce qui permettait à ces professionnels de se sentir dépositaires de telles valeurs ? Formulons ici plusieurs hypothèses, pas forcément contradictoires dans la pratique. Tout d'abord, les réseaux et associations européens ont pris au sérieux les fondements sur lesquels la Communauté européenne se déclarait basée : l'union comme facteur de paix. Car c'est bien ce mérite « discret » de la Communauté européenne, selon les termes de la sociologue Dominique Schnapper (2000), qui retient l'attention des professionnels de la culture. La paix dont les échanges culturels et artistiques seraient l'un des vecteurs.

Cette idée fait pourtant assez vite l'impasse sur l'ambivalence des mobilisations culturelles dans les conflits qui ont affecté l'Europe (les deux guerres mondiales et la guerre de Yougoslavie). Le journaliste suédois Mikael Af Malmberg rappelait, en 2000, la forte réticence à affirmer un programme culturel européen, durant la période de la Guerre froide : « En Europe occidentale, on ne pouvait ni ne voulait se mettre d'accord sur un contenu ou un fondement culturel¹³¹. » Rappelons que les idées qui ont présidé à la création du Conseil de l'Europe et de la Fondation européenne de la culture mettaient la culture en valeur, mais en tant que renouant avec des registres comme l'éducation aux humanités, l'attention à l'environnement, tout comme l'apprentissage d'une citoyenneté

¹³¹ Af Malmberg Mikael, « La Suède devrait renforcer ses liens avec l'Europe », traduit du suédois (*Svenska Dagbladet*), extraits de l'article original traduits et reproduit par *Culture Europe* n°33, août 2001, page 33.

européenne. La dimension artistique était ici convoquée en second lieu. En outre, comme l'explique Robert Frank (2010), l'implication des intellectuels dans le processus d'intégration européenne a été le théâtre de « contre-temps » significatifs.

II – C.2.a. Les limites du volontarisme moral

Ainsi l'équation entre « monde des arts » et adhésion à une morale européenne relève plus du prophétisme (Stengler Nicolas, 2010) que d'une réalité objective. Ces décalages tiennent sans doute à plusieurs facteurs : la traditionnelle représentation de l'autonomie de l'art et de la pensée - tout au moins en Europe continentale - pèse ici de tout son poids. Le second argument tient à l'anti-économisme des milieux du spectacle vivant, tel qu'évoqué auparavant. Dans le cadre d'une construction communautaire d'abord centrée sur le marché, les professionnels européens des arts et de la culture ont tablé sur leur capacité à promouvoir des « valeurs immatérielles », susceptibles d'insuffler à l'Union européenne un « supplément d'âme ». Déçus de leurs propres politiques culturelles nationales ou désireux de les infléchir, ils ont projeté sur l'Union européenne l'impératif catégorique de la protection des activités « hors marché », sans mesurer à quel point un tel impératif faisait figure d'horizon éloigné dans le cadre communautaire. Sans doute aussi ont-ils pensé que si le Conseil de l'Europe et la Fondation européenne de la culture appuyaient leur stratégie sur une représentation des cultures européennes comme ferment essentiel de dialogue, l'Union finirait par faire sienne ces registres de valeur.

En outre, ils ont surévalué leurs ressources quant à la défense de leurs intérêts. Pour certains, peu écoutés dans leur propre pays, la montée en charge européenne, mobilisant plusieurs centaines d'opérateurs, devait s'avérer à terme une formidable caisse de résonance pour sensibiliser les publics et plus largement les citoyens, à la cause des artistes en Europe. C'était oublier que, déjà, à l'échelle nationale, les enjeux des milieux artistiques professionnels étaient de moins en moins perçus par l'ensemble de la population.

II – C.2.b. Adaptabilité, employabilité : les nouveaux référents de l'éducation en Europe

Enfin, un registre de valeur fondamental est devenu indisponible parce que recyclé dans le cadre de la stratégie de l'Union européenne : celui de l'éducation, y compris l'éducation artistique et culturelle. La Communauté européenne a mené ses stratégies de formation à partir de postulats différents : la réalisation d'un marché unique grâce auquel la prospérité créerait des interdépendances vertueuses entre les Européens et garantirait leur coexistence pacifique. Dans ce contexte, la création du Fonds Social européen en 1958 visait

un objectif explicite : former les travailleurs, ou recycler leurs compétences en vue d'assurer le fonctionnement des nouvelles entités productives. Comme le note Louis Weber (2002), la réforme dite LMD (Licence/Master/Doctorat), engagée par le processus de Bologne en 2000, s'inspire largement de ces fondamentaux, tout comme la Déclaration de Lisbonne (2000).

Dans la perspective tracée dès 1949, que reste-t-il des enjeux humanistes promus par le Conseil de l'Europe et la Fondation européenne de la culture ? À vrai dire, peu de chose. L'idée d'un citoyen accompli, doté d'une solide culture générale et d'une curiosité tous azimuts s'est muée en celle d'un travailleur adaptable à l'infini, pourvu d'un fort degré « d'employabilité », selon le jargon en vigueur. Loin de nous l'idée de critiquer le souci de professionnalisation assigné aux organismes de formation ou d'éducation. Il s'agit plutôt d'interroger les référentiels de cette « professionnalisation » qui a évincé toutes les autres dimensions de l'éducation et délaissé les humanités au profit du rêve d'une technicité dominant tous les domaines du savoir. C'est d'ailleurs l'analyse faite par le sociologue Bernard Lahire : « De l'intellectuel-lettré ancienne manière (...) à l'ingénieur, au haut fonctionnaire ou au cadre commercial *new look*, on change de geste d'études, de préférences et de dispositions culturelles. (...) D'une forme de capital culturel à l'autre, la lecture littéraire et la culture artistique perdent la place centrale qui était la leur et peuvent même devenir embarrassantes du point de vue d'une culture professionnelle dans des situations marquées par une forte concurrence¹³². »

Même si l'on ne peut ignorer les travaux sociologiques se référant à une lecture située socialement des principes d'éducation humaniste, il semble bien qu'y compris dans une analyse sociologique de la domination, les « dominants » eux-mêmes se trouvent aujourd'hui dessaisis des outils dits de culture générale, au moins réputés susceptibles de préparer l'accès - sinon de tous tout au moins d'un certain nombre - au capital culturel et éthique qui leur permette une « individuation collective » (Stiegler Bernard, 2003 : 61).

Donc l'idée selon laquelle la connaissance des peuples et cultures d'Europe devait permettre aux Européens de s'estimer réciproquement et de se découvrir en égaux et non en ennemis, cette grande idée inscrite au fronton du Conseil de l'Europe, a fait long feu, non dans son idéal, mais dans les conditions de sa mise en œuvre. Dans cette perspective, l'on ne peut que considérer l'entrée en culture de la Communauté européenne, comme assise sur des principes opérant la rupture avec ceux du Conseil de l'Europe. En réalité et malgré les critiques de Denis de Rougemont sur le sujet (1984), le phénomène de doublon entre deux institutions européennes s'occupant de culture n'existe pas, l'on pourrait plutôt

¹³² Lahire Bernard, *La culture des individus, Dissonances culturelles et distinction de soi*, Éditions La Découverte, Paris, 2004, pages 564 et 565.

écrire que les institutions européennes entretiennent le leurre de ce « double emploi ». L'Union européenne a repris les principes de cette institution comme des éléments rhétoriques et décoratifs, propres à orner les congrès mais inaptes à servir les représentations dominantes.

Quant au Conseil de l'Europe, il continue de faire valoir sa conception humaniste de la culture, plutôt comme une trace résiduelle d'un passé enfoui. Qui sait si l'on ne tolère pas ses activités culturelles (de nos jours extrêmement réduites, faute de moyens financiers), en vertu d'une nostalgie ? Ce qu'aurait pu être l'Europe, ce qui reste de ces idées-là, exclues du catalogue des références post-modernes ? Le récemment créé Observatoire européen du plurilinguisme s'inquiète de la domination de la langue anglaise en Europe et du fait que les jeunes Européens ne sont guère capables de pratiquer, en dehors de cet idiome, une deuxième langue « adoptive » selon la belle expression d'Amin Maalouf (2000), fût-elle l'allemand, l'italien, le polonais ou le néerlandais. Certes ! Mais comment ne pas rapprocher cette question des principes de formation en vigueur dans les écoles et collèges d'Europe ? De même, l'on s'inquiète, dans certains cercles, que les lycéens européens n'aient toujours pas de l'histoire européenne quelques solides connaissances et l'on déplore la faible diffusion du manuel franco-allemand d'histoire, pourtant conçu dans une optique pédagogique. Force est de constater que les référentiels d'action mis en œuvre dans le cadre du Processus de Bologne, mettent en péril une certaine logique éducative¹³³.

Donc, au terme de cette réflexion, que reste-t-il comme support éthique aux réseaux culturels européens qui se lancent dans l'aventure de la culture au service de la paix et de la citoyenneté européennes ? Une sorte de sentier escarpé au bord du vide. Affirmer le lien entre éthique et art dans ce contexte, revient à tendre en vain la main au-dessus d'un précipice. Bien entendu, la faille béante n'apparaît pas immédiatement, elle est d'autant plus masquée que les discours officiels de la Commission européenne sur la culture ont été en quelque sorte désarmés au cours du temps : des « problèmes » que posait la spécificité des activités culturelles en termes de marché intérieur, l'on est passé au respect et à la promotion des « cultures nationales et régionales des États membres », voire au rôle moteur des arts et de la culture dans le projet européen. Un cheminement rhétorique en trompe-l'œil, pour ainsi dire.

¹³³ Stamelos Yorgos, « La construction d'un espace européen d'enseignement supérieur : rétrospective, situation actuelles et perspectives », *Revue des sciences de l'éducation*, Vol. XXIX, n°2, 2003, pages 277 à 296.

III - LES EFFETS DURABLES DU MONDIAL DANS LE JARDIN EUROPÉEN : INSTABILITÉ ET CHANGEMENT DE REGISTRE

Dans le courant des années 2000, le cadre désormais mondial des politiques culturelles européennes est reconnu comme appelant de nouvelles mesures et des dispositifs appropriés. *L'Agenda européen de la culture à l'ère de la mondialisation*, déjà cité, insiste en particulier sur une meilleure articulation entre action culturelle interne et extérieure. Dans ce nouveau contexte, l'Union européenne tente de concilier son souci de rayonnement et son attention aux cultures des autres continents. De ce fait, comme le montre la lecture de *l'Agenda*, l'insistance des rédacteurs se porte sur deux priorités présentées comme complémentaires : promouvoir la connaissance et la compréhension des cultures européennes à travers le monde ; favoriser l'émergence et la consolidation des industries culturelles dans les pays en développement, tout en favorisant l'accès local à la culture dans ces pays. Le texte reste vague sur l'intérêt des échanges culturels internationaux, rapidement évoqués. Ainsi, il semble que, mimant les postures de certains États membres, l'Union se préoccupe essentiellement de rayonnement, tout en insistant sur le rôle de la culture dans le développement, vecteur privilégié de ses interventions. De curiosité, il n'est pas question, pas plus que d'apprendre des autres. À la fois auto-centrée et défensive, l'Union paraît incapable de procéder à un changement de paradigme qui rendrait compte des interactions en cours et des sources d'inspiration que représente le contact avec d'autres cultures.

Des référentiels opposés mais réputés complémentaires sont, dès lors, convoqués pour mettre en orchestre les divers effets des mondialisations, tant au niveau de la Commission européenne qu'à celui des États membres et des autorités territoriales : industries créatives, dialogue interculturel, droits culturels. Nous analyserons en quoi leur déploiement remet en question l'autonomie des arts et de la culture, quoique dans des registres divergents. Dans ce contexte mouvementé, les politiques culturelles nationales se caractérisent par une instabilité grandissante, l'Union européenne tente de redéfinir la répartition des tâches entre les divers niveaux d'intervention publique et les réseaux culturels se mobilisent au moyen de coalitions.

La rédaction de la présente partie s'appuie sur les travaux concernant l'évolution des politiques culturelles européennes, effectués de 2005 à 2010, dans des ouvrages ou des articles. En collaboration avec le FEAP/EFAH, j'ai coordonné en 2002, un dossier spécial de *Culture Europe International*, consacré aux stratégies culturelles des extrême-droites et droites populistes. Cette rédaction s'est également nourrie des premières études réalisées, dès 1995, sur la stratégie culturelle extérieure de l'Union européenne. Les articles consacrés aux relations culturelles entre l'Union européenne et l'Amérique latine (MERCOSUR/Brésil)

et aux politiques et pratiques culturelles en Inde et au Brésil, ont été rédigés de 2003 à 2010, pour différents éditeurs. La partie consacrée au dialogue interculturel s'appuie essentiellement sur un ouvrage collectif que j'ai dirigé en 2008, ainsi qu'aux contributions que j'ai effectuées pour le ministère de la Culture et de la Communication et l'Observatoire des politiques culturelles en 2008, dans le cadre de l'Année européenne du Dialogue interculturel. Quelques-uns de ces rapports, ouvrages et articles sont cités ci-dessous en référence¹³⁴. Pour nourrir encore ce travail, j'ai créé en 2006, à l'Institut d'études européennes de l'Université de Paris 8, un cours de master 1 et 2 intitulé « Coopérations et organisations culturelles multilatérales face aux enjeux des mondialisations ».

III – A.I. Accomplissement et essoufflement des politiques culturelles nationales

Une étude intéressante du groupe des fondations européennes membres du Réseau européen des Fondations (NEF), concluait en 2002, à l'instabilité grandissante des politiques culturelles nationales, au changement incessant de titulaire, aux allers et retours dans les décisions prises, au remaniement constant des organigrammes¹³⁵. Il est vrai que la fin des années 1990 et le début des années 2000, se caractérisent par des modifications structurelles des politiques culturelles nationales. Tout d'abord, des pays qui n'en disposaient pas, se dotent d'administrations culturelles nationales, tout en augmentant le nombre de leurs compétences. C'est le cas du Royaume-Uni où, en 1992, est créé un ministère du Patrimoine national, rebaptisé ministère de la Culture, du Sport et des Médias en 1997 (DCMS), puis parfois intitulé DCMOS pour y adjoindre les Jeux Olympiques, depuis l'accès au pouvoir de la nouvelle majorité en 2010. C'est aussi en 1997 qu'est instaurée une loterie nationale dont une partie des bénéfices

¹³⁴ *India - EU Economic Cross Cultural Programme* (avec Flather Paul et Humily Gertrud), Rapport à la Commission européenne concernant la mise en œuvre d'un programme de coopération économique-culturel entre l'Union européenne et l'Inde, ECO, Bruxelles, 1995 ; *Droites populistes, extrême-droites et culture* (dir.), (en collaboration avec le FEAP/EFAH), *Culture Europe International* n°38, décembre 2002 ; *L'Europe de la culture, Histoire(s) et enjeux, Ibidem*, 2005, chapitre VII, pages 385 à 426 ; « Pour une réorientation fondamentale des politiques culturelles », in *Questions de communication* n°13, 2008, pages 239 - 250 ; *Dialogue(s) interculturel(s) en Europe, Regards croisés sur l'Année européenne du Dialogue interculturel*, (dir.) Culture Europe International, Paris, 2008 ; « Médias européens et dialogue interculturel, quels enjeux, quels moyens ? », in *Le dialogue interculturel en Europe : nouvelles perspectives* (Labadie Francine, Lauret Jean-Marc, Pignot Lisa, Saez Jean-Pierre dir.), Éditions OPC, Grenoble, 2009 ; « Bengali cinema: Social criticism and visual Poetry. A long term History » *Culture Europe International*, mai 2009 (www.culture-europe-international.org) ; « Multilingual challenges in primary and secondary Education. The examples of Tamil Nadu and West Bengal », EurasiaNet, Université de Brunel, décembre 2010 (www.brunel.ac.uk) ; Dossier *Les nouvelles politiques artistiques et culturelles au Brésil* (dir. avec Heyward Ellen), juillet 2011 (www.culture-europe-international.org) ; « Unions régionales et coopération euro-latino-américaine : la place des échanges culturels et éducatifs », in *France - Brésil, repères historiques et prospectifs pour des échanges artistiques et intellectuels* - titre provisoire (coord. avec Ennafaa Ridha et Nunes Geraldo), ouvrage bilingue à paraître aux PUV, Saint-Denis, en 2012.

¹³⁵ *Creative Europe*, Network of European Foundations (NEF)/ERICArts, Bonn, Novi Sad, 2002.

sera dédiée aux activités artistiques et culturelles. La création de ce ministère s'accompagne d'un contrôle sur le patrimoine, la télévision publique, le cinéma... Tous domaines de compétences auparavant répartis dans différentes administrations. Le mode de délégation fait au Conseil des Arts et à un certain nombre d'autres entités d'administration à distance (*arm's lenght*, selon l'expression britannique) est révisé, assorti de nouvelles règles et de procédures d'évaluation.

Le gouvernement irlandais crée, lui aussi, un ministère de la Culture, également en charge de la langue gaélique irlandaise. En Italie, la coalition de l'Olivier, sous l'impulsion de Walter Veltroni, alors Ministre des Biens culturels, structure en 1997, un ministère unique des Biens et des Activités culturelles, regroupant là encore des domaines de compétence éparpillés entre diverses administrations. Aux Pays-Bas, un ministère de l'Éducation et de Culture est mis en place et, en République fédérale d'Allemagne, un département culturel national est créé en 1998, sous la supervision de la Chancellerie, et, bien évidemment, en concertation au moins théorique avec les administrations spécialisées des *Länder*. La même effervescence est observée en Europe centrale et orientale où, en quelques années, les anciennes structures en charge de la culture sont soit reconverties soit supprimées pour laisser la place à des ministères de la Culture, du Patrimoine national, entre autres dénominations. Ces bouleversements structurels créent un effet trompeur dans le jardin européen. Les tenants d'un ministère de la Culture à la française applaudissent à cette prise en compte tardive mais réelle de la nécessité d'une vision d'ensemble des activités et politiques culturelles à l'échelle des États membres. Les tenants d'une intervention réduite de l'État arguent que ces changements sont limités et que les ministères ainsi créés ne bénéficient nullement du poids symbolique et de la légitimité que les tenants de la première voix semblent leur attribuer. Or les deux camps ont raison.

III – A.1.a. Des reclassements symboliques sur fond de stagnations budgétaires

Les bouleversements annoncés et commentés sont le plus souvent assez partiels : au Royaume-Uni, avec la mise en œuvre de la *Devolution*, la création d'un ministère de la Culture vaut à terme pour la seule Angleterre, chacune des nations - Écosse, Pays de Galles, Irlande du Nord - créant à partir de 2000, des administrations spécialisées à leur échelle, mais pas forcément avec les mêmes priorités ni les mêmes modes de gestion. En Allemagne, le nouveau ministre fédéral de la Culture bénéficie de la possibilité de proposer quelques innovations, ce dont ne se priveront pas les deux premiers titulaires de ce portefeuille mais leur marge de manœuvre reste limitée par le pouvoir et le bon vouloir des *Länder*. Le ministre allemand apparaît ainsi d'abord comme un « diplomate interne et externe », opérant le va-et-vient entre les instances

allemandes et l'Union européenne. De même, le gouvernement italien tente de réorganiser la gestion du spectacle vivant et du cinéma mais, rapidement, il apparaît très difficile de se débarrasser du FUS (Fondo unico dello spettacolo), sis auprès de la présidence de la république, et surtout de réformer sa gestion. En outre, les régions italiennes qui mènent de longue date leurs propres politiques, sont peu désireuses d'entrer dans de nouveaux accords contractuels avec l'État, redoutant, à l'instar des professionnels italiens de la culture, que ces réaménagements ne fassent peser sur leurs épaules de nouvelles responsabilités non assorties de transferts financiers (Lacombe Robert, 2004).

