



HAL
open science

Quels contenus pour la démocratisation culturelle dans l'Europe du XXIe siècle ?

Anne-Marie Autissier

► **To cite this version:**

Anne-Marie Autissier. Quels contenus pour la démocratisation culturelle dans l'Europe du XXIe siècle ?. Territoires contemporains, 2013, 5. halshs-01395364

HAL Id: halshs-01395364

<https://shs.hal.science/halshs-01395364>

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

Démocraties et politiques culturelles : évolutions et mutations

Anne-Marie Autissier

Directrice de l'Institut d'études européennes de Paris 8

Membre de l'Unité mixte de recherche CNRS n°7217, CRESPPA-LabTop

In *Démocraties et Cultures* – quelles politiques culturelles pour quelles ambitions démocratiques ?

Michel Guérin dir., OPC, Fédération Wallonie-Bruxelles, 2017

Depuis les années d'après-guerre qui ont connu la création ou la modernisation d'administrations publiques culturelles en Europe occidentale, l'on a pu constater jusqu'aux années 1980, une relative convergence des principes, malgré les incessantes proclamations des différences entre États : la liberté artistique, la culture et l'art objets de politique publique, la reconnaissance des langues et des cultures régionales, la restauration et préservation du patrimoine bâti ainsi que la promotion du répertoire national, la montée en charge des collectivités territoriales en matière culturelle, voire l'affirmation de politiques autonomes, positionnant différemment l'échelle des hiérarchies culturelles, de l'art aux activités socio-culturelles. Dans les pays issus du communisme d'État, les gouvernements se sont dotés d'administrations souvent inspirées des politiques européennes occidentales. Mais le succès du modèle est-il encore synonyme d'adhésion ? Dans les années 2000, des partis d'extrême droite ou de droite populiste n'ont pas hésité à mettre en doute le bien fondé de telles politiques, en insistant sur leur caractère « propagandiste et autoritaire » (Autriche, Italie...). Une pierre dans le jardin d'acquis démocratiques que l'on pensait collectivement indiscutables. Sans doute faut-il évoluer vers de nouvelles visions du rôle des arts et de la culture dans nos sociétés contemporaines.

Un modèle européen d'action culturelle publique ?

De 1945 à 1980, beaucoup d'États européens – non nécessairement membres de la Communauté – ont mis en place des mesures uniques au monde qui pourraient, à notre sens, accréditer l'idée d'un modèle culturel européen d'intervention publique : renforcement de et délégation aux

sociétés de gestion collective du droit d'auteur et des droits voisins, mesures spécifiques en faveur des artistes (salarier en Allemagne, en Autriche, tout au moins dans les institutions nationales et fédérales et, un temps, salariat aux Pays-Bas, création de bourses de tous ordres en Suède, exemption d'impôts en Irlande, régime des intermittents en France etc.). Conformément à l'autonomie revendiquée par les différents champs artistiques, 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 œuvre. Autrement dit, les politiques culturelles nationales d'après-guerre sont perçues comme l'essence d'une souveraineté à laquelle les États membres de la Communauté européenne ne sont pas pressés de renoncer. Pourtant, le diptyque excellence – démocratisation subit des assauts dès la fin des années 1960. Au Royaume-Uni, l'école des *Cultural Studies* met l'accent non seulement sur de nouveaux entrants dans la carrière – artistes et politiciens locaux – mais aussi sur la nécessaire attention aux diverses expressions contemporaines, qu'elles émanent des classes populaires, des minorités régionales, des jeunes, des femmes... En 1967, la première secrétaire d'État aux Arts et à la Culture, la travailliste Jennie Lee, prie le Conseil des Arts (Arts Council of Great Britain) de revoir sa charte pour la rendre plus conforme aux nouveaux enjeux, tout en triplant son budget. Le concept d'égalité des expressions culturelles contribue à la mise en œuvre, par le gouvernement suédois, d'une politique multiculturelle dont les avancées tout comme les difficultés sont aujourd'hui encore, source d'enseignement (Wieviorka Michel, 2001).

Des mobilisations se font jour sur fond de désindustrialisation, notamment en Allemagne, en Suisse, en Belgique 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 ou commerciales abandonnées – Rotte Fabrik à Zurich, Ufa Fabrik à Berlin-Ouest, Huset à Copenhague, Halles de Scharbeek à Bruxelles... Comme le note Pierre-Michel Menger, l'objectif de démocratie culturelle ouvre « la brèche de la dé-hiérarchisation des arts ». (Menger Pierre-Michel, 2010).

