

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA DIVERSITÉ CULTURELLE
À L'HEURE DE L'INDUSTRIALISATION CROISSANTE
DU SECTEUR DE LA CULTURE ET DES COMMUNICATIONS :
UN ENJEU DÉMOCRATIQUE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR
NOÉMIE DANSEREAU-LAVOIE

MAI 2007

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

En premier lieu, je tiens à remercier sincèrement mon directeur de recherche, Jean Pichette, professeur à l'École des médias. Son esprit critique particulièrement aiguisé, sa rigueur intellectuelle, son énergie de même que sa véritable passion pour l'enseignement ont donné lieu à de nombreuses discussions animées qui ont alimenté, tout au long de ce processus, ma réflexion quotidienne. Merci également, Jean, pour ton écoute, ta disponibilité, ton humour, et surtout, ta très grande sensibilité. Il va sans dire que ces éléments ont directement contribué au plaisir de rédiger cet essai. Enfin, merci de croire que l'être humain se construit non seulement par la réflexion, mais aussi dans toute sa dimension affective et relationnelle. Merci d'être une personne de cœur.

J'aimerais également remercier chaleureusement les membres de ma famille qui m'ont épaulée dans cette aventure, parfois complexe, que représente la rédaction d'un mémoire. Un merci bien particulier à ma mère, Carole, qui m'a soutenue, vivement encouragée et qui a été présente durant toutes les étapes de ce projet. Pour ton incroyable écoute, ton solide appui, tes précieux commentaires et nos nombreux échanges, qui ont contribué à alimenter ma réflexion. André, pour ton écoute et ta générosité, et les plaisirs de la vie que tu sais si bien partager. Lyne, pour tes encouragements, tes bons mots et ta curiosité, qui étaient toujours si appréciés. À mon père, Charles, qui, avec son esprit critique et sa rigueur intellectuelle, m'a transmis le souci d'une pensée claire et articulée. Merci, à vous tous, d'être là.

Enfin, un très grand merci à mes amies et amis qui, par le biais de vos encouragements, d'une oreille attentive, des discussions animées et de votre dynamisme, m'ont accompagnée, de près ou de loin, dans la réalisation de ce projet. Votre présence et vos ondes positives, durant certaines périodes plus difficiles, ont été chaudement appréciées. Merci également à Francis, qui a généreusement offert son aide pour la présentation de ce document.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	
LE MALAISE ACTUEL	1
CHAPITRE I	
LE DILEMME CULTURE / COMMERCE.....	5
1.1 Adoption d'un nouvel instrument international	6
1.1.1 Affirmation du droit des États d'adopter des politiques culturelles.....	7
1.1.2 Rôle de la société civile.....	8
1.1.3 Coopération culturelle internationale.....	8
1.1.4 Un nouveau cadre de discussion	8
1.2 Pourquoi favoriser la diversité culturelle	10
1.2.1 L'équilibre précaire entre les productions étrangères et locales	10
1.2.2 Reconfiguration de l'environnement médiatique mondial.....	11
1.2.3 La fracture numérique : un risque bien réel	12
1.3 Position des différents acteurs.....	13
1.3.1 Le Canada et la France.....	14
1.3.2 les États-Unis	15
1.4 De l'exception culturelle à la diversité culturelle	16
1.4.1 Une importante mobilisation internationale.....	17
1.5 La rencontre de deux discours	18
1.6 Le secteur culturel : un marché en pleine expansion	20
1.7 De la culture aux industries culturelles	21
1.7.1 Un paradoxe majeur	22
1.7.2 L'omniprésence de la logique marchande.....	23

CHAPITRE II	
LES TRANSFORMATIONS DE LA CULTURE	25
2.1 Les transformations de la culture	30
2.1.1 Communautés et sociétés	31
2.1.2 Société traditionnelle.....	32
2.1.3 Société moderne.....	33
2.1.4 La « culture » au sein de la société moderne.....	34
2.2 L'émergence d'une nouvelle conception de la culture	36
2.2.1 L'essence de l'humanisme	37
2.2.2 L'institutionnalisation du concept moderne de culture	39
2.3 Et aujourd'hui ?.....	41
2.3.1 Société postmoderne	41
2.3.2 Vers une indifférenciation de la culture	44
2.3.3 L'effritement de la mémoire collective.....	45
2.3.4 Déclin de l'esprit humaniste au sein du projet éducatif	47
2.4 De la culture au divertissement.....	49
2.4.1 La sphère artistique et les industries culturelles.....	49
2.4.2 Le développement culturel : un enjeu démocratique.....	52
CHAPITRE III	
FONDEMENTS HISTORIQUES	
DE L'ACTION CULTURELLE PUBLIQUE AU QUÉBEC	55
3.1 Les antécédents de l'action culturelle publique	57
3.1.1 La culture, une affaire d'élite	57
3.1.2 Les premières initiatives québécoises et canadiennes.....	58
3.1.3 Culture et cohésion nationale.....	59
3.1.4 Les premières politiques culturelles.....	62
3.2 Les années 60 : la mise en place de l'appareil culturel québécois	66
3.2.1 La culture : un enjeu identitaire.....	66
3.2.2 Mandat et mission du ministère des Affaires culturelles	67
3.2.3 Vers une conception élargie de la culture	68
3.2.4 Vers la décentralisation	72
3.3 1976-1992 : De la culture aux industries culturelles.....	76
3.3.1 Élections du Parti québécois	76
3.3.2 Un contexte économique difficile	79
3.3.3 Le Rapport Arpin	82
3.4 L'adoption de la politique culturelle du Québec.....	92