Quant au changement d'organigramme des Pays-Bas, il ne modifie en rien un système d'administration à distance implanté lors de la décennie précédente et conférant à une série de fondations, la responsabilité exécutive de la politique culturelle nationale. En Europe centrale et orientale, les nouvelles administrations tâtonnent avant de prendre la mesure de la complexité du nouveau terrain artistique et culturel : coexistence d'institutions nationales à bout de souffle (musées, théâtres etc.) et de compagnies indépendantes fortement liées à l'international. Et surtout, sauf exception, la création de ces administrations ne conduit nullement à une remise à plat des activités culturelles extérieures, toujours largement du ressort des ministères des Affaires étrangères. Tout au contraire, certains États n'ont de cesse, comme en Pologne, de créer un institut Adam Mickiewicz, largement inspiré des modèles ouest-européens. Chiffres en main, ce que les observateurs constatent c'est que sauf en Allemagne, au Royaume-Uni et en Irlande, la création de telles administrations ne s'accompagne pas d'une hausse des financements¹³⁶. Partout en Europe, les budgets culturels publics stagnent. Alors, se demandera-t-on, quel est le rôle explicite ou implicite attribué à ces nouveaux titulaires? En quoi ces nouveaux ministres exercent-ils un « métier utile » ? (Autissier, 2005 : 144)

III – A.1.b. Des gages d'appartenance dans un monde incertain

Le terme « utile » désigne ici deux registres. L'utilité se mesure d'abord en termes symboliques. Créer ou recréer une administration nationale de la culture, c'est d'abord manifester et vouloir faire partager l'idée que le territoire national reste unique, indivis et singulier et ce malgré les tendances centrifuges qui se manifestent. C'est ainsi qu'Arjun Appadurai (2001 pour la traduction française) interprète l'accent mis en 1992 sur le patrimoine anglais, au moment même où trois nations du Royaume-Uni se préparent à traduire administrativement leur propre récit collectif.

¹³⁶ Feist Andy, Fisher Rod, Gordon Christopher, Morgan Charles et O'Brien Jane (coll.), *International Data on Public Spending on the Arts in Eleven Countries*, Conseil des Arts d'Angleterre, Londres, 1998.

En Allemagne, un processus différent appelle des réactions analogues : l'unification de territoires dissemblables en termes culturels et économiques, et le potentiel conflit des mémoires appelle que la fédération soit responsable de la continuité historique allemande (Laborier Pascale, 1999), dans une Allemagne bouleversée. La création d'un ministère fédéral, quelles que soient ses limites, agit donc comme un signe de ralliement, un facteur de convergence des imaginaires et des représentations, une sorte de signe apaisant du fait que, malgré les changements qui s'y déploient, une certaine Allemagne contemporaine de l'après-guerre est restée intacte dans son intégrité.

Compter ses troupes, redynamiser un cadre national traversé par des mutations géo-politiques et les conséquences de la mondialisation culturelle, voilà bien également à quoi s'emploient les gouvernements est-européens, avec, bien entendu, des inflexions différentes : le primat de la restauration et du développement des langues nationales comme en Estonie, Lituanie et Lettonie ; l'acceptation du caractère multilingue et multiculturel de la Pologne ; la crispation sur la singularité identitaire du peuple hongrois, y compris concernant ses minorités présentes en Roumanie et en Slovaquie, pour un État hongrois qui décline le récit national jusque dans ses versions les plus essentialistes ; la spécificité slovène - entre Est et Ouest - après des années de coexistence au sein de la Yougoslavie... Et enfin la laborieuse reconstruction identitaire slovaque et tchèque après la partition de la Tchécoslovaquie. Les ministres ainsi désignés doivent donc tout d'abord incarner la réalité d'une substance nationale, fabriquer une image de solidité inaltérable dans une modernité désormais « liquide » (Bauman Zygmunt, 2005), et ce à usage interne, mais aussi européen et international. Au-delà de ce premier rôle, compte-tenu de la phobie de dilution culturelle déjà évoquée à propos du Danemark dans les années 1980, les politiques artistiques et culturelles apparaissent comme un domaine de souveraineté dans un contexte où les attributions des États (économiques, sociales) tendent à se réduire dramatiquement. Les arts et la culture sont ici perçus comme une valeur-refuge de l'espace public, une sorte de signifiant collectif censément indiscutable.

III – A.2. Extrême droite et droite populiste : catalysatrices des limites

Du moins cette croyance est-elle officiellement partagée jusqu'à ce que dans les années 2000, quelques coalitions politiques où les extrêmes droites et droites populistes se trouvant en position d'accéder aux commandes ou les actionnant seules (Autriche, Danemark, Norvège, Italie, Pays-Bas, Slovaquie...), retournent « comme un gant » un certain nombre de présupposés, à commencer par l'autonomie proclamée des artistes garantie par l'État-providence, et le caractère unanimiste de l'art. Jörg Haider évoque le fascisme de gauche en matière culturelle et Silvio Berlusconi parle de libérer les artistes des subventions. Dans

ce « Disneyland sociologique », comme le qualifie Dragan Klaić (2002)¹³⁷ à propos de la nouvelle politique culturelle néerlandaise, se côtoient pêle-mêle des référents propres à flatter les consciences nationales tout en énonçant des cadres d'action : primat au patrimoine d'intérêt exclusivement national, préférence donnée aux artistes nationaux « de souche », évaluation de l'impact des institutions et groupes culturels (programmateurs, diffuseurs, médiateurs), en fonction de critères quantitatifs, diffusion d'une vieille antienne déjà rencontrée et qui jette la suspicion sur le caractère parasitaire des artistes non nationaux, non patriotes, non garants de l'ordre collectif, et enfin, soutien à la frange commerciale des arts et de la culture, seuls garants de la résonance publique de l'art. Bien entendu, ce résumé amalgame des positions plus complexes et déclinées différemment dans les différents pays. Là où Jörg Haider insiste sur la pureté nationale en art, Silvio Berlusconi flatte les industries du divertissement... Quoi qu'il en soit, un philosophe autrichien peut alors poser la question suivante dans les colonnes de *Culture Europe International* en 2002 : pourquoi ces discours simplistes, xénophobes et intolérants ont-ils gagné des électeurs puis des adeptes¹³⁸? Il répond en montrant le caractère autoritaire des politiques culturelles autrichiennes par exemple, en insistant sur le fait qu'elles ont divisé le pays entre publics et non publics et produit une construction sociale antagoniste, sans prêter la moindre attention au silence de pans entiers de la population qui sont devenus invisibles aux yeux des instances culturelles : « Au lieu de favoriser le fonctionnement des groupes autonomes qui représentent précisément un contrepoids de la société civile contre l'appropriation de l'espace public par l'extrême-droite, des *Länder*, y compris conduits par des socio-démocrates, réduisent le financement de tels projets progressistes dans un contexte économique néo-libéral. (...) Au-delà des discours, ces États ne semblent pas réellement faire confiance à la société civile¹³⁹. »

Analysant les divers « effondrements » du 11 septembre 2001, du 26 mars 2002 et du 21 avril 2002¹⁴⁰, Bernard Stiegler évoque « l'hypersynchronisation » orchestrée par les industries du divertissement, générant une entropie au sein de laquelle la recherche de sens n'est plus à trouver dans la quête inlassable du lien entre individu et collectivité mais dans la destruction comme projet ultime (Stiegler, 2003). Dans des sociétés écartelées entre exploitation commerciale des loisirs et des imaginaires et l'existence d'un pré-carré artistique ignoré de la plupart mais protégé par l'État-providence tel une espèce biologique menacée, quel choix reste-t-il aux professionnels et aux publics, interroge Bernard Stiegler

¹³⁷ « Pays-Bas : zone d'extrêmes turbulences », in *Culture Europe International* (Autissier Anne-Marie dir.), Dossier *Droites populistes, extrêmes droites et culture*, n°38, décembre 2002, page 8. Dossier réalisé en coopération avec le FEAP/EFAH.

¹³⁸ Raunig Gerald (EIPCP, Vienne), « Des politiques culturelles instrumentalisées », *Opus cit.*, pages 1 à 3.

¹³⁹ *Ibidem*, page 3.

¹⁴⁰ Respectivement, attentat contre les Twin Towers de New York, assassinat de huit membres du Conseil municipal de Nanterre et présence du Front national au premier tour des élections présidentielles.

? Le présupposé d'élitisme conjoint à la raréfaction des espaces de diffusion des œuvres non directement génératrices de rentabilité, et conjugué, comme nous l'avons analysé, à la perte de soubassement éducatif, ne peut qu'ouvrir la voie à une fédération des rejets, des phobies, des renoncements et de l'oubli collectif de tout ce que l'art peut signifier en termes d'épanouissement individuel.

III – A.3. La culture, ultime conquête du marketing

L'évolution des politiques culturelles nationales dites démocratiques illustre en effet ce qu'un anthropologue appelle le « caractère séparé » de l'État (Lazarus Sylvain, 2009). Tandis que la rhétorique de la démocratisation culturelle ou de l'élargissement des publics continue de s'appliquer et de s'illustrer dans la création de multiples emplois de « relations avec le public », les administrations nationales en charge de l'art et de la culture se replient sur le noyau technocratique de leur intervention et le milieu artistique consacré par celle-ci. Pour des raisons différentes, l'on observe le même phénomène en Europe centrale et orientale. La légitimation des interventions culturelles nationales publiques s'en tient à un périmètre soigneusement restreint à ceux des « trésors nationaux » que l'on ne saurait abandonner, ouvrant de chiches guichets de soutien pour les autres formes d'art, au gré des marges dégagées ou non par le reste des activités publiques.

À l'ouest comme à l'est de l'Europe, les pouvoirs publics semblent avoir généralement renoncé à une vision d'intérêt général, à l'idée de la production de biens intéressant l'ensemble de la communauté nationale - même si certains de ces objectifs se sont avérés par définition inaccomplis. Ils se replient sur des dispositifs partiels, conçus en fonction d'intérêts spécialisés ou de clientèles particulières, s'incluant dans le dispositif des « mondes de l'art » (Howard S. Becker, 1988 pour la traduction française) comme des agents de ce monde, renonçant à agir sur l'ensemble de la société. Le premier ministre allemand de la Culture se passionne pour la construction du Musée juif de Berlin, le second crée en 2002, contre l'avis d'un certain nombre de *Länder* et sous l'œil agacé des responsables du Goethe Institut, une fondation culturelle fédérale, avec pour objectif de mieux faire connaître les artistes contemporains allemands dans le monde et de soutenir leurs partenaires, notamment en Europe centrale et orientale. Dotée de 38 millions d'euros en 2007, fortement médiatisée en raison des polémiques qu'a suscitées sa création (Bertolacci Florence, 2007), la Fondation culturelle fédérale fait figure de curiosité dans un ensemble hétéroclite majoritairement hérité du passé.

La concurrence devient en effet de plus en plus rude pour les politiques culturelles publiques. Face à des propositions singulières réunissant quelques centaines de personnes par soir, ce sont des millions de clients que les industries

du divertissement drainent via un marketing sophistiqué et, désormais, sur Internet. C'est sans doute dans cette perspective qu'un groupe de metteurs en scène et d'acteurs européens a choisi, pour son projet européen de coopération artistique en gestation, la thématique évocatrice de « David et Goliath »¹⁴¹. Les professionnels de la communication réussissent le tour de force de pré-sélectionner et concevoir soigneusement les propositions, tout en entretenant le mythe de la liberté du public qu'ils drainent, public en réalité contrôlé dans ses choix d'achat, scruté dans ses goûts, invité à bénéficier d'un *coach* omniprésent et envahissant pour profiter au mieux de la moindre minute de son temps libre. Le corollaire de cette toute-puissance publicitaire est le raidissement des administrations dans la gestion des dépenses et recettes publiques. Au nom de la responsabilité collective, un certain soupçon de gâchis financier enfle à la moindre occasion. Malheur à celui ou celle qui échoue dans la conduite d'un festival ou d'une programmation désormais sommés de fonctionner dans des cadres stricts, *fixés a priori*. Une culture d'évaluation comptable tend à s'emparer de tous les secteurs de la création.

En outre, le principe d'un long et patient travail de défrichage et de mûrissement des jeunes pousses cède la place à celui d'événements artistiques ou culturels prodiguant des instants de félicité instantanée. Ce n'est pas un hasard si les festivals se multiplient en Europe depuis deux décennies (Autissier Anne-Marie, 2008). Le « présentisme angoissé » que décrit Gilles Lipovetsky¹⁴² est ici apaisé par des manifestations courtes, spectaculaires, censées fédérer de larges audiences et permettre une médiatisation maximale. Ce constat ne s'accompagne pas de doutes particuliers sur la qualité de tel ou tel festival. Il porte seulement sur l'analyse de la forme choisie. Dans un autre registre, les grandes expositions d'artistes légitimés de longue date par les historiens de l'art affichent des chiffres records, dans toutes les capitales européennes. La scénographie des expositions elles-mêmes se conforme au registre du plaisir immédiat, y compris dans le domaine de l'information scientifique. Loin des ennuyeux panneaux chronologiques, les repères historiques sont bousculés selon des « entrées thématiques » assorties de gadgets électroniques incluant même parfois la possibilité par les visiteurs d'utiliser leurs téléphones portables. En fait, toute une partie de la diffusion artistique et culturelle adopte les recettes des parcs de loisirs. C'est d'ailleurs ce rapprochement des modes de production et de diffusion qui autorise assez vite à requalifier l'ensemble de ces activités en « industries créatives ».

¹⁴¹ Laboratoire d'expérimentation théâtrale, Lacascade Éric, Lippi Daria, Mladenova Margarita, Dobchev Ivan, Martinelli Marco, Montanari Ermanna, Donnellan Declan, Nadj Josef, in Autissier Anne-Marie éd., *LET* n°0, Belfort, 2010. (Versions française, anglaise et serbe)

¹⁴² *Le bonheur paradoxal, Essai sur la société d'hyperconsommation*, Gallimard, Paris, 2006.

III – A.3. Le tout créatif

L’alignement des critères publics sur ceux du marché (art contemporain, musique, édition) et l’enthousiasme pour des formes d’organisation dites industrielles, c’est-à-dire à grande échelle, suggérant une puissance de frappe, ainsi qu’une rationalisation tout comme une prévisibilité des investissements - malgré l’évidence de leur caractère aléatoire (Grefe Xavier, 2010) -, conduisait logiquement les pouvoirs publics à opter pour une expression composée dont le premier terme serait « industrie ». Le second mot qui compose l’expression « d’industries créatives » appelle quelques remarques. Le terme de « créatif » est, aux États-Unis et en particulier sous la plume de Richard Florida (2002), appliqué aux espaces, aux personnes, aux groupes sociaux, aux entrepreneurs de tout poil. En français, le terme a longtemps été réservé à la publicité. Mais pourquoi retenir cette expression plutôt que celle, par exemple, « d’industries de la création »?

Il fallait alléger le réel des pratiques artistiques et culturelles, le terme de création étant, dans la tradition européenne, liée à une difficulté intrinsèque : synonyme d’efforts soutenus dans le temps long, parfois celui de toute une vie, la création implique une forme d’ascèse, de douleur, voire de sacrifice, au moins depuis l’avènement du romantisme. Et peu importe que, comme le soulignent des auteures telles que Nathalie Heinich et Svetlana Alpers, le mythe du génie méconnu s’appuie sur des erreurs historiques, c’est la force de cette représentation qui compte (Heinich Nathalie, 1991, Alpers Svetlana, 1991 pour la traduction française). Créer revient donc à avoir raison trop tôt, courir le risque d’un malentendu ravageur avec ses contemporains, épuiser des ressources financières sans espoir de retour, s’engager dans une voie étroite éloignant de toutes les opportunités alternatives qui n’auraient pas manqué de se présenter. Bref créer, c’est faire preuve d’un entêtement coupable et anti-social à l’heure où l’on fabrique des stars en quelques heures dans des académies éphémères.

De plus, en tant que produits-phares du capitalisme culturel, les stars sont éminemment fragiles, vouées un jour à l’adoration, et le lendemain au rejet, « les deux versants d’une même histoire, d’un même système »¹⁴³. Loin de la star malheureuse, source de mauvaise conscience exagérée pour les publics et du créateur tâcheron qui poursuit, dans son monde impénétrable au commun des mortels, une improbable alchimie, pourquoi ne pas choisir le registre de la promesse, de l’inaccompli et du ludique ? Voilà le rôle du créatif. Ce dernier se distingue par son potentiel - attractif tant pour les investisseurs que pour le public. Certes il s’engage dans des travaux, mais souvent plusieurs à la fois, sans plus s’appesantir sur ce qui échoue ou ne remplit pas ses promesses. Le créatif

¹⁴³ Benhamou Françoise, *L’économie du star-system*, Odile Jacob, Paris, page 239.

est infiniment adaptable et flexible. Il saura se conformer à l'état du monde, il saura saisir les opportunités. Enfin le créatif renvoie à un univers ouvert à tous les possibles, dans lequel tout un chacun peut, dans son domaine et à sa mesure, se révéler, se voir, se penser comme créatif. Puisqu'après tout, moins que la qualité du résultat, c'est la démarche qui remporte l'adhésion, la créativité, en particulier artistique et culturelle, peut devenir l'apanage de tous. En effet, qui pourrait prétendre détenir une vérité définitive sur ce qu'est la créativité?

III – A.3.a Une synthèse britannique au service de la compétitivité européenne

C'est au Royaume-Uni que se coagulèrent en 1997, les premières mentions des « industries créatives » auxquelles le gouvernement de Tony Blair consacra une *task force*. Le fait que ce nouveau paradigme ait été en quelque sorte popularisé par les autorités britanniques ne doit pas surprendre. Dans une solide tradition de relation privée aux arts et à la culture et, compte tenu de stratégies culturelles publiques adossées sans complexes aux mouvements du marché, le renoncement à toute prétention d'élitisme artistique, ou le caractère brutal du registre industriel (pour certaines oreilles continentales), ne pouvaient effrayer les Britanniques, prêts à endosser le costume de la relève sémantique. Les « industries créatives » à l'anglaise - car l'on constate des nuances selon les pays européens (cf. *The Economy of Culture*, 2006), se sont montrées d'emblée extrêmement généreuses dans leur acception : voici donc accueillies dans cette nouvelle grande famille, les arts visuels, la musique, le cinéma, l'audiovisuel, le théâtre, la danse, la littérature, le design, l'architecture, le sport, la publicité, l'événementiel artistique ou culturel, les logiciels, les jeux vidéos.

La dilution de la spécificité artistique dans une catégorie fourre-tout mais dont les composantes sont convoquées pour leur résonance symbolique et leur potentiel économique, permet d'opérer un magistral décentrement par rapport aux affres de la validation artistique. Dans le cas des « industries créatives », plusieurs critères viennent opportunément occuper le devant de la scène, tels que l'impact public, la stratification en différentes niches de marché, l'idée d'une dynamique puissante et bien organisée... Dès sa diffusion, le terme a bénéficié d'un succès immédiat et d'un écho considérable, à commencer par le territoire britannique. À l'heure de la *Devolution* et alors que les politiques publiques artistiques et culturelles écossaises et galloises en particulier entendaient se caractériser par des accents différents, le terme a été « importé » séance tenante dans tous les documents d'orientation de ces deux nations, tout comme dans ceux de l'Irlande du Nord.

III – A.3.b. Une opération de marketing conceptuel

Après une percée rapide en Irlande, il s'est répandu comme une traînée de poudre sur le continent, conduisant à la multiplication de symposiums ou de réunions consacrées au devenir, à l'organisation et au développement des industries créatives. Bref, la formule a fait mouche. C'est que, dans une Europe aux prises avec les mondialisations culturelles, les mutations induites par les technologies de l'information et de la communication, la stagnation en matière de finances culturelles publiques, la découverte des « industries créatives » constituait un vecteur de contre-offensive idoine, un garant du dynamisme des milieux professionnels de la culture et des autorités en charge. Cette véritable opération de marketing conceptuel a, comme il se doit, permis d'envisager les traditions artistiques européennes sous un jour nouveau et de les débarrasser une fois pour toutes, de leur supposée ou prétendue autonomie. « [...] La politique culturelle se divise très visiblement entre le secteur du patrimoine, lieu symbolique de l'accumulation non destructrice, et celui des arts et des pratiques placés désormais sous l'emprise des innovations technologiques et de leur pouvoir de destruction créatrice. » (Menger, 2010 : 286). Dans un monde désormais tendanciellement régi par les lois de l'entreprise, les interdépendances commerciale, publicitaire et culturelle sont apparues comme lestées de leurs contradictions.