Des remaniements constants sur fond de fragmentation nationale

Une étude intéressante du groupe des fondations européennes membres du Réseau européen des Fondations (NEF), *Creative Europe*, concluait en 2002, à l'instabilité grandissante des politiques culturelles nationales, au changement incessant de titulaires, aux allers et retours dans les décisions prises, au remaniement constant des organigrammes. 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, des Médias et du Sport en 1997 (DCMS), puis parfois intitulé DCMOS pour y adjoindre les Jeux Olympiques, depuis 2010. C'est aussi en 1997 qu'est instaurée une loterie nationale dont une partie des bénéfices 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 du patrimoine et 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, le ministère chargé des affaires culturelles est restructuré en administration nationale de l'Éducation et de la Culture 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 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 et du Patrimoine national, entre autres dénominations.

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.

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 des mondialisations culturelles, 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, tout au moins dans un premier temps ; la crispation sur la singularité identitaire du

peuple hongrois, y compris concernant ses minorités présentes en Roumanie et en Slovaquie ; 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 2006), et ce à usage interne, mais aussi européen et international. Au-delà de ce premier rôle, compte-tenu de la phobie de dilution culturelle dans le « tout européen » telle qu'exprimée par le gouvernement danois des 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. Les arts et la culture sont ici perçus comme une valeur-refuge de l'espace public, une sorte de signifiant collectif censément indiscutable.

Extrême droite et droite populiste : catalysateurs 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) 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, 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...¹ Quoi qu'il en soit, un philosophe autrichien, Gerald Raunig, 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 adeptes? 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 civile.²»

Des industries culturelles aux industries créatives

Dans le même temps, les industries culturelles ont connu un développement très important ainsi qu'une concentration progressive et imposent aux États de se muer en régulateurs, recourant à des référentiels exogènes aux activités du patrimoine et du spectacle vivant : droit, fiscalité, dispositifs de crédit etc. La visibilité des industries culturelles européennes, leur succès populaire, tout comme leurs difficultés influencent la vision même de la culture, sur fond de mondialisation

¹ On peut encore citer le cas actuel de la Hongrie sous le gouvernement Orbán, visant à créer une « nouvelle culture de droite » chrétienne et nationaliste. Et aussi les visées du nouveau gouvernement polonais.

² « Des politiques culturelles instrumentalisées », in *Culture Europe* n°38, dossier « Droites populistes, extrêmes droites et culture », décembre 2002.

financière et de soumission de la politique à l'économie. Le modèle des « oligopoles à franges » semble particulièrement apte à conquérir des marchés extérieurs. C'est pourtant à ce moment que les évolutions technologiques – téléchargement, consoles de lecture ou de jeu – bouleversent la chaîne de valeur de ces industries – d'abord dans la musique puis dans l'audiovisuel, le cinéma et le livre. Ironie du sort, les pouvoirs publics sont appelés à la rescousse par les majors pour recréer de la rareté là où les amateurs, devenus des figures centrales de la prescription et de la production artistiques téléchargent ou pratiquent le *streaming* de biens culturels désormais non rivaux. Les DRM (mesures techniques de protection en français) sont l'un des exemples de riposte tentés par ces entreprises et par les gouvernements. Aux prises avec de telles mutations, les tenants des politiques culturelles s'interrogent sur ce qui reste de spécifique et de monnayable dans les activités artistiques et culturelles. Tony Blair crée en 1997 une *Task Force* sur les industries créatives : publicité, sport de haut niveau, design, beaux-arts, théâtre, littérature, films, jeux vidéo... Qu'ont en commun ces différents registres qui permet de les agréger dans la grande famille britannique des industries créatives ? Leur capacité à créer de la valeur immatérielle, leur caractère d'innovation et leur potentiel en termes de droits d'auteur et droits voisins. Sur le modèle de la propriété industrielle, les industries créatives sont apparentées à des marques ou des brevets. « [...] 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 Pierre-Michel, 2010).

Selon Nicholas Garnham (2005, cité par Bouquillion Philippe, 2013), les industries créatives s'inscrivent parfaitement dans les concepts construits autour des technologies de l'information et de la communication, tout en les « culturalisant ». Prêtant aux entreprises et organisations culturelles la capacité d'inspirer un nouveau modèle économique, elles dessinent un monde d'auto-entrepreneurs où la perméabilité entre monde privé et travail s'estompe et où le fonctionnement en réseau tend à contrebalancer les diverses inégalités. Le rapport

britannique sur les industries créatives évoque les figures de l'artiste créatif novateur et de l'entrepreneur, toutes deux fortement articulées. Il livre une vision enchantée des technologies de l'information et de la communication, garantissant l'autonomie des artistes et créateurs.