CHAPITRE IV	
L'ACTION CULTURELLE PUBLIQUE QUÉBÉCOISE : UN ÉTAT DES LIEUX.....	90
4.1 Mandat et mission du MCC	92
4.2 Un acteur de premier plan : SODEC.....	95
4.2.1 Mandat et mission de la SODEC.....	95
4.3 Industries culturelles et diversité culturelle.....	98
4.4 Un portrait global de quelques secteurs	100
4.4.1 La production cinématographique et télévisuelle.....	101
4.4.2 Le secteur de l'édition.....	105
4.4.3 Les arts de la scène.....	108
4.4.4 Une nouvelle initiative : le Quartier des spectacles	111
CONCLUSION	
VERS UN NOUVEAU MODÈLE QUÉBÉCOIS ?	113
BIBLIOGRAPHIE.....	118

RÉSUMÉ

Depuis l'adoption de la *Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles* par l'Assemblée générale des Nations Unies, le 17 octobre 2005, force est de reconnaître que le terme « diversité culturelle » est plus présent que jamais au sein de l'espace public. Or, qu'entend-on exactement par là? Parfois, l'expression est synonyme de diversité de *l'offre créatrice* (biens et services culturels), alors qu'en d'autres moments, elle englobe une réalité sociale et anthropologique beaucoup plus vaste.

On sait que le Québec a joué un rôle de premier plan dans la création de ce nouvel instrument international. Or, le gouvernement québécois a beau s'afficher, sur le plan international, comme un ardent défenseur de la diversité culturelle, dans quelle mesure son discours officiel est-il en adéquation avec ses politiques dites culturelles ?

Cet essai vise à réfléchir sur les liens entre culture et politique, en portant une attention particulière au rôle de l'État quant à la protection de la diversité culturelle. En ciblant spécifiquement le cas du Québec, nous chercherons à comprendre comment le gouvernement québécois peut prétendre favoriser la diversité créatrice et l'implication citoyenne dans un contexte axé essentiellement sur la concurrence et où domine le culte du divertissement.

Mots-clés : culture, diversité culturelle, développement culturel, industries culturelles, identité, État, Québec, espace public, politique, éducation, médias, citoyenneté, mondialisation.

INTRODUCTION

LE MALAISE ACTUEL

Le 17 octobre 2005, 148 pays réunis au siège de l'Unesco, à Paris, adoptaient la *Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles*. Ce traité, adopté par la quasi-totalité des pays membres, à l'exception des États-Unis et Israël, reconnaît pour la première fois une fonction identitaire et sociale aux biens et produits culturels en leur permettant de ne plus être considérés comme une simple marchandise soumise aux lois du libre-marché.

Les gouvernements du Québec et du Canada, épaulés par la France et les organes de la Francophonie, sont les artisans majeurs de ce projet visant à reconnaître la spécificité des produits culturels et à préserver, par conséquent, la « diversité des expressions culturelles ». Or, de quelle culture est-il véritablement question ici ? Parfois, l'expression est synonyme de diversité de l'offre créatrice (biens et services culturels), alors qu'en d'autres moments, elle englobe une réalité sociale et anthropologique beaucoup plus vaste.

Certes, dans un contexte de libéralisation des marchés internationaux, une mobilisation en faveur de la diversité des expressions culturelles nous apparaît essentielle. Ainsi, pour la première fois dans le cadre d'un traité international, on reconnaît que les biens culturels, « parce qu'ils sont porteurs d'identités, de valeurs et de sens, ne doivent pas être traités comme ayant exclusivement une valeur commerciale¹ ». Par conséquent, ils peuvent bénéficier du soutien de l'État à qui l'on reconnaît le droit d'adopter des politiques culturelles visant à assurer la diversité des expressions sur leur territoire. On sait que le Québec a joué un rôle de premier plan dans la création de ce nouvel instrument international. Or, le gouvernement québécois a beau s'afficher comme un ardent défenseur de la diversité culturelle, dans quelle mesure son discours officiel est-il en adéquation avec ses politiques dites culturelles à l'interne ?

¹ Tiré de l'Article 1 de la présente Convention.