Cette unification correspond bien entendu, au dernier acte de la volonté d'emprise des commerçants et des investisseurs sur cette manne symbolique et productive que constituent les « technologies de l'esprit » (Stiegler Bernard, 2002). Projetant sans complexes la notion de convergence numérique sur la singularité des œuvres, elle annonce et rend désirable l'actuelle croisade en faveur de l'extension illimitée du règne du marché. Quitte à saper la branche sur laquelle il a cru bon de s'appuyer, comme le souligne Jeremy Rifkin (2000). Il va de soi que les industries créatives font désormais partie du vocabulaire de la Commission européenne, dans ses documents consacrés aux arts et à la culture. Encore une inadaptation (calculée ?) de langage qui entend neutraliser tout le potentiel critique et explosif des activités artistiques. Notons tout de même que si le nouvel emballage d'un produit parvient un temps à en fluidifier la vision, toute créative qu'elle soit, l'industrie cinématographique anglaise vient de se voir frapper durement, par la suppression, annoncée pour 2013, d'un organisme créé en 2000 par le gouvernement travailliste, le Film Council, avec l'objectif de soutenir l'une des industries culturelles les plus puissantes du pays avec la musique. Cet organisme a donc été sacrifié sur l'autel de la rigueur budgétaire, en arguant, comme il se doit, de sa relative inefficacité. Comme le souligne Xavier Greffe (2010), la critique de la précipitation visant à imposer un terme, sans analyse plus substantielle de la notion de « créativité », ne peut faire oublier que, la gouvernance de la politique culturelle changeant de niveau et d'enjeu, de

nouveaux référentiels doivent être inventés pour cette politique culturelle, désormais étroitement interdépendante du développement des territoires.

III – A.4. Plusieurs sortes de « mondialisations culturelles »

En 1999, Jean-Pierre Wagnier soulignait le caractère asymétrique des aspects culturels de la mondialisation, ainsi que le faible éventail de disciplines artistiques concernées. Selon lui, cette mondialisation concernait essentiellement les industries culturelles, tout au moins la part la plus diffusée d'entre elles. En tant qu'anthropologue, il insistait sur le fait que « l'humanité reste une machine à fabriquer de la différence¹⁴⁴ ». Les travaux d'Arjun Appadurai (2001 pour la traduction française) ont également montré comment la perspective mondiale, en particulier dans le cas des migrations, conduisait les individus à opérer des déplacements imaginaires, à décomposer et recomposer sans cesse de nouveaux *ethnoscapes*.

Pourtant, depuis quelques années, le ton devient plus amer concernant les risques que feraient subir aux cultures locales, le formidable rouleau compresseur d'industries du divertissement a-historiques, fournissant clé en main des modèles de vie dans lesquelles le social est systématiquement effacé au profit d'un sauve-qui-peut individualiste sur fond de concurrence acharnée. La consécration mondiale du film *Slumdog millionnaire* (Césars 2009) n'a pas été du goût de certains artistes et intellectuels indiens, choqués par l'image stéréotypée que cette production donnait des classes populaires indiennes et surtout anxieux du fait que la misère « pittoresque » soit présentée sans aucune réflexion politique ni sociale (Autissier Anne-Marie, 2009). Dans son plus récent livre, Frédéric Martel rend compte d'une enquête mondiale qu'il a menée auprès des groupes producteurs de cette « culture qui plaît à tout le monde » et regrette la faiblesse de l'Europe en la matière. Mais il désigne par « culture » ce qui relève du divertissement, comme il le souligne lui-même¹⁴⁵.

Parallèlement, plusieurs enquêtes dont celle de Raymonde Moulin (2003) ont montré que la plus récente réorganisation du marché mondial de l'art, épousait les formes d'intégration verticale pratiquées par les oligopoles des industries culturelles. L'on se trouve donc face à une dualité organisationnelle, qui, dans les deux cas de figure - qu'elle repose sur l'élitisme d'un petit cercle d'experts ou qu'elle s'inscrive dans le *mainstream* pour le plus grand nombre, a déterritorialisé une part de son fonctionnement pour mettre en réseau investissements et centres de production ou de diffusion prescripteurs - qu'il s'agisse de la foire de Shanghai ou de la Biennale d'art contemporain de São

¹⁴⁴ Wagnier Jean-Pierre, *La mondialisation de la culture*, La Découverte, Paris, 2004 pour la troisième édition, page 105.

¹⁴⁵ Martel Frédéric, *Mainstream, Enquête sur cette culture qui plaît à tout le monde*, Flammarion, Paris, 2010.

Paulo. À ces mondialisations du divertissement et de l'art contemporain, l'on peut ajouter les stratégies développées par les institutions culturelles d'importance, en particulier les établissements publics, qui, en France et en Europe, mènent désormais leur propre politique internationale (Paumier Benoît, 2010).

La désarticulation des espaces locaux ou nationaux en vue d'une circulation mondiale de produits-phares crée des déséquilibres préoccupants. En même temps, comme le souligne Guy Saez, les flux mondiaux modifient la « culture vécue », ils la rendent « interculturelle ». Ils remettent en cause des modalités de gestion publique conçus pour une société perçue comme homogène : « Cette mise en cause touche particulièrement les *cadres nationaux* qui s'avèrent incapables d'apporter l'indispensable *sécurité culturelle* face aux bouleversements mondiaux et les *valeurs* politiques, aussi bien qu'esthétiques, qui le sous-tendent¹⁴⁶. » Cette nouvelle situation implique en effet un réagencement des normes et pratiques du travail politique. « Une grande partie de la conceptualisation du local dans les sciences sociales a fait fond sur une proximité géographique et des délimitations territoriales bien définies. Elle conduit à concevoir le local dans une hiérarchie d'échelles imbriquées », écrit Saskia Sassen. Cette auteure nous invite en effet à concevoir « un local à échelle multiple » et à envisager sous un autre angle, les continuités et discontinuités territoriales¹⁴⁷.

Si le « nouvel imaginaire de la différence » appelle une refonte des politiques culturelles, face au paradigme néo-libéral des industries créatives, on ne peut que s'interroger sur des ripostes ambiguës, celles du « dialogue interculturel » et des droits culturels, lesquelles tendent à diluer l'art et la culture dans le tout anthropologique.

III – A.5. Le risque de dilution des arts dans le tout anthropologique : dialogue interculturel et « droits culturels »

La Convention pour la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles de l'UNESCO amalgame dans un même texte des occurrences bien différentes de ce que l'on pourrait qualifier de « culture » et de « politiques culturelles ». Quant au glissement de l'avant-projet - « Diversité des contenus culturels et des expressions artistiques » - vers la notion « d'expressions culturelles », il démontre « une forme de dilution anthropologique des enjeux culturels ». (Regourd Serge, 2010 : 258) Comme le remarque Michel Wieviorka,

¹⁴⁶ Saez Guy, « Mondialisation et politiques culturelles : le choix de la transition », in Les défis de la diversité culturelle (première partie), dossier de *L'Observatoire* n°29, hiver 2006, page 38.

¹⁴⁷ Sassen Saskia, *La globalisation. Une sociologie*, Gallimard, Paris, 2009 pour la traduction française, pages 206 et 207.

l'on ne se soucie pas toujours de la relation entre « diversité culturelle » et « droits sociaux » : « [...] Comment ne pas se tromper, comment faire la part du culturel, et celle du social, sans dissoudre l'un dans l'autre, sans que l'un ne masque l'autre?¹⁴⁸ ».

III – A.5.a. Un dialogue culturel plus social qu'esthétique

Le second risque de dilution est illustré par la référence au « dialogue interculturel ». En 2008, l'Union européenne lui a consacré une *Année*. Si, comme l'ont fait remarquer un certain nombre d'analystes, une année c'est bien peu pour engager de nouvelles perspectives, cette initiative aura eu au moins permis de faire le point sur les politiques entreprises, et ce à plusieurs niveaux : dialogue interculturel au sein des pays, dialogue interculturel entre les pays, dialogue interculturel entre l'Europe et le reste du monde. L'on a notamment constaté les décalages existants entre une diversité culturelle (et religieuse) de fait et leur faible prise en compte par les autorités nationales comme en Bulgarie¹⁴⁹. Une revue des mesures prises à l'échelon national dans les États membres a été effectuée par l'Institut européen de recherches comparées sur les politiques culturelles, installé à Bonn (DKI), complété par les rapports de chacun des États membres. L'on a aussi découvert le travail de longue haleine, patient et peu médiatisé, d'associations présentes sur tout le territoire européen, souvent avec le soutien des municipalités. Mais l'on a aussi vu que ces initiatives bénéficiaient de faibles relais et soutiens à l'échelle nationale.

Si le mérite de l'Union européenne a été de présenter une image positive et donc mobilisatrice du dialogue interculturel, les problèmes théoriques posés par cette notion, sont apparus importants : « La plupart des représentations du dialogue interculturel tendent à le présenter comme un « argument moral », insistant sur la nécessité d'un consensus, et voyant le dialogue interculturel comme un moyen de « faire taire les différences ». Pourtant, de tels attendus obscurcissent les termes le concept plus qu'ils ne l'éclairent¹⁵⁰." Relayant la notion de malentendu, selon François de Bernard, inhérente au dialogue interculturel, Dominic Busch s'interroge sur l'idée véhiculée dans les sociétés européennes, du dialogue comme « seule issue » : « Le dialogue interculturel n'apparaît-il pas également comme notre unique salut parce que nous ne sommes pas capables de transcender notre propre contexte culturel et que la perspective d'une autre intercompréhension, peut-être même plus directe, dépasse les limites de notre

¹⁴⁸ Wieviorka Michel, *Rapport à la Ministre de l'Enseignement supérieur et de la Recherche sur la Diversité*, Robert Laffont, Paris, 2008.

¹⁴⁹ Bokova Irena et Autissier Anne-Marie, « La Bulgarie, entre culture officielle et partage interculturel » in *Dialogue(s) interculturel(s) en Europe, Regards croisés sur l'Année européenne du Dialogue interculturel* (Autissier Anne-Marie dir.), ministère de la Culture et de la Communication (DDAI), Culture Europe International, pages 39 - 44.

¹⁵⁰ De Bernard François, *Propos* recueillis par Autissier Anne-Marie in *Opus cit.*, Paris, 2008, page 17.

imagination?¹⁵¹ » Enfin, Dominique Busch remarque une focalisation sur le modèle dual du dialogue interculturel, alors que « l'espace européen se caractérise précisément par la pluralité des acteurs qui le composent, si bien qu'un dialogue conçu sur une base bilatérale semble voué à l'échec.¹⁵² »

Naseem Khan rappelle à ce sujet, la longue expérience des institutions britanniques - en particulier du Conseil des Arts de Grande-Bretagne et de l'Association des Musées - en faveur des implications culturelles des migrations. Pourtant, souligne cette auteure, plusieurs rapports ont conclu à l'existence de « vies parallèles », pavant la voie au débat sur les « valeurs britanniques »¹⁵³. Le rapport d'ERICArts commandé par la Commission européenne et le *Livre Blanc* du Conseil de l'Europe insistent sur le processus et la durée comme éléments centraux du dialogue interculturel : « Le dialogue y est vu non pas comme une simple conversation mais comme une interaction continue, qui peut modifier les perceptions et les pratiques de toutes les parties prenantes¹⁵⁴. » Il reste que la façon dont la plupart des gouvernements européens ont abordé la question dans le cadre de l'Année, montre que le champ envisagé est extrêmement large, comme le souligne Nina Edström à propos de la Suède : « [...] La « politique multiculturelle » en actes a ravivé les problèmes liés à la définition de la culture ; dans le contexte de l'immigration, elle est rapidement devenue plus sociale qu'esthétique. La conception de la culture comme un outil pour « mettre en orchestre » les différentes catégories sociales, peut faire obstacle à une diversité accrue des styles et des expressions¹⁵⁵. »

III – A.5.b. Droits culturels : la partie pour le tout ?

« *L'universalité est une culture de la diversité.*¹⁵⁶ Elle ne s'oppose pas à la diversité, elle en est l'intelligence et le recueil », écrivait Patrice Mayer-Bisch en 2006¹⁵⁷. Ce chercheur a conduit des travaux conduisant à la Déclaration de Fribourg sur les droits culturels. Patrice Meyer-Bisch répartit les droits culturels en cinq catégories : le droit de participer à la vie culturelle de la communauté et la protection du droit d'auteur ; le droit à l'éducation ; les libertés linguistiques des minorités ; les droits réservés aux professionnels de la culture ; la liberté d'opinion, de pensée et de conscience, en tant que libertés générales. En opérant une synthèse des différents textes fondateurs, les auteurs de la Déclaration sur les droits culturels entendent clarifier leur place au sein du système des droits de

¹⁵¹ Busch Dominic, « L'Année du Dialogue interculturel du point de vue de la recherche » *Ibidem.*, page 47.

¹⁵² Busch Dominic, *Opus cit.*, page 48.

¹⁵³ *Ibid.*, page 4.

¹⁵⁴ *Ibid.*, page 35.

¹⁵⁵ Edström Nina, « Les obstacles au volontarisme culturel », *Ibid.*, page 61.

¹⁵⁶ En italiques dans le texte.

¹⁵⁷ « De l'universalité des droits culturels » in Les défis de la diversité culturelle, 1^{ère} partie, *L'Observatoire* n°29, Hiver 2006, page 41.

l'homme, tout en énonçant des principes de gouvernance et d'application pour l'ensemble des acteurs publics et privés. Patrice Meyer-Bisch défend l'objet commun de ces droits comme des ressources nécessaires au processus d'identification - réalisation progressive de l'identité - de toute personne. On ne peut que le suivre sur ce point. Il reste que l'envergure des droits culturels englobe les arts et la culture dans une définition très large, une fois de plus susceptible de générer des confusions. Voici la définition de la culture donnée dans le cadre de cette déclaration : « Le terme « culture » recouvre les valeurs, les croyances, les convictions, les langues, les savoirs et les arts, les traditions, institutions et modes de vie par lesquels une personne ou un groupe exprime son humanité et les significations qu'il donne à son existence et à son développement¹⁵⁸. »

Ainsi, il apparaît que les ripostes au tout marchand de la culture s'inscrivent, pour l'heure, dans un cadre très large où la singularité des propositions artistiques est marginalement prise en compte au profit d'un dialogue ou de l'énoncé de droits pour l'exercice desquels les arts et la culture apparaissent comme des médiateurs sociaux. Pour Guy Saez, dans le contexte mondialisé, « les adieux à l'autonomie » font partie des renoncements nécessaires, dans des politiques « en transition »¹⁵⁹.

Mais s'il paraît impossible de sortir de l'équation/arts/culture/intégration sociale, n'est-ce pas parce que cette équivalence semble, pour l'heure, un substitut convaincant à la politique, impuissante ou absente ?

Depuis quelques années, le référent de « citoyenneté culturelle » fait l'objet de travaux, s'efforçant de clarifier le rôle de la culture dans les mobilisations civiques et l'exercice effectif de la citoyenneté. Le concept de « citoyenneté culturelle » a notamment été utilisé par le Conseil de la Culture des Pays-Bas, qui joue un rôle de conseiller auprès du ministère néerlandais de l'Éducation et de la Culture. « La façon dont les citoyens sont censés avoir une identité « politico-culturelle » est loin d'apparaître clair.¹⁶⁰ » Cependant, l'idée de « citoyenneté culturelle » pourrait s'appuyer sur les acquis des *Cultural Studies* pour promouvoir une société « en apprentissage continu¹⁶¹ ». Judith vega et Pieter van Hensbroek prônent une « politisation de la culture » comme une ressource essentielle pour les relations sociales, tout en insistant sur la nécessité

¹⁵⁸ Saez Guy, « Mondialisation et politiques culturelles : le choix de la transition », in *Les défis de la diversité culturelle* (première partie), dossier de *L'Observatoire* n°29, hiver 2006, page 38.

¹⁵⁹ « Mondialisation et politiques culturelles le choix de la transition », in *L'Observatoire*, *Opus cit.*, pages 37 et 38.

¹⁶⁰ « Vega Judith et Boele van Hensbroek Peter Pieter, « The agendas of cultural citizenship : a political-theoretical exercise », in *Citizenship Studies*, Routledge, Vol 14, n°3, juin 2010, page 246.

¹⁶¹ *Opus cit.*, page 248.

de contextualiser chacune des occurrences et modalités de ladite citoyenneté culturelle.

III – A.6. L’instauration d’une Méthode ouverte de coordination pour la culture

Dans le nouveau contexte mondial, « parler de politique culturelle de l’État – ou de la ville, de la Région, du Département - a-t-il encore un sens alors qu’on se trouve plutôt devant une sorte de continuum de politique publique auquel différentes autorités de différents territoires mêlent leur partition d’une manière quelque peu incommensurable ? », s’interroge Guy Saez¹⁶². Pourtant, c’est précisément vers les États membres que la Commission européenne se tourne, en proposant, dans le cadre de *l’Agenda européen de la culture*, la mise en œuvre d’une Méthode ouverte de coordination (MOC) pour les activités artistiques et culturelles. Certes, il ne s’agit pas de faire retour au sens strict, puisque la culture demeure un objet de politique commune. En outre, *l’Agenda* recommande aux États membres « d’associer totalement les autorités locales et régionales ainsi que les acteurs culturels nationaux » à cet exercice. Examinons les arguments de la communication : « La MOC constitue un cadre approprié pour la coopération entre États membres dans le domaine de la culture. Elle offre un cadre intergouvernemental non contraignant d’échanges et d’actions concertées, adapté à un domaine qui relève en grande partie de la compétence des États membres. (...) La participation régulière à un processus régulier met ces politiques davantage en évidence à l’échelon national et constitue une motivation supplémentaire.¹⁶³ » Il s’agit donc d’inciter les États à approfondir ensemble des questions dont la Commission fixe avec eux l’agenda. On doit pourtant se rappeler que lorsqu’il s’est agi de créer un Label du patrimoine européen, les États membres les plus impliqués n’ont eu besoin d’aucune structure de concertation organisée pour prendre des initiatives.

S’agit-il d’une répartition implicite des tâches ? Les quatre sujets abordés dans les premiers groupes de travail de la MOC sont les suivants : mobilité des artistes et des professionnels de la culture ; potentiel des secteurs de la création et de la culture ; mobilité des collections et activités des musées ; synergies entre la culture et l’éducation. *A priori*, hormis le premier thème, on touche là à des domaines hors marché, relevant, pour partie, de financements publics et de législations nationales. Serait-ce la raison de ces choix, considérés comme essentiels pour les professionnels de la culture, mais pas forcément prioritaires pour la Commission européenne ? Autre avantage de la MOC, elle « serait censée élargir les points d’accès aux groupes d’intérêt et à la société civile

¹⁶² *Observatoire des politiques culturelles, Ibidem*, page 39.

¹⁶³ *Agenda européen de la culture à l’ère de la mondialisation, Opus cit.*, page 13.

organisée », soulignent Emiliano Grossman et Sabine Saurugger¹⁶⁴. D'ailleurs, le texte mentionne que la MOC permettra aux « acteurs des domaines concernés de se faire entendre au niveau européen, ce qui autrement leur serait impossible ¹⁶⁵». Dans la pratique, Emiliano Grossman et Sabine Saurugger indiquent que cette hypothèse ne se vérifie pas, notamment dans le domaine des politiques sociales que les rédacteurs de *l'Agenda* qualifient de « grand succès »¹⁶⁶. En fait, soulignent les deux auteurs, la politique de l'emploi se décide sans influence notable des partenaires sociaux. L'on peut enfin risquer une dernière hypothèse : fort critiquée pour quelques-uns ses choix culturels par les États membres, ces dernières années, la Commission européenne s'affranchit de tâches dans un cadre budgétaire contraint, faisant courir auxdits États le risque de critiques potentielles des milieux professionnels, en cas d'échec dans la gestion des dossiers.

III – B. La multiplication des déclarations et coalitions *ad hoc* ou le désarroi des acteurs culturels et des responsables publics en charge (2004 – 2011)

Les années 2000 bruissent de déclarations sur l'Europe de la culture. Elles émanent de syndicats, de fédérations professionnelles, de réseaux culturels et de coalitions souvent constituées de toutes ces catégories. Elles émanent aussi de groupes associant des professionnels à des collectivités territoriales.