Les propositions des politiques publiques ne peuvent faire oublier le jeu des acteurs favorables à cette reconstruction des représentations artistiques et culturelles. Au Royaume-Uni, les promoteurs des industries créatives entendaient défendre les acteurs de ces industries. De plus, les différences de taux de croissance entre les domaines réunis au sein des industries créatives sont très grandes. Les acteurs des filières des industries culturelles qui sont en faible croissance, par exemple le cinéma, ont intérêt à intégrer un groupe d'activités concentrant l'attention des décideurs économiques, financiers et politiques, tandis que les acteurs des domaines en forte croissance, les jeux vidéo notamment, cherchent à profiter de quelques-unes des protections et dispositions spécifiques dont bénéficient les industries culturelles grâce à leur aura, en particulier des dispositifs de protection de la propriété intellectuelle avantageux, voire des subventions.

Même si les différents gouvernements européens s'affrontent sur le périmètre des dites industries créatives, le slogan fait mouche et l'Union européenne elle-même intitule son nouveau programme de soutien à la culture, au cinéma et à l'audiovisuel « Europe créative ».

Pourtant, ce nouveau référentiel laisse sur le chemin la réflexion sur le partage culturel, l'engagement effectif des publics potentiels ou – mieux – des amateurs. « Le sympathique pragmatisme de l'économie créative évacue l'enjeu politique de la construction d'un imaginaire commun pour les êtres réunis. À chacun sa culture si elle se vend et/ou s'achète », écrit Jean-Michel Lucas en 2009. Le concept fait également peu de cas des débats sur la diversité culturelle, le dialogue interculturel ou encore les droits culturels, tels que définis par le Groupe de Fribourg, à moins de décider que la diversité et le dialogue découlent uniquement des forces du marché. Enfin, le concept d'industrie créative réduit le statut

des citoyens à celui de consommateurs, mot d'ailleurs dominant dans les récents textes de la Commission européenne à propos de la réception des arts et de la culture.

Pour une nouvelle définition du partage culturel

Loin de vouloir ajouter des concepts à ceux – déjà très nombreux – qui n'ont cessé de fleurir dans le monde culturel ces trente dernières années, nous souhaiterions proposer quelques mesures propres à tisser ou retisser des liens entre les arts et les citoyens. L'une de ces mesures est bien entendu l'enseignement artistique et culturel. Or, s'il a fait l'objet d'un groupe de travail dans le cadre de la Méthode ouverte de coordination instaurée par la Commission européenne pour la culture, les résultats ont été très inégaux dans les États de l'Union. Si les plus récents gouvernements italiens souhaitent mieux structurer ce secteur, on a constaté depuis 2009, au Royaume-Uni, un effondrement des activités artistiques dans les collèges, lycées et associations pour ne citer que ces exemples. Si la Commission européenne a introduit des subventions pour l'éducation à l'image dans le volet Média d'Europe créative, elle n'a pas fait de même dans son volet Culture. C'est sans doute dans le programme Erasmus+ et ses sous-programmes - Comenius et Grundtvig³ en particulier - que des ressources sont disponibles pour des initiatives de coopération européenne en la matière. Encore faut-il que ces programmes soient connus et utilisés.

Tisser du lien c'est aussi prendre au sérieux les mobilisations des amateurs. En ces temps technologiques, pour les artistes mêmes, la frontière devient poreuse entre les personnes formées par le biais des enseignements consacrés et celles qui s'appuient sur des voies d'accès plus différenciées : « Les chemins de construction de soi peuvent compléter les connaissances normées », indique Marc le Glatin (2007). Patrice Flichy (2010) distingue deux catégories d'acteurs qui se manifestent sur les réseaux sociaux : l'amateur-producteur et

³ Comenius est un sous-programme d'Erasmus Plus, destiné à la coopération des établissements d'enseignement secondaire. Grundtvig est dédié à l'apprentissage tout au long de la vie. Il inclut notamment un volontariat européen pour les « seniors ».

le « connaisseur », celui qui fait des choix et les diffuse, avec toute une gamme intermédiaire dont le *mach up* fait partie. Si l'amateur ne remplace pas l'expert-spécialiste, il occupe l'espace libre entre le profane et ce spécialiste, indique encore Patrice Fichy. Quant aux artistes amateurs, il estime qu'ils se trouvent désormais « au cœur du dispositif de communication ». Une étude publiée par l'IRMA en 2010 (centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles) confirme cette hypothèse. Sur 700 musiciens consultés, « une grande majorité d'entre eux pense que les amateurs vont jouer un rôle de plus en plus important dans la production professionnelle de musique ». Or, comme le note Marie-Madeleine Mervant-Roux (2012), le pratiquant amateur n'est pas « une figure inversée du professionnel ». Il s'engage sur le long terme. La galaxie des « amateurs » n'est pas seulement présente et visible sur Internet. Elle participe à des spectacles, fait des lectures⁴, chante dans des chorales, s'investit dans le fonctionnement d'associations ou de fondations culturelles, organise des voyages...