Dans un contexte caractérisé par une industrialisation croissante du secteur de la culture et des communications et où prévalent, par conséquent, les valeurs marchandes, nous proposons de recadrer l'actuel débat sur la diversité culturelle en tant qu'enjeu démocratique. À cet effet, nous privilégions la conception du développement culturel telle que proposée par les auteurs Marc Raboy, Yvan Bernier, Florian Sauvageau et Dave Atkinson, à savoir que le développement culturel, au lieu d'être défini dans le sens de la promotion de la culture nationale et du développement des industries culturelles, doit être vu comme le « contexte dans lequel une société se mobilise pour intervenir en tant qu'acteur social, économique et politique² ».

Or, depuis une vingtaine d'années, une logique de développement orientée vers des finalités de production et de diffusion, de développement économique, de compétitivité et de croissance semble caractériser, de façon générale, le secteur culturel³. Dans cette optique, on doit dès lors se demander comment le développement culturel actuel peut contribuer à l'émergence d'une réelle diversité créatrice de même qu'à la formation de citoyens actifs au sein de l'espace public.

La dimension humaine et sociale de notre présence dans le monde se trouve de plus en plus évincée derrière les lois du marché. Cette situation soulève un enjeu politique fondamental, à savoir la remise en question de notre capacité à être présent et à réfléchir sur notre situation. D'où la nécessité de revisiter notre conception du développement culturel, de façon à pouvoir offrir aux citoyens les outils pour qu'ils développent et exercent leur esprit critique et leur droit de parole.

² Marc Raboy et al, *Développement culturel et mondialisation de l'économie. Un enjeu démocratique*, Institut québécois de recherche sur la culture, Québec, 1994, p.48.

³ Christian Poirier, *Vers des indicateurs culturels élargis? Indicateurs de performance et justificatifs des politiques culturelles au Québec et en Europe*, présentée dans le cadre du colloque « Faire compter la culture : Examiner les éléments constitutifs de la citoyenneté culturelle », Réseau canadien de la recherche culturelle – Patrimoine Canada, Gatineau, 13-15 novembre 2003, p.27

OBJECTIFS ET QUESTIONS DE RECHERCHE

Cet essai vise à réfléchir sur les liens entre culture et politique, en portant une attention particulière au rôle de l'État quant à la protection de la diversité culturelle. En ciblant spécifiquement le cas du Québec, nous chercherons à comprendre comment le gouvernement québécois peut prétendre favoriser la diversité créatrice et l'implication citoyenne dans un contexte axé essentiellement sur la concurrence et où domine le culte du divertissement. Partant du postulat de base selon lequel le développement culturel, au lieu d'être défini dans le sens de la promotion de la culture nationale et du développement des industries culturelles, doit être vu comme le « contexte dans lequel une société se mobilise pour intervenir en tant qu'acteur social, économique et politique », ce projet a pour principaux objectifs de :

Réfléchir sur la notion de culture

CHAPITRES I ET II

Dans un premier temps, notre réflexion se concentrera sur le concept de culture. Nous l'avons souligné plus tôt, les récentes négociations entourant l'adoption de la *Convention pour la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles* suscitent d'importants questionnements face à cette notion. L'adoption de cette convention sera donc le point de départ de notre réflexion. Les concepts de diversité culturelle et d'industrie culturelle retiendront aussi notre attention, en raison de leur utilisation massive, depuis quelques années, dans les discours officiels.

Un second chapitre s'interrogera sur les transformations qui se sont produites au fil du temps quant à notre perception de la culture. Nous proposons de nous concentrer sur le concept lui-même et ce, par le biais de divers angles : sociologique, anthropologique et historique. Tout comme la notion de culture, la question de l'identité culturelle, étroitement liée au politique (du moins au Québec), fera également l'objet d'une réflexion au cours de cette section. Les conséquences sur le plan démocratique qu'entraîne la prédominance de la dimension marchande de la culture seront également abordées.

Revoir l'évolution de la politique culturelle québécoise, de 1960 à aujourd'hui

CHAPITRE III

Afin de bien comprendre la façon dont ont été pensées la culture et sa promotion, nous observerons l'évolution historique de la politique culturelle québécoise, de 1960 à aujourd'hui. Cette période est retenue car elle marque le début de l'implication du gouvernement dans le secteur avec la création du ministère des Affaires culturelles. Une attention particulière sera accordée au contexte politique et aux objectifs poursuivis (identitaires et / ou économiques). Ces derniers sont-ils cohérents avec l'application de ces mêmes politiques? Ce survol historique permettra également de dégager diverses logiques de développement propres à certaines périodes. De façon globale, le Québec s'inscrit-il au cœur des grandes tendances occidentales en matière d'intervention dans le secteur culturel ou, au contraire, se démarque-t-il de façon significative ?