L'on se centrera tout d'abord sur celles issues des milieux du spectacle vivant, pour les comparer ensuite avec celles émanant des milieux de la musique enregistrée.

III – B.1. Les coalitions des professionnels du spectacle vivant¹⁶⁷

La première manifestation étudiée relève du FEAP/EFAH en 2004. Elle est conçue lors d'une réunion intitulée « Une âme pour l'Europe » et organisée à Berlin les 26 et 27 novembre 2004. La rencontre de Berlin réunit des représentants des États membres - au niveau ministériel - des responsables de la Commission européenne, ainsi que des représentants des réseaux culturels, de la Fondation européenne de la culture et des « personnalités » culturelles européennes – journalistes spécialisés, artistes, directeurs de festivals célèbres. Son déroulement est constitué d'une suite de déclarations assez convenues mais le but des organisateurs est surtout de faire en sorte que toutes les personnes présentes et choisies pour leur notoriété « s'engagent » publiquement en faveur

¹⁶⁴ *Les groupes d'intérêt, Ibid...*, pages 183 – 216.

¹⁶⁵ *Opus cit.*, page 13.

¹⁶⁶ *Agenda européen de la culture, Ibid.*, page 13.

¹⁶⁷ Rappelons qu'en son sein, le FEAP/Culture Action Europe regroupe également des réseaux en charge du patrimoine. Leur voix reste pour l'heure, assez peu audible dans ces mobilisations.

de la coopération culturelle européenne. Le Président de la Commission européenne, Manuel Barroso, ne déroge pas à la règle et déclare : « La culture doit être un élément indispensable d'une Union en pleine expansion. »

III – B.1.a. Une campagne « citoyenne » pour des augmentations budgétaires

Fort de cet encouragement, le FEAP lance, en 2004, une campagne, en pleine négociation sur le montant du futur programme CULTURE 2007 - 2013. La Fondation européenne de la culture se joint à cette entreprise. Les deux organismes insistent en préambule sur les « différences criantes entre l'importance que les Européens accordent à la culture dans le processus d'intégration européenne et l'investissement concret en matière de culture à l'échelle européenne ». Le coeur de l'argumentaire est que, représentant 0,03% en 2004, du budget de la Commission européenne, le montant alloué au programme CULTURE équivaut à 7 centimes par habitant de l'Union européenne par an et qu'il faut donc lancer une campagne intitulée « 70 centimes pour la culture » (70 centimes par habitant, par an¹⁶⁸). Selon le FEAP, la campagne suscite l'intérêt de 1 300 personnes dont, des artistes, des parlementaires européens « de différents groupes politiques » et du Commissaire alors en charge de la culture, Jan Figel¹⁶⁹. Des lettres ouvertes sont écrites au Président Barroso ainsi qu'aux ministres de la Culture des vingt-cinq États membres. Le Parlement soutient la démarche et, au terme de négociations serrées¹⁷⁰, le budget du programme est porté à 400 millions d'euros pour la période, soit, selon le FEAP, 13 centimes par habitant, par an. Les responsables de cet organisme font de cette initiative un bilan mesuré mais satisfait. Rappelant que l'objectif de 70 centimes était « symbolique », les personnes en charge font valoir que, dans les négociations budgétaires à propos de CULTURE 2007 - 2013, leur campagne a « certainement » joué un rôle.

III – B.1.b. Une mobilisation entre technicité et morale

Deuxième acte de cette stratégie, l'actuelle initiative « We are more », une fois de plus lancée par Culture Action Europe, encore en coopération avec la Fondation européenne de la culture. L'acte d'auto-désignation est intéressant : à la question « plus que quoi ? » voici la réponse : « Nous sommes plus que des producteurs et des consommateurs... ». L'aspect augmentatif de l'identité recoupe ici plusieurs autres notions : « Nous sommes des citoyens, des parents, des organisateurs de manifestations artistiques, des amoureux de la culture et des

¹⁶⁸ Le texte mentionne des « citoyens » et non des « habitants ».

¹⁶⁹ Au nombre des artistes ayant soutenu cette campagne, sont cités Pedro Almodovar, Günter Grass et Jean-Jacques Beneix. L'on peut constater, à cette occasion, que les milieux du spectacle vivant n'hésitent pas à « recycler » des ressources de notoriété, déjà largement utilisées par les professionnels du cinéma et de l'audiovisuel.

¹⁷⁰ Que nous avons évoquées page 41.

participants actifs de la société.» La campagne est présentée comme « une action de plaidoyer » dans le contexte des négociations publiques qui mèneront à l'adoption du budget 2014 - 2020. Elle s'adresse à tous les individus concernés dans le champ culturel. Ceux qui signent la pétition « We are more » reçoivent immédiatement un courriel intitulé « You are more », les remerciant de leur soutien et les encourageant vivement à faire signer la pétition autour d'eux, dans leur pays et au-delà. Le texte est en effet disponible dans un certain nombre de langues européennes. Ces techniques efficacement inspirées de la publicité, sont-elles appropriées pour débusquer des signataires auxquels on prétend s'adresser individuellement en flattant leur sens de la responsabilité ? Alors que la campagne a été lancée depuis février 2011 et que Culture Action Europe dit fédérer cent membres, soit 50 000 personnes dans quatorze disciplines artistiques, 10 000 personnes avaient signé la pétition au 30 mai 2011¹⁷¹. Les bataillons ne sont donc pas très nombreux.

Si l'on tente d'expliquer ce manque de mobilisation, faut-il évoquer la relative complexité du site ? Au-delà des chapitres introductifs dont le message est assez simple - il faut plus d'argent pour la culture à l'échelle de l'Union européenne - message lui-même assis sur le postulat selon lequel « la culture est ce qui relie les citoyens européens entre eux », les lecteurs du site sont invités à prendre connaissance des recommandations énoncées par Culture Action Europe, tant pour le futur programme CULTURE que pour la place des activités artistiques et culturelles dans la Politique de Cohésion de l'Union européenne.

Ces textes en français et en anglais sont assez longs. Ils abordent des détails techniques et citent un nombre impressionnant de rapports et de communications. Bref, ils témoignent de la capacité d'expertise de Culture Action Europe auprès des instances communautaires. Pour autant, peuvent-ils susciter l'envie d'en être, si l'on ne maîtrise pas tous les attendus de leur rédaction ? Voilà l'une des contradictions d'un tel groupe d'intérêt à l'œuvre : ces discours s'adressent d'abord aux techniciens des instances communautaires, comme il se doit, pour apparaître crédibles mais, par-là même, ils s'aliènent l'adhésion des professionnels peu rompus à l'exercice, lesquels se sentent probablement marginalisés par cet exercice de style contraint et contraignant, même si on leur a démontré la possibilité « d'être plus », à l'issue de leur mobilisation. Sans doute conscients de ces difficultés, la Secrétaire générale de Culture Action Europe, Ilona Kish, souhaitait pouvoir atteindre le modeste chiffre de 15 000 signatures d'ici début juillet, la première proposition budgétaire pouvant intervenir dès cette date.

¹⁷¹ Dont 1 226 en France, 790 au Royaume-Uni, 622 en Allemagne, 471 en Croatie et 150 au Danemark, pour ne citer que ces exemples.

III – B.1.c. Des professionnels aux États : la force de contagion des manifestes ?

Concernant le spectacle vivant, il est également intéressant de citer la Déclaration d'Avignon, rédigée lors d'une rencontre organisée par le Relais Culture Europe et le festival d'Avignon, en présence de représentants des collectivités territoriales européennes, le 9 juillet 2010. Nous en retiendrons quelques extraits, selon nous, significatifs : « [...] Nous souhaitons une vision de l'Europe conciliant développement économique, développement social et développement humain, soulignant ainsi notre responsabilité universelle ; (...) en conséquence, nous demandons que les prochains programmes d'action de l'Union européenne, traduisent, tant sur le plan des objectifs que sur celui des moyens, cette vision d'une politique culturelle forte, levier des transformations à venir. Nous y apporterons notre concours. » La coalition en question réunit donc un organisme para-public en charge d'accompagner les porteurs de projets européen, l'un des festivals les plus soutenus au niveau français et européen et des représentants de gouvernements locaux. Si l'initiative de la réunion revient aux intervenants professionnels, la déclaration est co-signée par les représentants des collectivités.

Enfin le Syndeac, syndicat français des principaux employeurs du spectacle vivant, vient de mandater Hortense Archambault, co-directrice du Festival d'Avignon, comme la porte-parole de son groupe européen. Un nouveau texte a donc été proposé à l'attention générale en avril 2011. Pour l'heure, ce document se veut une « interpellation » à la Commission, au Parlement européen et aux gouvernements. Écrit dans un style sobre qui se démarque quelque peu des envolées de « We are more », le texte critique la *Stratégie 2020* de l'Union européenne « dans laquelle la politique culturelle serait réduite à ses seules dimensions économiques et d'inclusion sociale ». Sur fond d'inquiétude - « le projet européen lui-même traverse une crise de légitimité et les vieux démons du passé ressurgissent » - les auteurs du texte - « nous, artistes et citoyens » demandent « pour l'Europe une véritable ambition artistique et culturelle, un nouveau souffle ».

C'est ainsi que le 22 avril 2011, à la Maison de l'Europe de Paris, lors d'une réunion organisée par le Relais Culture Europe et en présence d'un représentant du ministère français de la Culture, ont été évoqués quatre textes, déclarations, manifestes¹⁷²... aux quatre-vingts professionnels présents, admiratifs de

¹⁷² Il faut en effet encore ajouter à cette liste, *Towards Transformational Cultures*, « manifeste » rédigé collectivement lors d'une réunion organisée par le Relais Culture Europe et l'association Bunker à Ljubljana (Slovénie), dans le cadre du projet Sostenuto, en décembre 2010. 250 personnes étaient présentes.

l'énergie déployée et quelque peu perplexes quant à aux priorités des mobilisations qui leur étaient demandées. Le nombre de déclarations donne-t-il la mesure du désarroi à l'œuvre ? Nous le croyons car la mise sur agenda de toutes ces revendications ne semble pas au programme des instances communautaires, tout au moins de la Commission.

C'est en effet des États et singulièrement de l'État français qu'est venu un dernier signal d'alarme, et ce dans un cénacle plus feutré. Dans le cadre des futures négociations budgétaires, les représentants des ministères de la Culture de France et de Slovaquie, ont informé en mai 2011, le Conseil Culture du fait qu'ils souhaitaient lancer un « manifeste », pour « affirmer les convictions et les principes qui sous-tendent la politique culturelle européenne ». Les représentants français et slovène ont également fait état du soutien de l'État polonais qui a pris, en juillet 2011, la présidence de l'Union européenne. Un congrès qui se tiendra à Wroclaw en septembre 2011, devrait permettre d'approfondir la discussion à propos de ce manifeste. Les États ne sont guère familiers de la pratique du manifeste¹⁷³. Le premier succès des réseaux européens serait-il que les instances nationales elles-mêmes épousent les répertoires d'action des groupes d'intérêt ? Il est tout de même à remarquer que l'idée de manifeste ne s'assortit pas ici d'un regroupement avec les autres échelons d'intervention publique, non plus qu'avec les représentants des professionnels. Enfin, on ne peut que se demander quel avenir sera réservé à cette initiative, sachant que des États membres importants - comme l'Allemagne - refusent toute augmentation du budget de la Commission et que des coupes sombres dans les budgets culturels nationaux sont à l'œuvre du nord au sud de l'Europe¹⁷⁴.

III – B.2. Les mobilisations des milieux de la musique enregistrée

Un autre domaine est coutumier des coalitions et pétitions *ad hoc* : celui de la musique enregistrée, en particulier depuis les difficultés rencontrées par le secteur, sur fond de téléchargement gratuit. De ce point de vue, les professionnels de la musique ont probablement testé des modes d'action que l'on retrouvera à terme, dans d'autres secteurs. Les coalitions en question ont évolué en fonction des problèmes mis à l'agenda par la Commission européenne.

III – B.2.a. Faire valoir les intérêts du secteur

En 2004, KEA - Kern European Affairs - cabinet de consultants spécialisé dans les industries culturelles, a fait largement circuler un texte, résultat de la prise de

¹⁷³ D'ailleurs, le « manifeste » a récemment été rebaptisé en français du nom de « Décalogue », au motif qu'il contient dix recommandations.

¹⁷⁴ Moins 40% au Royaume-Uni et moins 25% aux Pays-Bas et au Portugal, pour ne donner que ces exemples.

position de l'EFCA (European Film Companies Alliance) et d'IMPALA (Independent Music Companies Association). Cette coalition ralliait un club de gros producteurs audiovisuels comme l'EFCA, et un groupe de producteurs de musique indépendants, déjà très présent sur la scène européenne. Régulièrement requis par la Commission européenne pour différentes études, KEA bénéficie d'une image d'expertise avérée. Il a accompagné les premiers pas du Bureau européen de la musique (European Music Office), lequel, dès le milieu des années 1990, entendait démontrer le rôle prioritaire de la musique enregistrée en Europe via des études, des réunions et l'obtention de lignes de crédit communautaires à titre « pilote ». C'est dans le cadre des négociations sur le futur traité constitutionnel et face aux dangers pesant sur les politiques cinématographiques et audiovisuelles que cette coalition entendait faire entendre sa voix, incitant fermement l'Union européenne à soutenir les politiques d'aide des États membres et à faire preuve d'ambition et de moyens appropriés dans les relations diplomatiques et commerciales, et ce « afin de promouvoir efficacement la diversité culturelle ». Depuis cette date, KEA a pu faire valoir les intérêts de la musique et de l'audiovisuel, obtenant même la commande d'une étude déjà citée sur l'économie de la culture en Europe. L'extension du paradigme des industries culturelles à celui des industries créatives a encore facilité son rôle. L'un des groupes de travail créés dans le cadre de la MOC Culture a permis de faire reconnaître les industries musicales comme prioritaires pour le soutien communautaire dans le cadre du futur programme CULTURE.

Lors de la transposition de la directive « Droits d'auteur et droits voisins dans la société de l'information », l'on a vu s'opposer d'une part les sociétés de gestion du droit d'auteur et les producteurs de musique, et d'autre part, les sociétés et fédérations représentant les interprètes, aux côtés des consommateurs. Puis les lignes de front ont bougé et les attaques répétées de la Commission européenne contre le manque supposé de transparence des sociétés collectives de gestion ont fédéré ces dernières, à plusieurs occasions. Les représentants des interprètes ont échoué à promouvoir le projet de « licence globale » dans le cadre européen et français. Par la suite, ils se sont mobilisés au nom d'intérêts dépassant le cadre strict de leur profession.

III – B.2.b. Des sociétés de gestion sous pression

Le texte de la directive relative au droit d'auteur et aux droits voisins dans la société de l'information, mentionne que les sociétés de gestion collective sont rappelées à leurs devoirs et incitées à atteindre « un niveau de rationalisation et de transparence plus élevés s'agissant du respect des règles de la concurrence ». Dans la foulée, la Commission européenne émettait en 2005, une recommandation relative à la délivrance d'une licence paneuropéenne pour la distribution de musique en ligne. La Commission proposait aux ayant droit de

confier la gestion de leurs droits en ligne aux gestionnaire de leur choix, l'autre argument étant que les accords réciproques déjà en vigueur entre sociétés de gestion seraient trop lourds à négocier dans la nouvelle configuration, et retarderaient l'essor des services en ligne, la musique en ligne devant représenter 10% du marché total de la distribution de musique à l'horizon de 2011. Le GESAC (Groupement européen des sociétés d'auteurs et compositeurs) et AEPO-ARTIS (Association of European Performers' Organisations) se sont donc regroupés, avec le soutien de la FIM (Fédération Internationale des Musiciens) et de la FIA (Fédération internationale des Acteurs).

Les responsables de la gestion collective ont immédiatement argué de leur légitimité auprès de leurs membres. D'une part, une telle mesure se ferait au détriment des sociétés les plus fragiles. D'autre part, comme le soulignait un porte-parole du GESAC, « alors que tous peuvent d'ores et déjà choisir une société, la plupart recourent volontiers à leur société nationale pour des raisons de proximité, de confiance, de communauté linguistique et culturelle, et également de simplification fiscale et sociale ». Enfin, les sociétés de gestion intéressées insistaient sur le rôle social et culturel qu'elles jouent auprès de leurs membres. Mais une nouvelle bataille engagée avec la Commission européenne, et décrite ci-dessous, a engagé l'ADAMI à demander une étude sur le rôle social et culturel des sociétés de gestion collective, à partir d'un questionnaire envoyé à cinquante-neuf sociétés de gestion en Europe (avec un taux de réponse de 40%), laquelle étude a été publiée en 2007 sur le site de l'ADAMI¹⁷⁵.

III – B.2.c. Le dispositif de copie privée dans la guerre des qualifications

L'un des plus récents thèmes qui a mobilisé la vigilance des sociétés de gestion collective a été celui de la copie privée. Cette fois, le coup est parti de la Direction générale du Marché intérieur et des services (DG MARKT), sous la forme d'une recommandation concernant le devenir de la redevance pour copie privée. Ce système qui est de l'ordre de quelques euros par transaction, est reconnu par la directive sur le droit d'auteur et les droits voisins dans la société de l'information. En 2005, 560 millions d'euros ont été collectés dans ce cadre par les sociétés de gestion européennes, permettant en particulier, de soutenir l'action sociale et culturelle en faveur de leurs membres.

Depuis quelques années, les fabricants de matériel électronique et informatique mènent une offensive contre cette redevance, susceptible, selon eux, de désavantager leur politique commerciale et de pénaliser les consommateurs. D'autres arguments sont encore avancés : l'absence d'harmonisation des taux de redevance d'un pays à l'autre, qui générerait un marché « gris », de l'ordre de 20

¹⁷⁵ Autissier Anne-Marie et du Port de Pontcharra Axelle, *Le rôle social et culturel des sociétés de gestion collective en Europe*, ADAMI, Paris, 2007. Versions française et anglaise.

à 40% du total des transactions, en particulier d'après la Business Software Alliance, laquelle regroupe différents fabricants de matériels. Or les responsables européens de sociétés de gestion collective s'accordent à dire que la disparité des niveaux de vie et de consommation en Europe, interdit toute harmonisation de ce type.

Les sociétés de gestion collective ont fait alliance pour barrer la route à cette recommandation, édictée sans consultation du Parlement européen. Après une consultation houleuse des différents organismes professionnels, lancée par la Commission à partir de juin 2006, le 20 décembre, Manuel Barroso, Président de la Commission européenne, a fait retirer la proposition de recommandation. Le 8 avril 2008, cinquante-cinq associations françaises dont des sociétés de gestion françaises, des représentants du public, des syndicats et d'autres organismes se sont regroupés au sein de CULTURE D'ABORD !, pour faire connaître au « grand public » le dispositif de la copie privée. La présidence de cette association a été confiée à Christophe Barratier, musicien, producteur et réalisateur de films.

Les déclarations publiques, réunions et mobilisations organisées par les coalitions de la musique enregistrée, se caractérisent par deux aspects. Les organismes professionnels français y sont présents et influents, agissant de concert avec l'État français, tout au moins concernant le devenir des sociétés de gestion collective et les menaces contre la copie privée. Cette situation rappelle les mobilisations des professionnels du cinéma et de l'audiovisuel, aux côtés de leur tutelle, lors des initiatives pour l'adoption de l'exception culturelle. Les mobilisations de ces coalitions se présentent comme essentiellement conservatoires. Elles restent soumises au fait que les recommandations qu'elles dénoncent peuvent, demain, être présentées de nouveau. De ce point de vue, il sera intéressant d'observer si les avancées obtenues par les professionnels de la musique enregistrée en termes de soutien direct européen, les amèneront à faire des concessions dans d'autres domaines. Les principales organisations les plus actives dans ces combats, ne font pas mystère de leur recours à des lobbyistes installés à Bruxelles. Leurs mobilisations publiques sont en quelque sorte appuyées par un travail au quotidien avec les instances communautaires, travail qu'ils délèguent à des professionnels de la représentation des intérêts.