Dans leur ouvrage paru en 2014, *Économie des arts et de la culture*, François Mairesse et Fabrice Rochelandet regrettent que « l'économie du don » bénéficie de rares études. Ils lui consacrent un chapitre et en citent de nombreux exemples – depuis le don d'œuvres à des musées jusqu'à la pratique de la reconstitution historique. Cet ensemble d'activités mérite d'être pris en considération et pose *de facto* le problème du droit d'auteur, en cas d'œuvre collective. Les auteurs reprennent d'ailleurs une critique répandue sur le fonctionnement de ce système : « Le droit d'auteur soutient ainsi davantage un système extrêmement inégalitaire en matière de répartition des revenus artistiques. » Ainsi, il apparaît que selon le terme de Jean-Louis Genard (2011), c'est bien à une « démocratisation de l'expressivité » que les pouvoirs publics se trouvent aujourd'hui confrontés. En 2005, Bernard Stiegler recommandait à l'Union européenne d'inventer de nouveaux modes de socialisation des technologies culturelles et

⁴ Voir l'expérience réussie de « Lire et faire lire » créée en 1999 par Alexandre Jardin et d'autres écrivains en coopération avec la Ligue de l'enseignement. Cette initiative promeut la contribution de lecteurs « seniors » volontaires.

cognitives, qu'il appelle des « technologies de l'esprit » : « La constitution de technologies industrielles de l'esprit suppose de dépasser la figure du *consommateur*, et de retrouver une intelligence de la figure de *l'amateur* qu'il s'agit de mettre au cœur du modèle industriel. L'absence de théorisation de l'immense potentiel social des nouvelles technologies est encouragée par les groupes qui jouissent de rentes de situation [...] en particulier les industries de programme. » Associer les amateurs aux conseils d'établissements ou aux conseils municipaux traitant de la culture, de nombreuses expériences de ce type ont été menées par exemple à Barcelone et à Toulouse, pour ne citer que ces exemples. Travaillant avec toute une série de relais – travailleurs sociaux, associations, commerçants – le théâtre Les Tanneurs à Bruxelles, met en place depuis 1999, des formes à la fois délibératives et artistiques, qui, notamment via les « projets-quartiers », permettent aux publics de participer à une création voire à un spectacle. Avec le soutien du Campus Condorcet et en coopération avec le centre Georg Simmel dirigé par Denis Laborde (EHESS), l'Institut d'études européennes de Paris 8 a mené plusieurs études sur les publics, les flâneurs et les « pratiques spontanées » du CentQuatre à Paris⁵. Sous la direction de José-Manuel Gonçalves, ce lieu propose en effet aux visiteurs de s'approprier une partie de son espace pour des activités diverses. Les conclusions de ces enquêtes sont parfois contradictoires avec les espérances de la direction du CentQuatre : les publics des spectacles ne s'intéressent pas aux « pratiques spontanées » des autres visiteurs, les flâneurs connaissent parfois mieux les cafés que la programmation officielle, les « pratiques spontanées » sont souvent organisées de l'extérieur par des groupes préexistants... Il n'en reste pas moins que toutes les personnes consultées saluent la liberté de déambulation et de proposition qu'offre le CentQuatre. Dans cette perspective, ce lieu participe à la démocratisation de l'expressivité et à la construction de soi en tant qu'amateur et pratiquant des arts, ou tout simplement promeneur.

⁵ Dont l'auteure de cet article est la directrice. Pour Paris 8, les études ont été menées sous la direction de Clara Lévy et Marianne Hérard, avec la participation de Matthias Fringant. « Atelier » du Campus Condorcet.