Vérifier la cohérence entre le discours officiel et l'application des politiques culturelles

CHAPITRE IV

Nous terminerons notre réflexion en nous interrogeant sur les conséquences d'une industrialisation massive du secteur culturel sur la démocratie. Cette dernière est-elle laissée en plan ? Le gouvernement québécois s'affiche comme un ardent défenseur de la diversité culturelle, notamment sur la scène internationale, comme en témoigne son implication dans le dossier de l'Unesco. Si son discours officiel semble reconnaître l'importance de favoriser la prise de parole de créateurs disposés à proposer des alternatives au divertissement et par conséquent, à promouvoir une véritable diversité créatrice, dans les faits, il semble plutôt reposer sur des impératifs économiques. Peut-on encore, dans ce contexte, entretenir la possibilité de nourrir un projet de formation du citoyen au sein de l'espace public?

CHAPITRE I

LE DILEMME CULTURE / COMMERCE

La circulation grandissante des produits culturels à l'échelle du globe suscite des réactions contrastées. Certains, comme le fait remarquer l'anthropologue Jean-Pierre Warnier, y déchiffrent « les promesses d'une planète démocratique unifiée par une culture universelle – une planète réduite par les médias aux dimensions d'un « village global », comme le disait Marshall McLuhan, alors que d'autres y voient la cause d'une inéluctable perte d'identité qu'ils déplorent⁴».

La rencontre entre l'argent et les biens culturels sur le marché est au cœur de la polémique. Depuis quelques années, d'importants traités internationaux de libre-échange tendent à inclure les biens et services culturels à l'intérieur de leurs cadres respectifs. Cependant, les positions divergent considérablement quant à la nature de ces derniers : pour certains, ils représentent des produits de divertissement qui devraient être soumis aux mêmes règles de commerce alors que pour d'autres, ils sont un instrument de communication sociale véhiculant valeurs, idées et sens, contribuant du même coup à façonner l'identité culturelle d'une communauté. Selon cette perspective, ils devraient être exclus des accords commerciaux.

Selon le sociologue Armand Mattelart, l'une des conséquences majeures de cette dynamique entre ces forces asymétriques est la présence, à l'heure actuelle, de deux conceptions antagonistes de la culture, la première correspondant à un « service offert sur la *global democratic marketplace* et l'autre, à un « bien public commun⁵». Bien que les préoccupations à l'égard du traitement des biens et services culturels ne constituent pas un phénomène récent, force est de constater que la question se retrouve aujourd'hui au cœur des discussions internationales, à un point tel qu'elle est maintenant devenue un enjeu social, politique et économique de première importance.

⁴ Jean-Pierre Warnier, *La mondialisation de la culture*, Paris, Éditions La Découverte, 2004, (3e édition), p.3.

⁵ Armand Mattelart, *Diversité culturelle et mondialisation*, Paris, Éditions La Découverte, 2005, p.5.

1.1 Adoption d'un nouvel instrument international

La question du traitement des biens et services culturels a longtemps été discutée devant les organisations économiques internationales. Cependant, au fil des années, c'est l'Organisation des Nations unies pour la science, la culture et l'éducation⁶ qui a été invitée par bon nombre d'États, d'acteurs sociaux et d'organisations non gouvernementales à procéder à la création d'un instrument juridique international.

C'est ainsi que le 17 octobre 2005, 148 pays réunis au siège de l'Unesco, à Paris, adoptaient la *Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles*. Cet accord repose sur l'idée qui figurait déjà dans la *Déclaration universelle sur la diversité culturelle*, adoptée à l'unanimité par l'assemblée générale de l'Unesco, le 2 novembre 2001, à savoir que « la diversité culturelle doit être considérée comme un patrimoine commun de l'humanité et sa défense comme un impératif éthique, aussi nécessaire pour le genre humain que la biodiversité dans l'ordre du vivant ⁷ ». Cette Convention a pour principaux objectifs de :

- Protéger et promouvoir la diversité des expressions culturelles ;
- Reconnaître la nature spécifique des activités, biens et services culturels en tant que porteurs d'identité, de valeurs et de sens ;
- Réaffirmer le droit souverain des États de conserver, d'adopter et de mettre en œuvre les politiques et mesures qu'ils jugent appropriées pour la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles sur leur territoire ;
- Créer les conditions permettant aux cultures de s'épanouir et interagir librement de manière à s'enrichir mutuellement ;
- Renforcer la coopération et la solidarité internationales dans un esprit de partenariat afin d'accroître les capacités des pays en développement de protéger et promouvoir la diversité des expressions culturelles⁸.

⁶ UNESCO : Organisation des Nations unies pour la science, la culture et l'éducation, créée en 1945, et regroupant 190 pays.

⁷ « La Conférence générale adopte la Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles » Bureau de l'information du public/Communiqué de presse N°2005-128. Publication : 20 octobre 2005. Disponible sur le site http://portal.unesco.org/culture/fr/ev.php-URL_ID=29078&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

⁸ Tiré de l'Article 1 de la présente Convention.