III – C. Actions culturelles extérieures de la Commission européenne et des États membres : regard sur des vies - presque - parallèles

Compte-tenu du contexte mondial, un certain nombre d'avancées institutionnelles se sont fait jour, en particulier depuis le début des années 2000, tant de la part de l'Union européenne que des États membres. L'une des caractéristiques de ces réalisations est que, quoique fondées sur des référentiels

proches, elles se décident de façon autonome, même si des dispositifs partiels de concertation sont mis en place.

En matière de coopération culturelle extérieure, les instances communautaires ont mis en place des dispositifs fragmentés, reposant sur la sédimentation successive de référentiels différents - aide au développement, diplomatie culturelle, coopération industrielle... De leur côté, les États membres opèrent des rapprochements prudents de leurs outils de diplomatie culturelle.

III – C.1 Des dispositifs fragmentés mais des effets intéressants sur la coopération décentralisée

Le service EuropAid de la Commission a déconcentré ses actions au bénéfice des délégations de l'Union européenne, désormais en charge de la rédaction des appels à propositions et de l'exécution des programmes. Malheureusement, les compétences artistiques et culturelles y sont souvent noyées dans des attributions beaucoup plus vastes, allant de la coopération avec les ONG à la collaboration scolaire et scientifique.

Les dispositifs d'action culturelle extérieure de l'Union européenne s'avèrent souvent déconnectés les uns des autres et leur impact reste limité : soutien de projets audiovisuels et culturels dans le cadre des Accords ACP (Afrique-Caraïbes-Pacifique), programme économique-culturel avec l'Inde de 1997 à 2006, création d'une Fondation Europe-Asie dans le cadre de l'ASEM (Asia-Europe Meeting), mise en place de la Fondation Anna Lindh dans le contexte du processus euro-méditerranéen¹⁷⁶, éléments culturels de la Politique européenne de Voisinage... L'on pourrait encore mentionner le timide volet culturel des négociations entre le MERCOSUL/MERCOSUR et l'Union européenne.

Sans revenir en détail sur ces dispositifs, l'on doit reconnaître, que, dans la plupart des cas, leurs critères d'intervention sont, plus encore qu'au sein de l'Union, parasités par un certain nombre de considérations empruntées au registre des relations internationales, stratégiques ou commerciales : recherche d'un partenariat économique, objectif d'influence, recherche de stabilité des voisinages de l'Union européenne... Ainsi, dans l'état actuel, ces programmes sont lourds à manier et difficiles à mettre en œuvre, et ils ont peu de chances de recruter des opérateurs au-delà du petit cercle des institutions déjà légitimées dans leur pays d'origine.

Il faut tout de même signaler le rôle de programmes de coopération décentralisée qui ont obtenu des résultats intéressants, tels qu'URBAL pour la coopération

¹⁷⁶ Aujourd'hui, l'Union pour la Méditerranée.

entre villes de l'Union européenne et d'Amérique latine. URBAL recensait en 2005, treize réseaux thématiques impliquant plus de 2 500 collectivités locales, associations, ONG, syndicats, universités et entreprises. L'Observatoire de la coopération décentralisée UE-AL, créé en 2005, souligne l'accroissement significatif des coopérations entre ces collectivités.

En outre, l'Union tend à « mondialiser » certains de ses programmes comme « Jeunesse en action », désormais ouvert aux États tiers, en particulier pour son action concernant le Service volontaire européen. Le programme MEDIA a, lui aussi, été enrichi d'un volet international faiblement doté. Quant au programme CULTURE, il est, depuis quelques années, le théâtre d'une ouverture à des pays tiers comme le Japon, la Chine, l'Inde et le Brésil, à partir d'appels à propositions temporaires, insérés dans ledit programme. Chaque année, de surcroît, un certain nombre de projets de coopération avec les « pays tiers » sont pris en compte dans le programme. Compte tenu de leurs critères d'élection et d'organisation, ils sont essentiellement utilisés par les organismes européens en charge des relations culturelles internationales (Goethe Institut, British Council, Instituts français etc.)..

Un récent rapport de la députée européenne Marietje Schaake, livre quelques conclusions et propositions¹⁷⁷. L'auteure du rapport regrette la « fragmentation des différentes politiques et projets de l'Union européenne » en matière de relations culturelles extérieures. Tout en demandant une formation à la culture et aux enjeux du numérique dans les délégations de l'Union européenne et au sein du nouveau Service européen pour l'Action extérieure, le rapport se distingue par quatre caractéristiques originales : une forte insistance sur les valeurs de liberté y compris en matière d'information, les droits de l'homme, la paix, vecteurs essentiels des relations de l'Union avec le monde ; le fait de décliner ensemble les termes de « coopération culturelle » et de « diplomatie culturelle » ; des références fréquentes à la nécessité d'associer la société civile et les réseaux culturels européens à la conception et au suivi des modes d'action engagés ; la demande de la mise en place d'un « visa culturel » pour les artistes et professionnels des pays tiers. Enfin, le rapport propose une concertation plus régulière avec les représentants des États membres, objectif peu rempli jusqu'alors. Comme dans le domaine des politiques culturelles internes, les États restent attachés, semble-t-il, à des symboles de souveraineté et cultivent, pour la plupart, une diplomatie culturelle quelque peu déconnectée des besoins de l'heure.

III – B.2. États membres : des rapprochements prudents

¹⁷⁷ Rapport du Parlement européen sur les dimensions culturelles des actions extérieures de l'Union européenne, 31 mars 2011.

Certes les États membres de l'Union européenne se sont mobilisés pour la diversité culturelle en Europe et dans le monde, certes ils se sont posé ensemble les questions du « vivre ensemble » dans une Europe multiculturelle. Pour autant ont-ils tiré les enseignements des nouvelles configurations culturelles mondiales ? Rien n'est moins sûr. Un exemple de cette cécité relative est le relatif entêtement à disposer de diplomaties culturelles nationales héritées de modèles anciens, à l'heure où les États n'ont plus ni le monopole des relations culturelles internationales, ni la capacité à représenter des nations homogènes. Alors qu'une myriade d'associations, ONG, groupes artistiques jettent des ponts au-delà des océans, que signifie pour les États membres, la conservation - certes au prix de réductions financières - de centres et instituts nationaux, en particulier au-delà des frontières de l'Union européenne ?

François Roche a montré, dès 1998¹⁷⁸, la crise d'influence et d'identité auxquels étaient confrontés ces établissements. Il considérait toutefois certains modèles de diplomatie culturelle comme plus ouverts et plus délibératifs, incluant les professionnels de la culture dans leurs dispositifs et leur confiant des missions, comme aux Pays-Bas et en Suède. De plus, les relations franco-allemandes ont généré l'existence de quelques « co-localisations », certes encore rares au niveau mondial¹⁷⁹. Citons également la création d'un Fonds franco-allemand pour des initiatives culturelles conjointes dans les pays tiers.

La déclinaison européenne des États membres a été, en 2006, la création du réseau EUNIC¹⁸⁰, regroupement des centres et instituts culturels des États membres. EUNIC a obtenu des subsides de la Commission européenne pour organiser des conférences et des congrès en Europe et hors d'Europe. Certains responsables de réseaux culturels européens ont eu beau jeu de faire valoir que cette mise en réseau officielle était au mieux inutile, au pire entrant en concurrence avec les activités des professionnels. Il est toutefois intéressant de considérer EUNIC comme un mode d'apprentissage multilatéral pour des entités qui ne s'y étaient guère préparées. Parallèlement, la Commission européenne estime nécessiter l'expérience d'EUNIC pour construire ses propres dispositifs. Dans cette perspective, le transfert de compétences des États membres à la Commission européenne et à ses délégations pourrait s'avérer utile.

Enfin, il ne faut nullement sous-estimer, en Europe, l'apport des centres et instituts culturels de relations culturelles internationales pour faciliter les échanges entre professionnels. Les festivals créés en Europe centrale et orientale, bénéficient régulièrement de leurs apports. Ainsi, ces organismes

¹⁷⁸ *La crise des institutions nationales d'échanges culturels en Europe*, L'Harmattan, Paris, 1998.

¹⁷⁹ Voir, à ce sujet, Autissier Anne-Marie, « Ensemble en pays tiers », Dossier France – Allemagne 2007, *Culture Europe International* n°48, printemps 2007, page 10. (Versions française et allemande)

¹⁸⁰ European Union National Institutes for Culture.

contribuent à une mobilité souvent bilatérale et relativement flexible que les programmes communautaires ne sont pas en mesure d'appuyer.

III – C. Les réseaux culturels européens, source d'un savoir faire à vocation mondiale

Comme on l'a constaté, la dynamique des réseaux culturels a été progressivement érodée par les réponses inadaptées des instances communautaires. Pour autant, faut-il conclure à l'invalidation de tous les efforts ? Ce que les réseaux culturels ont conquis, c'est un formidable capital de connaissances et de mobilité. Même si ces milieux ne pèsent aujourd'hui pas lourd en termes de nombre de membres au regard de la masse des personnes employées dans le secteur artistique et culturel en Europe (environ un million sur cinq), ils ont tenté de promouvoir une forme de partenariat horizontal qui a trouvé son accomplissement dans la réalisation de festivals d'envergure internationale. Ils ont révélé qu'en termes d'action, il était possible de confier son sort à des non-nationaux et de tenter un partage au niveau même de la conception et de l'organisation des projets.

Leur apport concret est essentiel d'où le fait que souvent, ils sont sollicités par des groupes de professionnels ou par des collectivités territoriales pour transmettre leur savoir et savoir faire quant au montage de tournées européennes, de festivals, de projets en tout genre. Ils ont fondé les bases d'académies informelles qui, trop peu souvent, croisent et fécondent les savoirs universitaires.

Ils ont incarné et servi le dessein de l'Europe unie, sans doute, bien au-delà de ce qui était imaginable voilà quelque quarante ans. Enfin, ils ont pris acte des mondialisations en cours, en s'efforçant de nouer le dialogue avec des ressortissants d'autres pays : qu'il s'agisse des Amériques, de la Rive Sud de la Méditerranée ou de l'Asie, les réseaux culturels européens ont incontestablement utilisé leur méthode de coopération et d'information réciproque pour semer des graines de confiance et d'intérêt sur tous ces continents.

D'autres encore ont mis à profit le programme de coopération économique-culturel entre l'Inde et l'Union européenne pour créer, par exemple, des structures dédiées au spectacle (coopération de Trans Europe Halles avec des partenaires indiens à Trivandrum/Thiruvananthapuram, dans le domaine musical). Enfin, les réseaux ont utilisé les quelques mesures culturelles régionales existant au sein du programme ACP (Afrique, Caraïbes, Pacifique), pour promouvoir des artistes d'Afrique sub-saharienne dans leurs manifestations.

Les réseaux culturels ne se sont pas contentés d'accompagner les transitions européennes. Dans le cadre du processus de Barcelone engagé en 1995, ils se sont penchés sur les formes et possibilités de coopération entre professionnels de l'Union et acteurs méditerranéens. C'est ainsi qu'ils ont suscité la création d'un Fonds Roberto Cimetta de soutien individuel à la mobilité des professionnels de la région méditerranéenne et que des réseaux spécialisés se sont mis en place. Leur engagement a sans aucun doute eu une influence sur la création, en 2005, de la Fondation Anna Lindh, fondation intergouvernementale en charge du soutien de projets à caractère culturel et civique, en coopération entre ressortissants de la Rive Sud et de la Rive Nord. L'une des caractéristiques saillantes de toutes ces initiatives est le fait que, s'agissant de programmes souvent balbutiants, les responsables des réseaux et associations européens ont mis en évidence le caractère perfectible des dispositifs ou l'inadaptation relative des mesures proposées par l'Union à l'endroit de pays dépourvus de politiques culturelles, ou n'appliquant pas ou très peu les règles de la propriété intellectuelle.

Dans cette perspective, ils ont été les ambassadeurs informels de l'Europe et ont joué l'un des rôles que le politologue indien Ranabir Samaddar souhaite pour l'Europe culturelle, une fonction de passeur et de traducteur (Samaddar Ranabir, 2007). Tout espace ouvert et laissé en jachère par le projet européen a été exploré par eux. On citera ici l'exemple de l'appui qu'ils ont apporté aux professionnels turcs pour utiliser les dispositifs concernant les Capitales européennes de la culture, afin d'inclure Istanbul dans ce programme, en 2010.

Dès la fin de la Guerre froide, ils ont compris que la nouvelle distribution internationale des savoirs, des connaissances, des œuvres, des stratégies identitaires exigeait une dialectique interne/externe au sens où Peter Sloterdijk (2000) indique que nous gérons désormais des interdépendances mondiales. Il leur est apparu important de promouvoir l'unification européenne, non comme un modèle universel mais bien plutôt comme un exemple de transnationalisme à éprouver en dialogue avec les autres ensembles mondiaux. Dans cette perspective, ils ont perçu l'intérêt de ce que Paul Ricoeur (2000) qualifiait « d'universalisme concret ».

III – D. De quelques effets inattendus : l'intérêt extra-européen pour les dispositifs communautaires¹⁸¹

Certains analystes comme Hubert Védrine (2007) regrettent la faible visibilité politique de l'Union européenne et le fait que la notion même de puissance ne

¹⁸¹ Nous reprenons ici l'idée de « conséquences secondaires », utilisée par Ulrich Beck et Edgar Grande à propos de l'intégration communautaire, 2007, *Pour un empire européen*, Flammarion, Paris, 2007 pour la traduction française, page 297.

fasse pas partie des référents de la construction communautaire, à l'heure où d'autres ensembles géo-politiques s'affirment. Dans son ouvrage sur la politique extérieure de l'Union européenne, Jérôme Koechlin démontre que le rôle de *soft power* que s'est arrogé l'Union, met souvent cette dernière en situation contradictoire ou de faiblesse¹⁸². Anne-Cécile Robert suggère que certaines composantes de l'Union répugnent à l'idée même de puissance, en raison des ravages de la guerre, de la politique d'extermination du nazisme et du colonialisme¹⁸³. « L'Union européenne est, et doit aspirer à être davantage encore, un modèle de « pouvoir discret », fondé sur des normes et des valeurs », lit-on dans la *Communication relative à l'Agenda européen de la culture*¹⁸⁴. Pourtant, il manque à l'Union européenne une « dimension narrative de l'europanisation », soulignent Ulrich Beck et Edgar Grande, proposant la mise en œuvre d'une Europe cosmopolitique, « Europe expérimentale, *auto-critique*, enracinée dans son histoire, et tirant de son histoire la force d'y parvenir »¹⁸⁵.

Quoi qu'il en soit, une certaine « trace » d'Europe traverse les consciences. Politologues et juristes des autres continents se penchent sur l'organisation communautaire en tant qu'ensemble de normes et de dispositifs. Certains étudient les politiques culturelles européennes, vérifiant leur possible transférabilité. Ainsi, en 2010, un professeur iranien, chargé du projet culturel de l'opposition, a visité plusieurs États européens pour comprendre comment la politique de son pays qu'il qualifie de « théocratique » pourrait se transformer en politique artistique démocratique, observant différentes options de décentralisation et d'administration à distance et examinant le rôle des pouvoirs publics locaux et des professionnels dans cet ensemble.

Dans le même temps, les spécialistes chinois, indiens, brésiliens ou nord-américains concernés par ces questions, ont une lecture des courants artistiques passés ou contemporains qui reste liée à quelques pays dont ils connaissent individuellement la langue ou l'histoire - Royaume-Uni, France, Allemagne, Espagne, Portugal, Pays-Bas. Les capitales des autres États sont souvent situées au petit bonheur, certains pays se trouvant même rayés de la carte... Plus que jamais, l'Union européenne apparaît comme une mosaïque de cultures nationales - voire régionales. Seuls sont connus certains programmes - Jeunesse en action, MEDIA, CULTURE - dans la mesure où les professionnels non européens ont la perspective proche ou lointaine de pouvoir les utiliser. Mais ils sont eux-mêmes passés au tamis d'une vision intergouvernementale. Ainsi de l'équation faite par l'un de mes étudiants brésiliens en 2006, à propos de

¹⁸² Koechlin Jérôme, *La politique étrangère de l'Europe*, Infolio Éditions, Gollion (Suisse), 2009.

¹⁸³ « L'étrange politique étrangère de l'Union européenne », in *Le Monde diplomatique*, Décembre 2002, pages 24 et 25.

¹⁸⁴ *Agenda européen de la culture à l'ère de la mondialisation*, *Ibidem*, page 3.

¹⁸⁵ En italiques dans le texte. Beck Ulrich et Grande Edgar, *Ibid.*, page 192.

MEDIA, jugé « identique » à Ibermedia. Or Ibermedia est un dispositif intergouvernemental et non la mise en commun de moyens, de ressources d'expertise et de suivi¹⁸⁶. Enfin, le dynamisme des coopérations entre collectivités territoriales renforce le sentiment de fragmentation et de multiplicité des centres de décision et de pouvoir. De l'extérieur, les stratégies culturelles de l'Union européenne sont jugées beaucoup plus pluralistes qu'elles n'apparaissent, vues d'Europe. En même temps, les regards extérieurs voient juste lorsqu'ils soulignent le rôle des États, quelle que soit la faiblesse actuelle de leurs réponses au nouveau contexte mondial. La persistance des instituts et centres culturels nationaux à l'extérieur de l'Union, tend, bien entendu, à renforcer cette perspective.

Paradoxalement, au moment même où les fondements traditionnels des politiques culturelles publiques tremblent sur leurs bases en Europe, leur mode d'organisation est scruté avec un regard nouveau : il ne s'agit plus de la déférence à l'égard de telle ou telle ancienne puissance coloniale, il est plutôt question de s'appropriier des idées et des modes d'intervention, en les soumettant à l'épreuve du contexte local. La traduction et l'appropriation des référentiels de gestion – en particulier dans le domaine de la propriété intellectuelle - se fait d'autant plus que le terrain national est déjà investi par une lecture politique. Les situations argentine et brésilienne mais aussi de Corée du Sud sont éclairantes à cet égard.

Inversement, les situations non démocratiques génèrent des blocages, en termes de perception et d'application : au nom de l'irréductible spécificité des cultures nationales, certains États refusent purement et simplement ce qui pourrait être taxé de copie d'un modèle étranger. L'accusation de néo-colonialisme n'est alors jamais très loin, enjoignant l'Europe « coupable » de dépenser sans compter pour ses anciennes victimes, sans pour autant prétendre leur dicter telle ou telle marche à suivre (Béji Hélé, 2008).

Pour autant, nous semble-t-il, le but du « message européen » n'est pas de vendre un modèle à vocation universaliste. Le maniement outrancier de la notion de « responsabilité de l'Europe » prend parfois des allures européo-centristes hors de propos. Ainsi, *L'Agenda européen de la culture* fait état d'une ambition quelque peu messianique : « [...] L'Union européenne a un rôle unique à jouer dans la promotion de sa richesse et de sa diversité culturelles, tant en Europe que dans le monde. » Ce que retiennent particulièrement les professionnels non européens, c'est l'intérêt de l'ouverture à la société civile, la mise en place d'une

¹⁸⁶ Ibermedia est un programme de soutien aux coproductions et à la diffusion des œuvres cinématographiques et audiovisuelles espagnoles, portugaises et latino-américaines. Le programme est co-financé par l'ensemble des États parties, avec un financement majoritaire de l'Espagne et du Portugal.

gouvernance multi-niveaux et la possibilité de politiques culturelles plus transversales et plus délibératives, en particulier au niveau local.

Conclusion

La « plasticité » des acteurs culturels européens, leur curiosité, leur capacité à s'engager sur des terrains autres que leur berceau d'origine, est certainement l'une des conséquences les plus positives de leur engagement transnational. Pour autant, les changements d'échelle auxquels ils se prêtent et les nouveaux « foyers » qu'ils se fabriquent en Europe et dans le monde, ne doivent pas les « déterritorialiser ». Usagers d'un espace-temps rétracté, ils doivent ré-arpenner leurs territoires. À leur sujet, et pour conclure cette analyse, nous utiliserions volontiers le terme de « suspendu ». Tels des acrobates, ils évoluent sur un fil ténu entre les représentations des instances européennes et les attentes des acteurs de terrain qu'ils sont censés engager dans l'aventure transnationale. Leur stratégie pour l'avenir sera sans doute de descendre de ce fil et de s'immerger, beaucoup plus qu'ils ne l'ont fait jusqu'à présent, dans la réalité corporelle des espaces (Mongin Olivier, 2005). D'où, d'ailleurs, un peu partout en Europe, l'émergence de la notion de pôle, relais d'idées nomades, mais ancré dans une réalité territoriale ou interterritoriale.