Jean-Michel Lucas (2009) prône une économie créative solidaire. À ce titre, il recommande une attention à toutes les cultures et toutes les identités culturelles, ainsi qu'à toutes les personnes susceptibles d'exposer leur point de vue sur l'art et la culture. En associant ces personnes à la vie de l'établissement et en les invitant à adhérer à l'éthique de son projet. « En tout cas, le temps que la personne passe dans son engagement culturel ne peut plus être considéré comme relevant d'un temps de "loisir". L'affaire est plus sérieuse car l'enjeu concerne fondamentalement la capacité des personnes à devenir acteurs de leur dignité culturelle et à engager leur identité de "sujet" dans l'interaction avec les autres. » L'auteur cite l'exemple des Cigales solidaires, « Club d'investisseurs pour une Gestion Alternative et Locale de l'Épargne Solidaire », créé en 1983. Jean-Michel Lucas souligne que 27 clubs existent en 2009, regroupant 1 300 cigaliers. Ces structures de capital-risque solidaire mobilisent l'épargne de leurs membres au service de la création et du développement des petites entreprises locales et collectives. Les cigaliers soutiennent en priorité le commerce équitable, la défense de l'environnement, les énergies renouvelables et l'insertion sociale et professionnelle. Cet exemple rejoint les préoccupations d'une de mes étudiantes de Master, Chloé Lesterlin (2015), qui s'est interrogée sur le rapprochement entre l'entreprenariat social et le secteur culturel : « Le rapprochement entre l'économie sociale et solidaire et le secteur culturel aurait pour point positif de rappeler que l'innovation est l'affaire de tous. »

Conclusion

En raison des différents facteurs évoqués – mondialisation, individualisation des pratiques, besoin explicite de construction de soi par la culture, montée des pratiques amateurs, démocratisation de l'accès aux connaissances – les politiques culturelles doivent réviser profondément leur vision de la société et leurs attendus quant à la relation entre culture et démocratie. Les nombreuses expérimentations menées dans toute l'Europe et au-delà constituent un formidable réservoir d'expériences et de pratiques qu'il convient de cartographier et de faire monter en puissance. Le défi d'un partage culturel équilibré et épanouissant est à ce prix.

Éléments bibliographiques

Ouvrages et articles

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

Bauman Zygmunt, *La Vie liquide*, Le Rouergue/Chambon, 2006 pour la traduction française

Benda Julien, *Le discours à la nation européenne*, Gallimard, Paris, 1933, 2^e édition en 1979

Bouquillion Philippe dir., *Creative Economy, Creative Industries : des notions à traduire*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 2012

Klaic Dragan, « Pays-Bas : zone d'extrêmes turbulences », in *Culture Europe* n°38, Dossier « Droites populistes, extrêmes droites et culture », décembre 2002 (versions française et anglaise)

Flichy Patrice, *Le sacre de l'amateur*, Le Seuil, Paris, 2010

Genard Jean-Louis, « Démocratisation de la culture et/ou démocratie culturelle ? Comment repenser aujourd'hui une politique de démocratisation culturelle ? », Université Libre de Bruxelles, Bruxelles, 2011

Laborier Pascale, « D'une Allemagne à l'autre », in *Culture Europe* n°27, « Spécial Allemagne », juillet-août 1999

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

Lucas Jean-Michel, « Pour la reconnaissance de l'économie créative solidaire » in *L'Observatoire* n°35, juillet 2009

Mairesse François et Rochelandet Fabrice, *Économie des arts et de la culture*, Armand Colin, Paris, 2015

Mervant-Roux Marie-Madeleine, « Non, le "participant" n'est pas un amateur », propos recueillis par Marie-Christine Bordeaux, in *L'Observatoire* n°40, été 2012

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

Raunig Gerald, « Des politiques culturelles instrumentalisées », in *Culture Europe* n°38, Dossier « Droites populistes, extrêmes droites et culture », décembre 2002 (versions française et anglaise)

Stiegler Bernard, *Constituer l'Europe, tome 2 : Le motif européen*, Galilée, Paris, 2005

Wieviorka Michel, *La différence*, Balland, Paris, 2001

Rapports et études

Creative Europe, Network of European Foundations, ERICArts, Bonn - Novi Sad, 2002

Déclaration de Fribourg sur les Droits culturels : <http://droitsculturels.org/ressources>

Étude IRMA, *Les musiciens dans la révolution numérique, Inquiétudes et enthousiasme*, Bacacha Maya, Bourreau Marc, Gensollen Michel et Moreau François (avec la coopération du CNAM et de Telecom Paris Tech) Paris, 2010

Lesterlin Chloé, *L'entrepreneuriat social et le secteur culturel, innovation et continuité*, mémoire de master 2 d'Études européennes et internationales – parcours « Politiques et gestion de la culture en Europe » (Autissier Anne-Marie dir.), Institut d'études européennes de l'Université Paris 8, Saint-Denis, 2015.