Ainsi, pour la première fois dans le cadre d'un traité international, on reconnaît que les biens culturels ont une double nature (économique et culturelle) et « parce qu'ils sont porteurs d'identités, de valeurs et de sens, ne doivent pas être traités comme ayant exclusivement une valeur commerciale⁹ ». Par activités, biens et services culturels, l'organisation internationale entend :

L'ensemble des activités, biens et services qui, dès lors qu'ils sont considérés du point de vue de leur qualité, de leur usage ou de leur finalité spécifiques, incarnent ou transmettent des expressions culturelles, indépendamment de la valeur commerciale qu'ils peuvent avoir. Les activités culturelles peuvent être une fin en elles-mêmes, ou bien contribuer à la production de biens et services culturels¹⁰.

Quant aux industries culturelles, elles renvoient aux industries produisant et distribuant des biens ou services culturels, ces derniers répondant aux caractéristiques définies dans le paragraphe ci-haut. De façon générale, il est établi que les industries culturelles regroupent les secteurs de l'édition, de la musique, du spectacle, du cinéma, de l'audiovisuel, de même que celui des métiers d'art.

1.1.1 Affirmation du droit des États d'adopter des politiques culturelles

Un autre élément essentiel de ce traité est l'affirmation du droit souverain des États d'adopter et de mettre en œuvre des politiques culturelles de façon « à assurer la protection et de la promotion de la diversité des expressions culturelles sur leur territoire ». Cette clause signifie concrètement que les pays signataires peuvent utiliser des subventions, des quotas et des crédits d'impôts destinés au secteur culturel, et ce même si l'Organisation mondiale du commerce¹¹ s'oppose à ces mesures particulières.

⁹ Tiré de l'Article 1 de la présente Convention.

¹⁰ Tiré de l'Article 4 de la présente Convention.

¹¹ OMC : Organisation mondiale du commerce, créée en 1995 au terme de l'Uruguay Round. Regroupe 147 pays.

1.1.2 Rôle de la société civile

Par cette convention, les États signataires reconnaissent également le rôle de la société civile. Ils devront s'efforcer de créer un environnement encourageant les individus et les groupes sociaux « à créer, produire, diffuser et distribuer leurs propres expressions culturelles et à y avoir accès (...) », en plus « de reconnaître l'importante contribution des artistes et de tous ceux qui sont impliqués dans le processus créateur, des communautés culturelles et des organisations qui les soutiennent dans leur travail, ainsi que leur rôle central qui est de nourrir la diversité des expressions culturelles¹² ».

1.1.3 Coopération culturelle internationale

La Convention vise également à créer une « plate-forme innovante de coopération culturelle internationale » pour les pays en voie de développement dont le rayonnement culturel est plus modeste. Pour ce faire, on prévoit la création d'un *Fonds international pour la diversité culturelle*¹³. Cependant, la contribution des pays signataires est prévue sur une base volontaire, ce qui n'assure aucunement le financement à long terme de ce fonds, pourtant présenté comme un élément central de ce projet.

1.1.4 Un nouveau cadre de discussion

Enfin, il est stipulé à l'article 20 que cette convention est non subordonnée aux autres traités internationaux, c'est-à-dire qu'elle a le même poids, en théorie, que les règles de l'OMC. Si un litige survenait entre deux pays, l'Unesco a prévu un mécanisme de règlement des différends non contraignant basé sur la conciliation et non sur l'arbitrage, contrairement à l'OMC qui elle, est dotée d'un tribunal.

¹² Bureau de l'information du public/Communiqué de presse N°2005-128: « La Conférence générale adopte la Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles », publié le 20 octobre 2005, <http://portal.unesco.org/culture/fr>

¹³ Article 18 de la présente Convention.

L'organisation précise que ce mécanisme permet d'aborder, dans une « perspective strictement culturelle, d'éventuelles divergences de vues sur l'interprétation ou l'application de certaines règles ou principes relatifs à la Convention¹⁴ ». En d'autres mots, aucune sanction n'est prévue. Il est également convenu que les pays signataires pourront, lors de la ratification, ne pas reconnaître ce mécanisme. Certains experts font remarquer qu'à ce jour, seulement une trentaine d'États prévoient l'approuver, ce qui aurait pour conséquence une jurisprudence internationale en droit culturel très faible¹⁵.

Finalement, pour avoir véritablement force de loi, la Convention doit être ratifiée par au moins 30 pays signataires. 33 jours après son adoption par l'Assemblée générale de l'Unesco, le Canada était, le 23 novembre 2005, le premier pays à avoir ratifié ce traité. (Soulignons que les membres de l'Assemblée nationale du Québec avaient déjà adopté à l'unanimité, le 10 novembre 2005, une motion d'approbation de la Convention, confirmant ainsi le rôle de chef de file du Québec dans la campagne de ratification). Un an plus tard, 21 pays avaient confirmé leur appui au projet, dont la plupart en provenance d'Afrique, d'Amérique Latine ou d'Europe de l'Est.