Il se peut que les initiatives des réseaux et des associations culturelles européennes génèrent à terme une contestation frontale des stratégies communautaires. Hartmut Kaelble se pose la question d'un espace public européen en construction, face à une définition quelque peu minimaliste de la citoyenneté européenne¹⁸⁷. S'interrogeant sur la pertinence du « patriotisme constitutionnel » proposé par Jürgen Habermas, il insiste sur l'existence d'une pluralité d'espaces publics européens dont il sonde les preuves d'émergence. Pour autant, il n'exclut nullement la montée d'un espace public européen, « synonyme du déclin de l'intégration européenne »¹⁸⁸. Constatant le déphasage entre l'émergence d'espaces publics européens essentiellement élitistes et les modes de décision de l'Union européenne, l'auteur conclut à l'impossibilité actuelle pour la Commission européenne, « de créer une sphère publique européenne totalement indépendante, même si elle le souhaite » : « La

¹⁸⁷ « Au-delà de la citoyenneté minimale telle que définie dans les traités (...) il nous faudra intégrer de nouvelles définitions de l'identité, prenant acte des évolutions culturelles, sociales et politiques qui ont marqué nos sociétés européennes ces dernières années. » Tepper Daphné, « L'art et la culture : un espace de construction d'une citoyenneté européenne en mouvement », in *Quel rôle pour la culture dans une Europe politique ?*, (Brunet Pascal dir.), Relais Culture Europe, Paris, 2009. Voir aussi notamment : Balibar Étienne, *Nous citoyens d'Europe ? Les frontières, l'État, le peuple*, La Découverte, Paris, 2001.

¹⁸⁸ « The European public spheres », in *Building a European Public Sphere, From the 1950s to the Present*, Frank Robert, Kaelble Hartmu, Lévy Marie-Françoise et Passerini Lisa (dir.), P.I.E., Peter Lang, Bruxelles, 2010.

Commission européenne peut seulement initier une sphère publique labellisée, invitée et choisie¹⁸⁹ ».

En tant que processus inachevé, soumise aux aléas de ses divers « élargissements », l'Union européenne devra faire le deuil d'un rêve identitaire unique et fini dont les arts et la culture seraient les garants et représentants. Attentive aux formes artistiques contemporaines et à l'intérêt de leur diffusion dans des cadres appropriés, elle pourrait devenir cet espace d'interaction, de traduction, de passage, de contamination entre des expressions ancrées dans des espaces et susceptibles de s'en échapper pour mieux les réinvestir.

Fort de ses vingt ans de travail dans divers pays européens et en particulier la France où il a dirigé le Centre national chorégraphique d'Orléans, le chorégraphe Josef Nadj a entrepris de créer un centre artistique à quelques kilomètres de sa cité de naissance, Novi Sad, capitale de la Voïvodine, province autonome de la Serbie. Les allers et retours effectués par cet artiste ne sont pas de simples circulations par voie aérienne ou ferroviaire. Ils ont la saveur de tous les lieux où, différemment, mais dans un même parcours, il a semé des graines et les a fait croître. L'ensemencement du jardin voïvode se fait à la fois en présence de son équipe et par voie électronique. Tous les moyens individuels et collectifs sont utilisés pour parvenir à cette fin. Nul doute que l'expérience de Novi Sad fera retour en France ou dans d'autres pays européens.

En tant qu'espace imaginaire à habiter et à investir, l'Europe se donne à lire comme un entrecroisement - parfois violent - d'identités artistiques et culturelles. Une telle réalité n'empêchera pas les entreprises transnationales européennes qui le souhaitent, de développer des produits du divertissement qui constituent autant de sources de recettes d'exportation, du moins tant que la dynamique commerciale s'y intéressera. Mais il s'agit là d'un autre débat qui intéresse essentiellement les financiers, les investisseurs et les acteurs du marketing. Comme l'indique Frédéric Martel (2010), une certaine Europe du divertissement doit sans doute se rendre visible et monnayable.

Au-delà, ce qui importe surtout aujourd'hui en Europe - y compris par delà les frontières de l'Union européenne -, c'est d'inventer une politique de la relation : découvrir sa propre altérité, se penser « autre »¹⁹⁰, assumer les malentendus et les limites du frottement des différences, valoriser les apports artistiques extra-européens, inventer des normes pour doubler ces altérités, bref réemprunter la « voie romaine », magnifiquement analysée par Rémi Brague en 1992¹⁹¹. Dans une intégration communautaire en panne d'imagination, les milieux culturels ne

¹⁸⁹ Kaelble Hartmut, *Opus cit* . page 36.

¹⁹⁰ Kristeva Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Fayard, Paris, 1988.

¹⁹¹ Brague Rémi, *L'Europe, la voie romaine*, Gallimard, Paris, 1992.

sauraient tenir lieu de recours symbolique ni de référent prophétique, en lieu et place de la nécessaire re-fondation d'un projet politique européen où ils prendront leur part, à l'égal des autres forces vives du continent.

IV – PROGRAMME DE RECHERCHE FUTUR

Les faits liés aux différentes formes de mondialisation culturelle, permettent d'analyser l'Union européenne comme un phénomène spécifique mais interconnecté des mondialisations en cours. De nouveaux modèles économiques des activités culturelles s'y expérimentent, intégrant des référents micro-économiques et l'idée d'un « écosystème culturel » dans lequel les stratégies des différents acteurs s'ajustent, « le rôle des pouvoirs publics étant de garantir l'écosystème producteur (...), soutenable et résilient¹⁹² ». Si l'on considère que quelques graines ont été semées, il est intéressant d'envisager de les faire grandir, dans une perspective mondiale.

Depuis cinq ans, nous avons noué des relations régulières avec des chercheurs et des professionnels de la culture de deux pays souvent qualifiés de puissances émergentes, l'Inde et le Brésil. Ces deux ensembles géo-politiques présentent des traits comparables qui intéressent l'expérience européenne : leurs États s'affirment comme des puissances nationales, tout en prenant acte des facteurs potentiellement et effectivement centrifuges qui traversent leur territoire. Leur mode d'organisation politique est fédéral. Depuis la fin de la dictature, le gouvernement brésilien et ses États fédérés s'efforcent de conjuguer des dispositifs d'envergure nationale avec les caractéristiques linguistiques et ethniques de chaque territoire. Depuis la fin de la Guerre froide, le gouvernement indien est sorti de son isolement pour tenter d'arbitrer - avec des résultats inégaux - entre les différentes revendications des composantes de la fédération. Dans ces deux ensembles, les sociétés civiles sont actives et n'hésitent pas à jeter des ponts avec d'autres sociétés civiles du monde.

Les différentes mesures engagées par le ministère brésilien de la Culture au titre de la diversité culturelle, mais aussi linguistique, les efforts mis en œuvre pour se doter d'une télévision de service public, les passerelles jetées avec les autres pays latino-américains par les professionnels brésiliens des arts et de la culture, l'intérêt croissant pour la langue espagnole ainsi que la promotion et diffusion des langues amérindiennes permettent d'analyser, en externe comme en interne, quelles formes prennent l'articulation entre les mondes de la culture et des arts et les politiques publiques fédérale, fédérées et locales. Un récent exemple a permis de prendre la mesure de ces évolutions. En 2007, le ministère brésilien de la Culture a décidé de valoriser et de mettre en réseau des initiatives culturelles locales issues de la société civile, parfois soutenues par les municipalités, des associations de commerçants ou des donations privées et de

¹⁹² Greffe Xavier, "Quelle politique culturelle pour une société créative?", in *Politiques et pratiques de la culture*, Ibidem, page 302.

leur permettre l'accès à un label commun, à des financements et à des aides logistiques. Ces centres culturels dits de proximité opèrent à la fois comme lieux de ressources, de réflexion et de diffusion, en lien étroit avec les habitants mais également reliés entre eux au travers d'Internet. L'exemple des « points de culture » a été analysé et repris par des britanniques et des groupes suédois, en particulier à Malmö. Et des échanges ont commencé dans ce cadre (Heyward Ellen, 2009).

Quant à l'Inde, bien que, contrairement au Brésil, elle n'ait pas souscrit à tous les engagements de la Convention sur la promotion et la protection de la diversité des expressions culturelles de l'UNESCO (Tardif Jean, Farchy Joëlle, 2000), elle a mis en place, depuis son indépendance, une politique d'éducation aux langues extrêmement originale, dont les effets sont certes limités par la bonne volonté des États fédérés et par les financements dont ils disposent mais, qui, donne à chacun d'entre eux, le soin de désigner une ou deux langues officielles et de protéger une ou plusieurs langues vernaculaires, visant l'enseignement en langue maternelle dans les écoles. De telles initiatives ont, semble-t-il, contribué à la narration d'un récit national indien, à la fois commun et décliné dans plusieurs langues et littératures (Autissier Anne-Marie, 2009). De même, la vitalité de la société civile a conduit nombre d'artistes regroupés en collectifs, à gérer eux-mêmes toute la chaîne des activités artistiques professionnelles et amateurs d'un territoire, en s'appuyant sur des fonds privés ou sur le financement de fondations étrangères. Ils ont souvent opéré des synthèses inédites entre cultures populaires et création contemporaine. De surcroît, l'attention de certains analystes indiens aux processus artistiques dans leur interaction avec les contextes sociaux et locaux, peut éclairer différemment notre réflexion sur la place des arts et de la culture dans les développements sociaux¹⁹³.

Enfin, la caractéristique de ces deux pays est qu'ils sont des gros producteurs audiovisuels, le Brésil exportant ses *telenovelas* dans beaucoup de pays du monde – à l'exception des pays européens. Quant à l'Inde, elle est le théâtre d'une production considérable, à la fois cinématographique et télévisuelle. L'existence de ces milieux fortement structurés mais parfois contestés dans leurs choix, a généré – par opposition ou en complémentarité - le développement de milieux indépendants de producteurs et journalistes dont la voix est certes largement ignorée de leurs propres concitoyens et de l'étranger, mais dont le travail explore toutes les facettes de l'histoire et du présent des sociétés concernées, au-delà des clichés d'une certaine « esthétique du désastre »,

¹⁹³ Nandy Ashis, « Modernity and the sense of loss », in *Does Culture make a difference ?, Progress and Development in India and its implications for international co-operation*, Conference Papers, Seagull Books, Kolkata, 2008, pages 20 – 31. Voir aussi Barucha Rustom, *In the name of Secular: Contemporary Cultural Activism in India*, OUP India, 1997.

malheureusement présente dans quelques coproductions internationales¹⁹⁴. Les moyens mis en œuvre par ces professionnels, tout comme ceux de la musique et de la danse, peuvent nous éclairer sur des modes de production et de diffusion situés dans des contextes différents, ainsi que sur les formes spécifiques d'interaction qui se font jour entre les milieux sociaux et artistiques. Il s'agira aussi de comprendre comment se constituent des milieux reconnus pour leur expertise et/ou leur savoir faire, en particulier à partir des mobilisations d'activistes, d'artistes et d'enseignants. Ces contacts plaident en faveur de l'intérêt, pour les Européens, de se regarder au miroir de ces analyses pertinentes.

Mon travail de recherche sera essentiellement centré sur les formes de mobilisations, les référentiels d'action de journalistes et réalisateurs/producteurs indiens et brésiliens¹⁹⁵, avec l'appui de chercheurs spécialisés et à partir d'enquêtes de terrain dorés et déjà engagées dans l'État de Rio de Janeiro et le Minas Gerais (Brésil), ainsi qu'au Bengale et au Tami Nadu (Inde).

¹⁹⁴ Voir notamment *Deserto feliz*, film de Paulo Caldas, 2008, coproduction Brésil/Allemagne – World Cine Fund.

¹⁹⁵ Ces auteurs/producteurs/journalistes diffusent leur travail dans les réseaux cinématographiques et télévisuels et via Internet.

BIBLIOGRAPHIE

Sociologie de l'art et de la culture

Alpers Svetlana, *L'atelier de Rembrandt, La liberté, la peinture et l'argent*, Gallimard, Paris, 1991 pour la traduction française

Becker Howard S., *Les mondes de l'art*, Flammarion, Paris, 1988 pour la traduction française

Bourdieu Pierre, *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Le Seuil, Paris, 1992

De Certeau Michel, *L'absent de l'histoire*, Mame, Paris, 1973

De Certeau Michel, *La culture au pluriel* (Giard Luce coord.), Christian Bourgois, Paris, 1991 pour la quatrième édition

Heinich Nathalie, *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Éditions de Minuit, Paris, 1991

Heinich Nathalie, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Éditions de Minuit, Paris, 1998

Heinich Nathalie, *L'élite artiste, Excellence et singularité en régime démocratique*, Gallimard, Paris, 2005

Lahire Bernard, *La culture des individus, Dissonances culturelles et distinction de soi*, La Découverte, Paris, 2004

Menger Pierre-Michel, *Portrait de l'artiste en travailleur, Métamorphoses du capitalisme*, Le Seuil et La république des Idées, Paris, 2002

Moulin Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, Flammarion, Paris, 1992

Essais sur l'art, la société et la culture

Boublil Alain, *Le pouvoir de l'art*, Belfond, Paris, 1991

Dubuffet Jean, *Asphyxiante culture*, Éditions de Minuit, Paris, 1968

Frodon Jean-Michel, *La projection nationale*, Odile Jacob, Paris, 1998

Harouel Jean-Louis, *Culture et contre-cultures*, PUF, Paris, 1994 pour la première édition

Kristeva Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Fayard, Paris, 1988

Michaels Walter Benn, *La diversité contre l'égalité*, Raisons d'agir, Paris, 2009 pour la traduction française

Monier Gérard, *Des Beaux-arts aux arts plastiques, une histoire sociale de l'art*, Éditions de la Manufacture, Paris, 1991

Soros George, *Sauver la démocratie à l'Est*, Albin Michel, Paris, 1993 pour la traduction française

Le Glatin Marc, *Internet : un séisme dans la culture ?*, Éditions de l'Attribut, Toulouse, 2007

Lipovetsky Gilles, *Le bonheur paradoxal, Essai sur la société d'hyperconsommation*, Gallimard, Paris, 2006

Économie de la culture

Benhamou Françoise, *L'économie du star-system*, Odile Jacob, Paris, 2002

Benhamou Françoise, *L'économie de la culture*, La Découverte, Paris, 2008 pour la sixième édition

Politiques culturelles (France et pays européens)

Ouvrages

Bennett Tony (dir.), *Differing diversities, Cultural policy and Cultural diversity*, Éditions du Conseil de l'Europe, Strasbourg, 2001

Bianchini Franco et Parkinson Michael (dir.), *Cultural Policies and Urban Regeneration, The West European Experience*, Manchester University Press, Manchester, 1993

Bonet Lluís et Négrier Emmanuel, *La politique culturelle en Espagne*, Karthala, Paris, 2007

Bonet Lluís et Négrier Emmanuel (dir.), *La fin des cultures nationales ? Les politiques culturelles à l'épreuve de la diversité*, La Découverte/PACTE, Grenoble, 2008

Dragičević Sešic Milena et Dragojević Sanjin, *Arts management in turbulent times, Adaptable quality management*, Fondation européenne de la Culture et Boekmanstudies, Amsterdam, 2005

Dubois Vincent, *Action publique et processus d'institutionnalisation*, Mémoire d'habilitation (Lenoir Rémi dir.) Université de Paris I, 14 février 2007

Feist Andy, Fisher Rod, Gordon Christopher, Morgan Charles et O'Brien Jane (coll.), *International Data on Public Spending on the Arts in eleven countries*, Conseil des Arts d'Angleterre, Londres, 1998

Gombault Anne, Livat-Pécheux Florine et Durrieu François (dir.), *A-Z, L'AlphaBEM des industries créatives*, BEM, Talence, 2009

Poirrier Philippe (dir.) *Politiques et pratiques de la culture*, La Documentation française, Paris, 2010

Saez Guy, Leresche Jean-Philippe et Bassand Michel (dir.), *Gouvernance métropolitaine et transfrontalière, Action publique territoriale*, L'Harmattan, Paris, 1997

Saez Jean-Pierre (dir.), *Culture & Société, Un lien à recomposer*, Éditions de l'Attribut, Toulouse, 2008

Sassatelli Monica, *Becoming Europeans, Cultural Identity and Cultural Policies*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2009

Suteu Corina, *Another brick in the wall, A critical review of cultural management education in Europe*, Boeckmanstudies, Amsterdam, 2006

Revues

Collini Stefan, Compagnon Antoine, Andrea Emiliani, Fumaroli Marc, Rioux Jean-Pierre, Vadé Yves, Wiesand Andreas Johannes, Dossier *L'État culturel : mythe ou réalité ?* in Culture et politique, *Le débat* n°70, mai-août 1992

Doulmet Aurélie et Saez Jean-Pierre (coord), *Comment les métropoles font-elles vivre la culture ?*, L'Observatoire, n°34, décembre 2008

Les politiques culturelles, Cahiers français 348, janvier-février 2009

Rapports

Compendium des politiques et tendances culturelles en Europe, Conseil de l'Europe/ERICArts : www.culturalpolicies.net (1998 – 2011)

Festival-world Summary Report, National survey on Festivals in Hungary, including deliberations on public Funding, evaluation and monitoring, The Budapest Observatory, Budapest, 2006

Wieviorka Michel, *Rapport à la Ministre de l'Enseignement supérieur et de la Recherche sur la Diversité*, Robert Laffont, Paris, 2008

Europe et l'Union européenne

Ouvrages

Balibar Étienne, *Nous, citoyens d'Europe ? Les frontières, l'État, le peuple*, La Découverte, Paris, 2001

Bauman Zygmunt, *Europe, An unfinished Adventure*, Polity Press, Cambridge, 2004

Beck Ulrich et Grande Edgar, *Pour un empire européen*, Flammarion, Paris, 2007 pour la traduction française

Béis Anne-Paule et Planchon Cyrille, *Spectacle vivant Jeune public, Réseaux et coopération internationale*, L'Harmattan, Paris, 2009

Benda Julien, *Discours à la nation européenne*, Gallimard, Paris, 1933

Benhamou Françoise, *Les dérèglements de l'exception culturelle, Plaidoyer pour une perspective européenne*, Le Seuil, Paris, 2006

Boyer Jean-Claude, *Les villes européennes*, Hachette, Paris, 2003

Braibant Guy, *Témoignage et commentaires de la Charte des droits fondamentaux de l'Union européenne*, Le Seuil, Paris, 2001

Brague Rémi, *L'Europe, la voie romaine*, Gallimard, Paris, 1992

De Bodt Roland, *Les Quinze contre les droits de l'homme ?*, Éditions Luc Pire, Bruxelles, 2001

Flakner Gerda (avec Treib Oliver), « Bargaining and Lobbying in EU Social Policy », in Richardson Jeremy and Coen David (dir.), *Lobbying in the European Union*, Oxford University Press, Oxford, 2009

Frank Robert, Kaelble Hartmut, Lévy Marie-Françoise et Passerini Luisa (dir.), *Un espace public européen en construction, Des années 1950 à nos jours*, P.I.E. Peter Lang, Bruxelles, 2010

Grossman Emiliano et Saurugger Sabine, *Les groupes d'intérêt, Action collective et stratégies de représentation*, Armand Colin, Paris, 2006

Haas Ernst B., *The Uniting of Europe*, Stanford University Press, Stanford, 1958

Hazard Paul, *La crise de la conscience européenne* (tomes 1 et 2), Gallimard, Paris, 1968 pour la deuxième édition

Klaic Dragan, *Mobility of Imagination, A companion guide to international cultural cooperation*, Center for Arts and Culture, Central European University, Budapest, 2007

Koechlin Jérôme, *La politique étrangère de l'Union européenne*, Infolio, Gollion (Suisse), 2009