Le 18 décembre 2006, le processus de ratification a fait un bond de géant : 14 pays de l'Union européenne ont ratifié en bloc le traité, dont la France, la Suède, l'Espagne, l'Autriche, le Danemark et la Finlande, ce qui porte maintenant à 36 le nombre de pays ayant entériné le traité¹⁶. La Convention entrera donc en vigueur le 18 mars 2007, soit « trois mois jour pour jour après le dépôt de la 30^e ratification¹⁷ ». Les partisans du projet espèrent, pour leur part, recruter 150 États au cours des prochaines années, de façon à donner une plus grande crédibilité au traité¹⁸.

¹⁴ Article 25 de la présente Convention.

¹⁵ Antoine Robitaille, « La diversité culturelle : c'est oui à Paris » in *Le Devoir*, 18 octobre 2005, p. A-1.

¹⁶ 36 pays ont maintenant ratifié la Convention (en date du 18 décembre 2006). Soulignons également l'adhésion de l'Inde, un joueur important, le 15 décembre 2006.

¹⁷ Radio-Canada, « Le feu vert grâce à l'Europe », 18 décembre 2006.

http://www.radio-canada.ca/arts-spectacles/PlusArts/2006/12/18/001-diversite_culturelle.asp

¹⁸ Pensons à cet égard à la *Coalition pour la diversité culturelle*, une initiative canadienne qui a vu le jour en 1999 et qui a joué un rôle de premier plan dans l'évolution de ce dossier.

1.2 Pourquoi favoriser la diversité culturelle ?

Yvan Bernier, spécialiste en droit international économique et auteur de nombreux ouvrages portant sur le rapport entre commerce et culture, fait remarquer que toute culture nationale, pour demeurer vivante, doit inévitablement s'adapter dans le temps à une variété de changements internes et externes. Selon lui, le véritable problème que soulèvent la mondialisation et la libéralisation des marchés est de savoir si les changements qu'elles entraînent affectent la possibilité de « promouvoir et maintenir un espace culturel propre, par lequel les citoyens peuvent accéder et participer à la vie culturelle de leur communauté¹⁹ ». L'auteur identifie trois raisons principales pour lesquelles une mobilisation en faveur de la diversité culturelle s'avère essentielle :

1.2.1 L'équilibre précaire entre les productions étrangères et locales

La première est la pénétration massive de produits culturels étrangers qui en viendrait à étouffer la production culturelle domestique, « privant ainsi les communautés concernées d'un discours symbolique essentiel à leur propre développement²⁰ ». Bernier observe que la situation est d'autant plus inquiétante en raison du rôle central des créateurs et des intermédiaires culturels dans « l'adaptation des cultures au changement » : en créant un « espace de confrontation critique entre valeurs nationales et valeurs étrangères, entre comportements du passé et perspectives d'avenir²¹ », ces derniers contribueraient, par le biais de leurs diverses initiatives, au dynamisme et à la vitalité de leur propre culture.

¹⁹ Yvan Bernier, « La bataille de la diversité culturelle », in *Les Tirés-à-parts de la Société Suisse des Auteurs*, No 3, été 2004, p. 2.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

1.2.2 Reconfiguration de l'environnement médiatique mondial

Le second aspect est la concentration de la production et de la commercialisation des produits culturels au sein de grands groupes industriels. En effet, depuis quelques années, d'importantes fusions se sont produites au sein des entreprises de presse, contribuant du même coup à la création de véritables empires médiatiques, lesquels regroupent sous leur toit tous les médias classiques (radio, télévision, presse écrite), mais également les secteurs du divertissement, de la communication et de l'information. Ces géants médiatiques contrôlent dorénavant la grande majorité de tout ce qui relève de l'écrit, de l'image et du son.

Ainsi, lorsqu'une puissante firme médiatique produit un film, elle peut s'assurer de la diffusion sur son réseau commercial, de la production et de la vente de la bande sonore et des produits dérivés via son réseau de distribution (magazines, publications, réseaux télévisés, etc.) empochant, par ricochet, tous les profits reliés au projet. D'après le *Rapport mondial de la culture* de l'Unesco, 85 % du marché cinématographique mondial est contrôlé par les 8 plus grands studios d'Hollywood; les trois plus puissantes entreprises audiovisuelles sont établies aux États-Unis (Time Warner, Viacom et Walt Disney), et quatre groupes se partagent l'essentiel du marché mondial de l'édition et du disque²². Dans ce contexte, il y a lieu de s'interroger sur les effets d'une telle configuration. D'une part, il y a le risque de l'uniformisation des contenus « culturels » sur les identités culturelles; d'autre part, il y a la marchandisation croissante du secteur de la culture et de l'information, qui se voit de plus en plus soumis aux aléas du marché. De plus, la frontière de plus en plus étroite entre information et divertissement soulève de sérieuses inquiétudes sur le plan démocratique.

²² Unesco, *Rapport mondial sur la Culture. Diversité culturelle, conflits et pluralisme (2000)*, Unesco Publishing, Paris, 2000, 432 p.
<http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/conferen/donnedieu/ambassadeurs05.html>

1.2.3 La fracture numérique : un risque bien réel

Le fossé se creuse entre les cultures ayant accès aux technologies de l'information et celles qui en sont privées. Cette réalité suscite également l'inquiétude chez le chercheur, qui se dit préoccupé par la marginalisation d'un nombre important de cultures au sein de ce nouvel espace de communication international. En effet, selon une vaste étude réalisée par Orbicom, le réseau des chaires UNESCO en communication, la fracture numérique ne cesse de s'élargir :

Le fossé numérique entre pays développés et pays en développement est immense (...) Si l'on attribue une valeur de référence de 100 au pays moyen (Hypothética), les pays en tête de liste affichent des valeurs de plus de 200 au plan de l'info-État, contre aussi peu que 5 pour les pays en fin de liste ! À proprement parler, ce sont des décennies de développement qui séparent les nantis des démunis²³.

À l'heure de la « révolution numérique » et de la « société du savoir », cette situation se veut d'autant plus alarmante. La fracture numérique a d'ailleurs fait l'objet d'une attention particulière lors de la deuxième phase du *Sommet mondial sur la société de l'information* (SMSI), qui s'est tenu à Tunis du 16 au 18 novembre 2005.

Selon Yvan Bernier, il apparaît clairement que dans les trois cas présentés, « c'est le droit fondamental à l'expression culturelle qui est mis en cause, et ainsi la vie démocratique et la cohésion sociale de la communauté elle-même²⁴. Si l'expression « droit à l'expression culturelle » est relativement récente en soi, c'est qu'elle révèle, selon nous, l'émergence d'une nouvelle préoccupation quant à la question.

Bien qu'une véritable mobilisation en faveur de la diversité des expressions culturelles nous apparaît essentielle dans le contexte actuel de libéralisation des échanges et de d'industrialisation croissante du secteur de la culture et des communications, force nous est de reconnaître qu'elle soulève quelques questions.

²³ George Sciadas, (sous la direction de), *L'Observatoire de la fracture numérique... et au-delà*, ORBICOM, Éditeur : Claude-Yves Charron, Publié en association avec les Presses du CNRC, l'Institut canadien de l'information scientifique et technique du CNRC, Montréal, 2003, p.10.

²⁴ Yvan Bernier,, « La bataille de la diversité culturelle », in *Les Tirés-à-parts de la Société Suisse des Auteurs*, No 3, été 2004, p. 3.

En effet, si l'on pense à la place prépondérante qu'occupe toute la question des industries culturelles dans la présente problématique, est-ce à dire que l'on « accepte » cette logique de marchandisation et que l'on tente, d'une certaine façon, de simplement en limiter les conséquences ? Qu'en est-il, dans ce contexte, du rapport entre culture et politique ?

Or, la logique libre-échangiste concourt, selon nous, à dissoudre le politique, ce qui n'est pourtant pas soulevé dans le débat actuel, puisqu'il est essentiellement question de la place de la culture et des industries culturelles. En d'autres mots, que le politique soit dilué, atrophié, ne semble pas poser problème. Mais comment, alors, penser le lien entre culture et politique ?

1.3 La position des différents acteurs

1.3.1 Le Canada et la France

Ce sont le Canada et la France qui se veulent les artisans majeurs de ce projet. Épaulés par les organes de la Francophonie, Paris et Ottawa (solidement appuyés par le gouvernement québécois) ont multiplié, au cours des dernières années, les rencontres et les conférences afin de sensibiliser les différents États à l'enjeu du traitement des biens culturels.

Cette sensibilité à la question n'était pas nouvelle en soi : déjà, depuis plusieurs années, la France et le Canada avaient introduit la notion « d'exception culturelle » dans le cadre des négociations avec le géant américain, faisant valoir le caractère distinct des biens et services culturels. Cela a été notamment le cas lors des discussions en 1993 entre l'Union européenne et les États-Unis sur le GATT²⁵, où la France réclamait un traitement spécial pour la réglementation des flux audiovisuels, une clause qui a été ajoutée lors de la ratification de l'Accord à Marrakech.

²⁵ GATT : *General Agreement on Tariffs and Trade* (Accord général sur les tarifs douaniers et le commerce), signé en 1947. Fait maintenant partie des accords régis par l'OMC.

De son côté, Ottawa a exigé une clause d'exemption culturelle couvrant le cinéma, la radiodiffusion, l'enregistrement sonore et l'édition lors de la signature, en 1989, de l'Accord de libre-échange (ALÉ) avec les États-Unis, une disposition qui a été reconduite en 1994 lors de la signature de l'ALÉNA²⁶.