Labadie Francine, Lauret Jean-Marc, Pignot Lisa, Saez Jean-Pierre (dir.), *Le dialogue interculturel en Europe : nouvelles perspectives*, Les Éditions OPC, Grenoble, 2009

Laignel-Lavastine Alexandra, *Esprits d'Europe, Autour de Czeslaw Milosz, Jan Patočka, István Bibó*, Calmann-Lévy, Paris, 2005

Le Galès Patrick et Lequesne Christian (dir.), *Les paradoxes des régions en Europe*, La Découverte, Paris, 1997

Le Galès Patrick et Thatcher Marc (dir.), *Les réseaux de politique publique. Débat autour des Policy Networks*, L'Harmattan, Paris, 1997

Lévy Marie-Françoise et Sicard Marie-Noëlle (dir.), *Les lucarnes de l'Europe, Télévisions, cultures, identités, 1945 – 2005*, Publications de la Sorbonne, Paris, 2008

Mares Antoine (dir.), *La culture et l'Europe, du rêve européen aux réalités*, Institut d'études slaves, Paris, 2005

Mattéi Jean-François, *Le regard vide, Essai sur l'épuisement de la culture européenne*, Flammarion, Paris, 2007

Morin Edgar, *Penser l'Europe*, Gallimard, Paris, 1990 pour la deuxième édition

Mundy Simon, *Cultural rights & European Democracies in Transition*, Felix Meritis Papers nr 10, Felix Meritis Fondation, Amsterdam, 2000

Pongy Mireille et Saez Guy (avec la participation de Olles Christian), *Politiques culturelles et régions en Europe*, L'Harmattan, Paris, 1994

Priollaud François-Xavier et Siritzky David, *Le Traité de Lisbonne, Texte et commentaire, article par article, des nouveaux traités européens (TUE – TFUE)*, La Documentation française, Paris, 2008

Roche François, *La crise des institutions nationales d'échanges culturels en Europe*, L'Harmattan, Paris, 1998

Saurugger Sabine, *Théories et concepts de l'intégration européenne*, Les Presses de Sciences Po, Paris, 2009

Sloterdijk Peter, *Si l'Europe s'éveille*, Mille et une nuits, Paris, 2003 pour la traduction française

Stiegler Bernard, *Constituer l'Europe* (tomes 1 et 2), Galilée, Paris, 2005

Ziller Jacques (dir.), *L'Union européenne, Édition Traité de Lisbonne*, La Documentation française, Paris, 2008

Zweig Stefan, *Le monde d'hier, Souvenirs d'un Européen*, Belfond, Paris, 1993 pour la traduction française

Articles

Baer Jean-Michel, « L'Europe, laboratoire controversé de la diversité culturelle », *Mouvements* n°37, 2005

Grégoire Robert, « La Communauté et la culture », *Revue du Marché commun* n°274, 1984

Lebrun Miguelle, « Le prince et le jongleur : l'action culturelle des pouvoirs publics dans l'Union européenne », in *Annales d'études européennes* de l'Université catholique de Louvain, Bruylant, Bruxelles, 1997

Vincent Jean, « À quel prix les artistes circulent-ils au sein de l'Union européenne ? », in *Culture et marché*, dossier de ERA (Académie de droit européen) – Forum n°1/2005

Yorgos Stamelos, « La construction d'un espace européen d'enseignement supérieur : rétrospective, situation actuelle et perspectives », *Revue des Sciences de l'éducation*, Vol. XXIX, n°2, 2003

Revue

Programmes et projets de la CE, ouverts aux arts de la scène, Bulletin d'information sur les questions culturelles en Europe, IETM, *Panem et Circenses*, n°2, mars 1992

L'art et la littérature en Europe aujourd'hui, Crises et perspectives, *Cadmos*, Centre européen de la Culture, n°43, automne 1988

La citoyenneté européenne (Cautrès Bruno coord.), Problèmes politiques et sociaux n°901, juin 2004

Regioculture, Régions d'Europe, Culture et Territoires, Relais (hors série), EPCC ARTECA et Relais Culture Europe, octobre 2005

Europe, scènes peu communes (Wallon Emmanuel coord.), *Études théâtrales*, Centre d'études théâtrales, Université catholique de Louvain, 37/2006

Quel rôle pour la culture dans une Europe politique ? Chemins de réflexion n°1 (Brunet Pascal dir.), Relais Culture Europe, juillet 2009

Rapports

Le développement des politiques culturelles en Europe, Publications de la Commission nationale finlandaise de l'UNESCO n°24, ministère de l'Éducation de Finlande, Helsinki, 1982

Ca'Zorzi Antonio, *Administration et financement publics de la culture dans la Communauté européenne*, Commission des Communautés européennes, Office des Publications officielles des Communautés européennes, Luxembourg, 1987

Participation à la vie culturelle en Europe – Tendances, stratégies, défis, Table ronde de Moscou, Conseil de l'Europe/CIRCLE, La Documentation française, Paris, 1991

Staines Judith, *Les Réseaux : un avenir pour la coopération culturelle en Europe*, FEAP/EFAH, Bruxelles, 1996

Blin Maurice, *L'Europe et la culture*, Délégation du Sénat pour l'Union européenne, Les Rapports du Sénat, n°213, 2000 – 2001

Conseil européen des artistes (European Council of Artists), *Overview on the position of the Artists in ECA member Countries*, « Nobody promised you a living », Draft countries profiles, Copenhague, 1999/2000

Les réseaux raisonnés, IETM/Fitzcarraldo/Conseil des Arts de Finlande, Bruxelles, 2001

Creative Europe, NEF/ERICArts, Bonn, Novi Sad, 2002

Étude relative aux régimes d'emploi et de protection sociale des travailleurs du spectacle et de l'audiovisuel dans les pays membres de l'Union européenne, FIM, FIA, Euro-Uni, EAEA, Rapport pour la Commission européenne (Direction générale Emploi et Affaires sociales), Bruxelles, 2002 et 2003

Mémoire de la France sur la coopération culturelle européenne, Seize propositions pour une nouvelle ambition, ministère de la Culture et de la Communication, Paris, février 2004

Culture 2000 under Eastern Eyes, Cultural co-operation between old, new and future EU members – A statistical Analysis 2000 – 2005, The Budapest Observatory, Budapest, 2006

The Economy of Culture in Europe (KEA European Affairs dir.), Étude pour la Commission européenne (Direction générale Éducation et Culture), Bruxelles, 2006

Poláček Richard, *Study on Impediments to Mobility in the EU Live Performance Sector and on possible Solutions*, PEARLE, Centre d'information finlandais sur le théâtre, IETM, Kirjapaino Uusima, Porvoo, 2007

Communication relative à un Agenda européen de la culture à l'ère de la mondialisation, Commission européenne, 10.05.2007, COM (2007) 242 Final

Note d'information sur le Label du Patrimoine Européen, Commission européenne, 4 mars 2009

Pratiques et enjeux de la mobilité artistique : du local à l'international, Dossier documentaire réalisé dans le cadre des vingt ans de l'Observatoire des politiques culturelles, Bordeaux, 22 octobre 2009

Statistiques culturelles en Europe, Eurostat, ministère français de la Culture et de la Communication (DDAI/DEPS), Paris, 2007, Synthèse Eurostat 2011 (<http://epp.eurostat.ec.europa.eu>)

Lecomte Marie-Véronique, *La consultation des réseaux culturels au sein des plate-formes de l'Agenda culturel européen : une stratégie appropriée pour prendre en compte les besoins de la société civile ?* Mémoire de Master 2 Pro, Politiques et gestion de la culture (Zuppinger Renaud et Autissier Anne-Marie, dir.), Institut d'études européennes de Paris 8, Saint-Denis, 2010

Rapport du Parlement européen sur les dimensions culturelles des actions extérieures de l'Union européenne, 31 mars 2011

Mondialisation et mondialisation de la culture

Internationalisation et mondialisation

Bertho Alain, *Nous autres, nous-mêmes, Ethnographie politique du présent*, Éditions du Croquant, Broissieux, 2008

Devin Guillaume, *Sociologie des relations internationales*, La Découverte, Paris, 2007 pour la deuxième édition

Habermas Jürgen, *Après l'État-nation, Une nouvelle constellation politique*, Fayard, Paris, 2000

Merle Marcel, *Bilan des relations internationales contemporaines*, Economica, Paris, 1995

Sassen Saskia, *La globalisation. Une sociologie*, Gallimard, Paris, 2009 pour la traduction française

Ténier Jacques, *Intégrations régionales et mondialisation, Complémentarité ou contradiction*, La Documentation française, Paris, 2003

Mondialisations et culture

Ouvrages

Appadurai Arjun, *Après le colonialisme, Les conséquences culturelles de la globalisation*, Payot, Paris, 2001 pour la traduction française

Bharucha Rustom, *Politics of Cultural Practice*, Continuum International Publishing Group, 2000

Bauman Zygmunt, *La vie en miettes, Expérience postmoderne et moralité*, Le Rouergue/Chambon, Rodez, 2003 pour la traduction française

Bayart Jean-François, *L'illusion identitaire*, Fayard, Paris, 1996

Béji Hélé, *Nous décolonisés*, Arléa, Paris, 2008

Bouquillion Philippe, *Les industries de la culture et de la communication, Les stratégies du capitalisme*, PUG, Grenoble, 2008

Canclini Garcia Néstor, *Políticas culturales urbanas en América latina*, Grijaldo, Mexico, 1995

Canclini Garcia Néstor, *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, Katz editores, Buenos Aires et Madrid , 2010

Castells Manuel, *La société en réseaux*, Fayard, Paris, 1998 et 2001 pour la traduction française

Martel Frédéric, *Mainstream, Enquête sur cette culture qui plaît à tout le monde*, Flammarion, Paris, 2010

Mongin Olivier, *La condition urbaine, La ville à l'heure de la mondialisation*, Le Seuil, Paris, 2005

Regourd Serge, *L'exception culturelle*, PUF, Paris, 2002

Rifkin Jeremy, *L'âge de l'accès, La nouvelle culture du capitalisme*, La Découverte, Paris, 2000 pour la traduction française

Tardif Jean et Farchy Joëlle, *Les enjeux de la mondialisation culturelle*, Hors Commerce, Paris, 2006

Wargnier Jean-Pierre, *La mondialisation de la culture*, La Découverte, Paris, 1999 pour la première édition

Wieviorka Michel, *La différence*, Balland, Paris, 2001

Wolton Dominique, *L'autre mondialisation*, Flammarion, Paris, 2003

Articles

Bharucha Rustom, « Reinventing the International », in de Wend Fenton Rose et Neal Lucy (dir.), *The turning World, Stories from London International Festival of Theatre*, Fondation Calouste Gulbenkian, Londres, 2005

Nandy Ashis, 'Modernity and the sens of loss », in *Does Culture make a difference ?, Progress and Development in India an its implications for international co-operation*, Conference Papers, Seagull Books, Kolkata, 2008

Roche François, « Les professionnels français du secteur culturel face à l'O.M.C., pour une approche socio-politique », in Osman Filali (dir.) *L'organisation mondiale du commerce : vers un droit mondial du commerce ?*, Bruylant, Bruxelles, 2001

Vega Judith et Boele van Hensbroek Pieter, « The agendas of cultural citizenship: a political-theoretical exercice », in *Citizenship Studies*, Routledge, Vol. 14, n°3, juin 2010

Revues

Les défis de la diversité culturelle, Dossier de *L'Observatoire* n° 29 et n° 30, 2006 - 2007

Promouvoir la diversité culturelle ?, *Questions de communication* n°13, 2008

ANNEXE

BIO-BIBLIOGRAPHIE DE LA CANDIDATE

Biographie d'Anne-Marie Autissier

Je suis maître de conférences à l'Institut d'études européennes de l'Université de Paris 8, depuis septembre 1998. Avant d'opter pour ce métier ou parallèlement à ce dernier, j'ai exercé des activités professionnelles liées à l'international et à l'Europe, et dont l'exposé me paraît de nature à éclairer mon parcours en tant qu'enseignante-chercheuse, ainsi que la façon dont j'ai conçu mon mémoire d'habilitation.

Après des études de littérature comparée, de 1968 à 1972, j'ai obtenu l'agrégation de lettres modernes en 1972, date à partir de laquelle j'ai enseigné dans divers établissements scolaires du second cycle. Parallèlement, j'ai co-réalisé deux longs métrages avec Ali Akika, *Voyage en capital* (1977) et *Larmes de sang* (1979). Diffusés en salle et dans le réseau de l'éducation populaire, ces deux films avaient pour objectif de « pluraliser » l'image des migrants algériens en France, montrant les ruptures ou mutations opérées entre les migrants de « première » et « deuxième génération ». La notion de genre se trouvait également au centre de ces deux productions, tendant également à « pluraliser » les représentations et mobilisations des différentes générations de femmes, dans le cadre de ces migrations.

De 1980 à 1982, j'ai exercé des fonctions de traductrice-interprète et d'attachée culturelle à l'Ambassade de France en Albanie, après avoir suivi des enseignements de langue et civilisation albanaises à l'INALCO (Institut national des Langues et Civilisations orientales de Paris). De cette expérience, j'ai retenu quelques conclusions qui ont influencé, par la suite, mes orientations de carrière : l'épreuve de réalité de la transition d'un pays « imaginé » à la réalité d'une politique dictatoriale au quotidien, l'indispensable contextualisation des notions « d'identité nationale », l'intérêt de porter à la connaissance d'un public francophone, les œuvres littéraires albanaises comme autant de sources de connaissance « intime » d'un paysage inconnu. J'ai donc entrepris de traduire un certain nombre de romans et d'œuvres dramatiques albanaises, découvrant par-là même le caractère de « négociation » des processus de traduction littéraire, leur résultat provisoire et toujours susceptible de remise en question et l'insatisfaction nécessaire qui les accompagne. L'expérience de la traduction de l'albanais littéraire m'a permis ultérieurement de traduire des articles de journalisme et de sciences humaines de différentes langues européennes pour la revue *Culture Europe Internationale* dont j'ai dirigé la rédaction de 1999 à 2007. Là encore, j'ai expérimenté la force et la difficulté des « passages interculturels », faisant, à mon sens, de la traduction, une excellente métaphore

des processus d'identification européenne, travail de « l'entre », sans cesse renouvelé et jamais achevé.

Après des missions au Fonds d'intervention culturelle (FIC) et au Service international du ministère de la Culture, j'ai participé à la création par Jean-Michel Djian, d'Eurocréation, « Agence française des initiatives des jeunes créateurs européens ». Dans ce cadre, j'ai accompagné des porteurs de projets culturels, artistiques et audiovisuels, opérant à l'échelle de l'Europe, réalisé ou dirigé des études, organisé des rencontres européennes de professionnels et effectué des interventions dans différentes universités françaises. Après la création de l'Institut d'études européennes à l'université de Paris 8 et, dans le cadre de la mise en place d'un DESS puis d'une filière culturelle avec une maîtrise des sciences et techniques (MST), j'ai rejoint l'Institut en 1992 et préparé une thèse de sociologie de la culture sous la direction du Professeur André Akoun à Paris V. Consacrée à la programmation de France Culture (stratégies de programmation, contraintes, représentations), ce travail m'a permis d'analyser les répertoires d'action et les modes de qualification de la culture par un média spécialisé, étroitement lié aux spécificités de la politique culturelle française.

De 1988 à 1996, mes premiers travaux ont consisté à étudier les objectifs et fonctionnement de divers organismes publics et privés européens, en matière artistique et culturelle : Fondation européenne de la culture, Centre européen de la culture, Commission européenne. À partir de 1997, année de la soutenance de ma thèse, j'ai entrepris la rédaction de *L'Europe culturelle en pratique* (La Documentation française, Paris, 1998) ainsi que de nombreux articles pour diverses revues. En 2004, j'ai réalisé pour le Relais Culture Europe (agence de conseil aux porteurs de projets culturels européens), une enquête auprès de cinquante professionnels français de la culture, quant à leur perception du programme CULTURE de la Commission européenne, auquel ils avaient participé. J'ai réuni et synthétisé l'ensemble de ces travaux, en les complétant par des recherches institutionnelles et des entretiens, dans mon ouvrage *L'Europe de la culture, Histoire(s) et enjeux* (Actes Sud, Arles, 2005). Parallèlement, dès 1994, j'ai assuré la coordination éditoriale puis la rédaction en chef de la revue *Culture Europe International* (trois numéros par an jusqu'en 2007).

Ces démarches m'ont permis d'approfondir une triple dimension des questions culturelles et artistiques à l'échelle européenne : le rôle des professionnels de la culture (artistes, producteurs, diffuseurs, programmeurs, médiateurs) dans le développement des stratégies communautaires et l'avènement d'un espace culturel européen, l'articulation entre les politiques nationales, régionales et locales et les dispositifs de l'Union européenne (en particulier le programme

CULTURE), une analyse comparative des référentiels et des effets des politiques culturelles nationales, régionales et locales au travers de dossiers spécialisés, en coopération avec des professionnels et chercheurs européens.

Les modes de croisement, d'appropriation et donc de transformation des dispositifs publics - et privés - de politique culturelle me semblent un objet de recherche fructueux et susceptible de mieux repérer les interactions à l'œuvre en Europe, perçue comme un ensemble spécifique, mais également en interaction avec les différentes formes de mondialisation culturelle. De même, il me semble essentiel de mesurer en quoi les professionnels de la culture et des arts appréhendent ces transferts, les utilisent ou les rejettent, les acclimatent ou visent à les transformer. Il apparaît également que les acteurs culturels et artistiques européens tendent à opérer des synthèses inédites et à s'inspirer d'exemples extra-européens pour faire advenir de nouvelles coopérations entre leur champ d'intervention et ceux des acteurs sociaux, urbains, technologiques et économiques.

Ainsi, à partir de 2004, j'ai pu mesurer le résultat de mes recherches à l'aune d'autres ensembles géo-culturels - le Brésil et l'Inde en particulier. Dans le cas du Brésil, il est intéressant de noter quels référentiels ont été employés à partir de 2002, pour produire un nouveau cadre d'action national et fédéral, susceptible d'intégrer les nombreuses initiatives de la société civile (fondations, associations) et de certaines collectivités territoriales. Quant aux dynamiques culturelles à l'œuvre en Inde, il convient de s'interroger sur les cadres d'action construits par les acteurs culturels, souvent à l'échelle locale et avec le concours de mécènes locaux ou de fondations internationales, puis partiellement repris par les pouvoirs publics à l'échelle des États fédérés. La question qui m'est apparue essentielle était la façon dont les transferts de dispositifs opéraient sociologiquement - de l'Europe vers ces deux pays, mais aussi, dans le cas du Brésil, de ce pays vers les décideurs locaux européens, notamment en ce qui concerne les « points de culture » (*os puntos de cultura*), nouvelle génération de centres artistiques et culturels de proximité, agissant en étroite concertation via Internet.

Mon intérêt s'est, dès lors porté, sur les tentatives de typologie de ces transferts/transformations et de ces appropriations/adaptations, en particulier dans le cadre d'un programme international de recherche bilingue sur les politiques culturelles, conduit avec le soutien du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (sous la direction de Monica Gattinger et de Diane Saint-Pierre, 2009 - 2011), et s'efforçant de mettre à jour les voies par lesquelles la Fédération canadienne et ses gouvernements provinciaux ont traduit les apports de trois États et de trois représentations nationales du rôle des arts et de la culture : les États-Unis, la France et le Royaume-Uni.

En juillet 2010, j'ai été chargée par le Conseil de l'Institut d'études européennes, de la mise en place de la future équipe de recherche de l'Institut. Cet institut se caractérise par le déploiement d'enseignements pluridisciplinaires, avec un 'Master d'études européennes et internationales' comportant quatre spécialités dont : 'Politiques et gestion de la culture'.

La charge qui m'a été confiée revêt un double aspect : constituer une équipe resserrée sur une thématique centrale liée à l'intégration européenne, celle des représentations - historiques et contemporaines de l'Europe - ainsi que l'analyse des politiques culturelles et des stratégies des acteurs privés dans les domaines artistiques et culturels, à l'échelle européenne et internationale. Le rôle de cette équipe sera de débusquer les traces et apories des narrations, contre- et *alter*-récits européens dans le cadre des mondialisations et de mesurer en quoi de nouveaux référentiels d'action peuvent être repérés, observés et prescrits.

Le second aspect de mon travail consiste à mener des négociations avec les autres équipes d'accueil de l'Université de Paris 8 - science politique, droit, économie, sociologie, art - afin de dégager des pistes de coopération, notamment dans le cadre de programmes conjoints internationaux de recherche.

Bibliographie d'Anne-Marie Autissier

Articles dans des revues à comité de lecture

« Les États, protagonistes ambigus de la coopération culturelle communautaire », in *La culture dans les relations internationales* (Roche François dir.), Mélanges de l'École française de Rome, MEFRIM, Tome 114 - 2002 - 1, pp. 365 - 383

« Pour une nécessaire refondation des politiques culturelles en Europe », in Revue *EspacesTemps.net*, mars 2006 : www.espacestems.net/document1917.html

« Un théâtre sans commissaires » in *Europe, scènes peu communes* (Emmanuel Wallon dir.), *Études théâtrales* n°37/2006, pp. 118 - 125

« Pour une réorientation fondamentale des politiques culturelles », in *Questions de communication* n°13, 2008, pp. 239 - 250

Articles et notes publiés

Articles

« La création européenne face à la mondialisation : un défi à relever », *Les deuxièmes Rencontres de la culture européenne*, Fondation Jean Jaurès, Éditions de la Fondation Jean Jaurès, Paris, 2000, pp. 200 - 202

« Les politiques territoriales en Europe » in Actes du 4^{ème} Congrès interprofessionnel de l'art contemporain, CIPAC 2003, (CIPAC : Congrès Interprofessionnel de l'Art Contemporain) : www.cipac.net/ressources/congres

« Politiques culturelles et mondialisation », in *Le Dictionnaire critique*, Groupe d'Études et de Recherches sur les Mondialisations, Paris, 2004 : www.mondialisations.org - Dictionnaire critique/Articles/Politiques culturelles

« Culture et Union européenne : la fin des incantations ? », in *L'Observatoire* n°28, été 2005, pp. 9 - 10

« Quelles priorités pour les politiques culturelles européennes ? », in *Raison présente* n°159, juin 2007, pp. 73 - 81

« Hommage à Grundtvig », Dossier *Éducation artistique et culturelle : perspectives internationales* (Bordeaux Marie-Christine coord.), in *L'Observatoire* n°31, hiver 1007, pp. 26 - 28

« Hôpitaux et arts visuels, éléments d'une cartographie européenne », in *Dix ans d'Arts dans la Cité*, revue *Janus* n°25, 2010, pp. 117 - 122 (version bilingue français - anglais)

Ouvrages individuels et direction d'ouvrages

Ouvrages individuels

L'Europe culturelle en pratique, La Documentation française, Paris, 1999

La Fondation européenne de la culture : Regard sur cinquante ans d'activité, Fondation européenne de la culture, Amsterdam, 2004 (versions française et anglaise)

L'Europe de la culture, Histoire(s) et enjeux, Actes Sud, Arles, 2005

Direction d'ouvrages

(dir., avec Mattelart Tristan) *Entre Etat et marché : audiovisuel et cinéma en Europe centrale et orientale*, Eurocréation, Paris, 1993, Actes des « Deuxièmes Rencontres Est-Ouest des Professionnels européens de l'Audiovisuel et du Cinéma », Vienne, Autriche, 19 - 21 mars 1992. Organisation : Eurocréation en coopération avec le ministère fédéral autrichien de l'Éducation et de la Culture.

(dir.) *L'Europe des festivals, de Zagreb à Edimbourg, points de vue croisés*, Les Editions de l'Attribut, Toulouse, 2008 (versions française et anglaise)

(dir.) *Dialogue(s) interculturel(s) en Europe, Regards croisés sur l'Année européenne du Dialogue interculturel*, Culture Europe International, Paris, 2008 (versions française et anglaise)

(dir., avec Ennafaa Ridha et Nunes Geraldo), *France - Brésil, repères historiques et prospectifs pour des échanges artistiques et intellectuels* (titre provisoire), publication en cours (version bilingue française et portugaise -Brésil -), Presses Universitaires de Vincennes (PUV), à paraître en 2012

Contribution à des ouvrages collectifs

Guide du cinéma et de l'audiovisuel en Europe centrale et orientale (coll.), Institut d'Etudes slaves, Paris, 1992

« Approche socio-politique de la réutilisation du patrimoine en Europe », in *La réutilisation culturelle et artistique des monuments historiques en Europe* (Étude du Réseau des centres culturels-monuments historiques en Europe), Association des Centres culturels de Rencontre (ACCR), Paris, 1999, pp. 50 - 110

Préface à *Balkanisation générale* (Dolmieu Dominique dir.) Éditions L'espace d'un instant, Paris, 2002 (version bilingue français - anglais), pp. 10 - 13

« Danger d'Europe ? Europe en danger ? La coopération culturelle en question », in Gérard Bossuat (dir.), *Dangers d'Europe, Europe en danger*, Journée 'Europe' du 25 septembre 2001, Groupe de recherche sur l'histoire contemporaine, Université de Cergy-Pontoise, 2002, pp. 19 – 29 (conférence sur invitation)

“Cultural networking in Europe: a strong and fragile sailcloth”, in *Artists Sharing without Frontiers - Networking in the Enlargement Process*, European Council of Artists, Conseil européen des Artistes, Copenhague, 2004, Actes du congrès de Bucarest, 2003, pp. 5 - 12 (conférence sur invitation)

« L'Union européenne et la culture », Notice 17, in *L'Union européenne*, Les Notices de la Documentation française, Paris. Première édition en 2004 (Dubouis Louis dir.). 2^{ème} édition en 2008 (Ziller Jacques dir.), pp. 172 - 179

« L'Europe unie, projet culturel : quelle place pour la culture dans l'Union européenne en constitution? », in *La culture et l'Europe, du rêve européen aux réalités* (Marès Antoine dir.) Institut d'études slaves, Paris, 2005, pp. 45 - 52 (conférence sur invitation)

“Denis de Rougemont, Active Conscience of Cultural Europe”, in *Still so much to be done, Challenges for Culture in Europe*, European Festivals Association Books, Gand, 2006, pp. 41 - 70

« Europe occidentale et orientale : le prix de l'indépendance » in *Arts vivants en France : trop de compagnies ?*, (Henry Philippe dir.) Editions l'Espace d'un instant, Paris, 2007 pour la première édition. Réédition en 2011 : pp. 49 – 59

« Intégration européenne et culture. Retour sur un parcours accidenté (1970 - 2007) », in *Les lucarnes de l'Europe, Télévisions, cultures, identités, 1945 - 2005*, (Lévy Marie-Françoise et Sicard Marie-Noëlle dir.), Publications de la Sorbonne, Paris, 2008, pp. 171 - 183

« L'Union européenne et le livre : un soutien modeste pour un secteur prioritaire », *Actes des Rencontres européennes de la littérature pour la jeunesse*, BNF, Paris, 27 - 28 novembre 2008 (Lorant-Jolly Annick et Beau Nathalie dir.), *La joie par les livres*, Paris, 2010, pp. 97 - 105 (conférence sur invitation)

« Villes européennes en mutation », in *Urbes europaeae, Paradigmes et imaginaires de la ville pour le XXIème siècle*, (Gómez-Montero Javier et Bischoff Johanna Christina dir.), Ludwig, Kiel, 2009, pp. 73 - 83

« L'influence du Congrès de La Haye en matière culturelle », in *Le « Congrès de l'Europe » à La Haye (1948 - 2008)*, (Guieu Jean-Michel et Le Dréau Christophe dir.), Peter Lang, Bruxelles, 2009, pp. 337 - 345 (conférence sur invitation)

« Médias européens et dialogue interculturel, quels enjeux, quels moyens ? », in *Le dialogue interculturel en Europe : nouvelles perspectives* (Labadie Francine, Lauret Jean-Marc, Pignot Lisa, Saez Jean-Pierre dir.), Éditions OPC, Grenoble, 2009, pp. 179 - 183 (conférence sur invitation)

« Vers un espace public européen ? Le rôle des acteurs du monde culturel », in *Un espace public européen en construction, Des années 1950 à nos jours / Building a European Public Sphere, From the 1950s to the Present* (Frank Robert, Kaelble Hartmut, Lévy Marie-Françoise, Passerini Luisa dir.), P.I.E. Peter Lang, Bruxelles, 2010 (ouvrage bilingue français- anglais), pp. 91 - 102

« Pour une politique culturelle européenne ? », in *Politiques et pratiques de la culture* (Poirrier Philippe dir.) Les Notices de la Documentation française, Paris, 2010, pp. 287 - 293

« Matrice mythique d'une mégapole : Copacabana sous l'œil de Luiz Alfredo Garcia-Roza », in *Urbes europaeae, tome 2* (Gómez-Montero Javier dir.), Ludwig, Kiel, à paraître en 2011

“Cultural representations in Europe” in *Gesellschaft in der europäischen Integration seit den 1950er Jahren. Migration - Konsum - Sozialpolitik - Repräsentationen* (Bauerkämper Arnd et Kaelble Hartmut dir.), Steiner, Stuttgart, 2012, pp. 173 - 181

Contributions à des colloques - Working papers

« Perspectivas para os intercâmbios culturais entre a União Europeia e os outros continentes », colloque dans le cadre du programme artistique *Nuit musicale européenne* (Winter Agnès, dir.) Institut culturel italien, Rio de Janeiro (Brésil), 15 septembre 2003, conférence sur invitation

« Quel bilan et quelles perspectives pour la coopération universitaire entre l'Amérique latine et l'Union européenne ? », colloque *L'Amérique latine, le Brésil et la nouvelle Union européenne*, Université fédérale de Rio de Janeiro, Rio (Brésil), septembre 2004, conférence sur invitation

“European professionals of Culture and EU CULTURE 2000 Programme”, *Working paper* pour l'Assemblée générale du réseau VARESE (European Network for the Creation and the Promotion of new Music, Réseau européen pour la création et la promotion de la musique contemporaine), 23 octobre 2004, Budapest, Hongrie, conférence sur invitation

« La culture, enjeu géopolitique entre Europe et États-Unis », in Actes du colloque de Réalités européennes du présent, *Valeurs communes, diversité culturelle - L'Union européenne s'affirme dans le monde*, Bruxelles, 11 - 12 mars 2005, conférence sur invitation

« La coopération culturelle des régions européennes, avancées et limites », *Working paper*, Rencontres Interrégionales de Lyon, *Régions et diversité culturelle : une dynamique européenne et mondiale*, Observatoire des politiques culturelles, Groupe d'Études et de Recherches sur les Mondialisations, Paris, 2006, conférence sur invitation

« Une évaluation de la circulation européenne des œuvres à construire avec les professionnels », pour *De nouvelles voies pour la diffusion du spectacle vivant en Europe*, colloque organisé par l'ONDA (Office national de diffusion artistique), pour le compte du ministère de la Culture et de la Communication - Présidence française de l'Union européenne - Paris, 24 - 25 novembre 2008, conférence sur invitation

« L'Europe en réseau, quel rôle pour les associations culturelles européennes ? », colloque *Modernisation, démocratisation, européanisation. La Bulgarie et la Roumanie comparées* (Krasteva Anna et Todorov Antony org.) Nouvelle Université Bulgare (www.nbu.bg), Sofia, 2005, conférence sur invitation

« L'Europe des identités multiples », Symposium scientifique international, *Time for Cultural Studies*, Institut russe pour la Recherche culturelle, 23 - 26 mai 2007, Moscou (Fédération de Russie) : www.ricur.ru, conférence sur invitation

“Equity concrete issues in the European Union : the role of cultural and artistic associations”, 2nd Critical Studies International Conference, *Spheres of Justice*, (Mahanirban Calcutta Research Group org.) Kolkata, Inde, 20 - 22 septembre 2007, conférence sur invitation

« Commentaires sur les réponses de l'enquête concernant *l'Agenda européen de la culture à l'ère de la mondialisation* », Enquête ADCEI/Interarts, Projet Euromedinculture, *Working paper*, réunion ADCEI, Marseille, 10 avril 2009, conférence sur invitation

« Notes sur le Forum européen Euromedinculture de Montpellier », ADCEI/Interarts, *Working paper*, Montpellier, 13 juillet 2009, conférence sur invitation

« Migrants' representations in French and Spanish daily Newspapers: some examples », 3rd Critical Studies International Conference, *Empires, States and Migration*, (Mahanirban Calcutta Research Group org.) Kolkata, Inde, 11 - 12 septembre 2009 : www.mcrg.ac.in, conférence sur invitation

« Volunteering for festivals : why and how ? », colloque *Celebrating Europe : how international Festivals strengthen civil Society*. (Klaic Dragan, Ostrowska Joanna et Tyszka Juliusz org., EFRP meeting), Université Adam Mickiewicz de Poznań, Pologne, 22 - 25 avril 2010, ouvrage à paraître en 2011, conférence sur invitation

« Which conditions for the recognition of emerging Art Forms ? The case of Street Arts and new Circus », Actes de la conférence *Policies and Support Schemes for the Street Arts and Circus Sectors in Europe*, *European Seminar for Arts Councils Officers*, 20 - 22 janvier 2011, Londres. Conférence organisée par Circostrada Network et Crying Out Loud. À paraître sur le site de Hors les Murs - www.horslesmurs.fr - en 2011, conférence sur invitation

Textes de valorisation

« L'Europe de la culture : quel héritage, quelles perspectives? », in *Encyclopedia Universalis - Universalialia*, Paris, 1986, pp. 108 - 116

« Le Traité de Rome a trente ans » in *Encyclopedia Universalis - Universalis*, Paris, 1987, pp. 236 - 239

« La Communauté européenne dans la nouvelle configuration Est-Ouest » in *Encyclopedia Universalis - Universalis*, Paris, 1990, pp. 117 - 122

« Politiques du livre en Europe », in *Culture Europe* n°21, février-mars 1998, Dossier *Le livre en Europe*, pp. 1 - 5

« Europe-Asie, du désir au dialogue », in *Culture Europe* n°22, avril-mai 1998, Dossier *Europe-Asie*, pp. 1 - 3

« Le risque démocratique », in *Culture Europe* n°26, avril 1999, Dossier *Culture et démocratie*, pp. 1 - 3

« De la qualité architecturale », in *Culture Europe* n°32, février-mars 2001, Dossier *Architecture* (versions française et anglaise), pp. 1 - 3

« Cinquante ans de rapprochement », in *Culture Europe* n°33, novembre 2001, Dossier *Régions et communes en Europe* (versions française et anglaise), pp. 1 - 4

« Le cas norvégien » (avec Ruth Arne et Gallardo Jean-Yves), in *Culture Europe* n°38, décembre 2002, Dossier *Droites populistes, extrême-droites et culture* (versions française et anglaise), pp. 19 - 20

« La culture au milieu du gué », in *Mouvement*, Dossier *L'enjeu européen de l'art contemporain*, Hors série, CIPAC 4, 27/28 novembre 2003, pp. 10 - 12

« Un dialogue culturel récent et multiforme », in *Culture Europe International* n°43, octobre-novembre 2004, Dossier *La coopération culturelle Europe-Asie* (versions française et anglaise), pp. 2 - 3

« La culture et le futur traité constitutionnel », in *Culture Europe International* n°44, printemps 2005, Dossier *Les enjeux culturels européens*, n° spécial pour les « Rencontres européennes de la culture » à Paris, 20 février 2005, ministère de la Culture et de la Communication (versions française et anglaise), pp. 1 - 2

« Pour une francophonie 'polyglotte' ? », in *Culture Europe International* n°47, automne 2006, Dossier *Europe et francophonie*, n° réalisé pour le XIème Sommet de la francophonie, Bucarest, Roumanie, 28 - 29 septembre 2006 (en coopération avec l'Agence universitaire de la Francophonie), pp. 1 - 2

« Artistes, interprètes, petit panorama européen », in *Culture Europe International* n°46, printemps-été 2006, Dossier *Artistes interprètes en Europe*, dossier réalisé pour les Rencontres européennes de l'ADAMI de 2006 (versions française et anglaise), pp. 1 - 3

« France-Allemagne, le risque de l'oubli », in *Culture Europe International* n°48, printemps 2007, *Dossier France-Allemagne 2007* (versions française et allemande), pp. 1 - 4

« Ramallah en franco-allemand », in *Culture Europe International* n°48, *opus cit.*, pp. 11

“Rahman’s music does not care about borders”, *Culture Europe International* (versions française et anglaise), www.culture-europe-international.org, juin 2009

“Bengali cinema: Social criticism and visual Poetry. A long term History”, *Culture Europe International* (versions française et anglaise), www.culture-europe-international.org, juin 2009

Réalisation d'entretiens avec les metteurs en scène Éric Lacascade (Compagnie Éric Lacascade, France), Marco Martinelli (Teatro delle Albe, Italie), Declan Donnellan (Cheek by Jowl, Royaume-Uni) Margarita Mladenova et Ivan Dobchev (Théâtre-laboratoire Sfumato, Bulgarie) pour le *Journal du Laboratoire d'expérimentation théâtrale - projet européen* -, CCN de Franche-Comté, Belfort, juillet 2010, pp. 2 - 8

En préparation : Dossier *Les nouvelles politiques artistiques et culturelles au Brésil*, (avec Heyward Ellen) in *Culture Europe International* (www.culture-europe-international.org), juillet 2011 (versions française et anglaise)

Rapports de fin de contrat

Rapport à la Fondation européenne de la Culture : *La Fondation européenne de la Culture dans le paysage culturel européen des années 1990 : Rapport d'étude et de prospective*, Eurocréation, Paris, 1988

Rapport au Centre européen de la Culture : *La coopération culturelle européenne de 1965 à 1989, tendances et perspectives*, Centre européen de la culture, Genève, 1989

Rapport au SJTI (service du Premier Ministre) : *Télévisions publiques en Europe : quelle offre pour quelle demande? L'exemple de l'Allemagne, de la France, de l'Italie et du Royaume-Uni* (avec Mattelart Tristan) Paris, Eurocréation, 1990

Rapport à la Commission européenne (Direction générale X, Éducation et culture) : *L'impact de l'ouverture du programme MEDIA aux pays tiers (Pologne, Hongrie, République tchèque, Slovaquie)* Bruxelles, 1993

Rapport à la Commission européenne (Direction générale I, Relations extérieures) : *India-EU Economic Cross Cultural Programme* (avec Flather Paul et Humily Gertrud) ECO, Bruxelles, 1995

Rapport au Centre national de la Cinématographie et à l'Observatoire européen de l'Audiovisuel : *Les mécanismes publics d'aide au cinéma et à l'audiovisuel en Europe*, vol. 1 et 2 (avec Bizern Catherine) Paris et Strasbourg, 1996 (versions française, anglaise et allemande)

Rapport au Relais Culture Europe : *CULTURE 2000 vu par les professionnels français*, Relais Culture Europe, Paris, 2004

Rapport à l'ADAMI : *L'action culturelle et sociale des sociétés de gestion collective en Europe - droit d'auteur et droits voisins* (avec du Port de Pontcharra Axelle) Rencontres européennes de l'ADAMI, Cabourg, 29 - 30 novembre 2007

Rapport au ministère de la Culture et de la Communication : *Médias et dialogue interculturel, Recommandations pour la présidence française de l'Union européenne*, colloque de clôture de l'Année européenne du Dialogue interculturel, Paris, 17 - 19 novembre 2008

Rapport à la Ville de Bordeaux (Direction des Affaires culturelles) : *Cohérence et complémentarité de la politique culturelle événementielle des quatre territoires de l'agglomération bordelaise* (avec Deniau Marie), novembre 2009

Rapport de mission (sous forme d'article) à la Commission européenne (Direction générale des Relations extérieures, EurasiaNet) : "Multilingual challenges in primary and secondary Education. The examples of Tamil Nadu and West Bengal", Université de Brunel, Royaume-Uni, 2010 (www.brunel.ac.uk)

Rapport de mission (sous forme d'article) à la Commission européenne (Direction générale des Relations extérieures, EurasiaNet) : "Which educational role for multilingual printed Media in India?", Université de Brunel, Royaume-Uni, 2010 (www.brunel.ac.uk)