Selon Armand Mattelart, les raisons de l'engagement du gouvernement français dans le débat sur l'exception culturelle sont multiples : « longue tradition de défense du cinéma national, enracinée aussi bien dans une conception de la culture, de l'œuvre, de l'auteur et du rôle de la puissance publique en la matière; (...) poids d'une industrie qui bon an, mal an, produit entre 100 et 120 longs-métrages et secteur qui représente quelque 70 000 emplois²⁷ ». Quant au Canada, le chercheur Jean-Guy Lacroix fait remarquer que les mesures et politiques culturelles et de communication mises de l'avant par Ottawa ont été modelées par deux tendances structurelles : la fragmentation de l'identité canadienne par une identité québécoise (la « québéçisation ») de même que l'« américanisation », cette « attraction-répulsion vis-à-vis nos voisins d'outre-49^e parallèle²⁸ ». Toutes deux ont conduit le gouvernement fédéral à adopter des mesures visant à favoriser la cohésion de l'identité canadienne, comme en témoigne la mise sur pied de la télévision publique, en 1952. Puis, au fil du temps, le secteur culturel s'est développé et Ottawa a adopté différentes mesures visant à protéger ses industries nationales face à l'invasion de produits culturels américains sur son territoire (quotas de contenus, crédits d'impôt, etc.).

Le Québec, pour sa part, s'affiche également comme un ardent défenseur de la diversité culturelle. Il faut reconnaître que son histoire, ses particularités linguistiques et ses traditions religieuses font de la province une minorité sur le continent nord-américain. L'implication de l'État québécois dans le secteur culturel est relativement récente et remonte aux années 60, avec la création du ministère des Affaires culturelles.

²⁶ Armand Mattelart, *Diversité culturelle et mondialisation*, Paris, La Découverte, 2005, p.88.

²⁷ *ibid.*, p.84.

²⁸ Jean-Guy Lacroix, « Les politiques culturelles et de communication au Canada devant la tendance à l'américanisation : au mieux, un succès mitigé; dans les faits, un échec dramatique », in *Variations sur l'influence américaine*, sous la direction de Florian Sauvageau, Les Presses de l'Université Laval, Sainte-Foy, 1999, p.34.

Au fil du temps, de nombreuses institutions publiques à vocation culturelle ont été créées, telles que Radio-Québec (aujourd'hui Télé-Québec), la Société de développement des entreprises culturelles (SODEC), le Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ). Ces mesures avaient pour objectifs principaux de promouvoir un sentiment d'appartenance et une identité culturelle québécoise distincte et, par le fait même, de contribuer au renforcement de l'unité nationale.

Il est vrai également que le bouillonnement culturel et créatif de même que la vitalité du secteur artistique caractérisent depuis quelques années la province. Selon les dernières données du Ministère de la Culture et des Communications du Québec, le secteur culturel représente 2,3 % du PIB de la province et totalise près de 83 000 emplois directs et indirects²⁹. Si, de 1996 à 2001, ce secteur de l'économie³⁰ a connu la plus forte croissance en terme d'emploi à l'échelle canadienne, une récente enquête de Statistique Canada démontre que c'est au Québec que le domaine a connu la plus nette progression, accueillant ainsi près de 25 % des travailleurs culturels canadiens³¹. Fait intéressant à souligner : les trois « sous-secteurs » culturels les plus importants sont les médias écrits, la radiodiffusion et le cinéma.

1.3.2 Les États-Unis

Les États-Unis, en tant que premier producteur de biens et services culturels, sont pour leur part opposés au projet de l'Unesco. Ayant réintégré l'organisation internationale en 2003 après 19 ans d'absence, Washington était bien décidé à contrecarrer ce traité qui reconnaissait, pour la première fois, le caractère particulier des biens et services culturels.

²⁹ Tiré de la présentation du *Rapport annuel de gestion 2004-2005* de la Société de développement des entreprises culturelles (SODEC), le 23 février 2006. Document disponible sur le site http://www.sodec.gouv.qc.ca/documents/accueil/presentation_com_parl.pdf

³⁰ Selon le *Cadre canadien pour les statistiques culturelles*, la culture se définit comme suit : « activité artistique créatrice et les biens et services produits par cette activité, et la préservation du patrimoine humain ».

Source: <http://www.statcan.ca/Daily/Francais/041202/q041202a.htm>.

³¹ Tiré du *Rapport Contribution économique de la culture au Canada*, vol. 23, 2004, Disponible sur le site de Statistique Canada.

Source: <http://www.statcan.ca/Daily/Francais/041202/q041202a.htm>.

C'est que pour le géant américain, dont la « machine » culturelle est estimée à plus de 80 milliards de dollars³², les industries culturelles (et tout particulièrement le secteur audiovisuel et le cinéma) constituent des produits de divertissement assimilables, comme les autres biens, au titre de produits de consommation. Partisans de la libéralisation des biens et services culturels sur les marchés internationaux, les États-Unis font valoir qu'une telle approche, loin d'imposer une culture dominante, serait plutôt de nature à renforcer les échanges mondiaux tout en assurant une plus grande diversité de l'offre culturelle.

Selon Washington, une intervention trop prononcée de l'État aurait pour effet de limiter le choix des consommateurs. Cette position, qui proclame le marché comme seul arbitre des préférences des « consommateurs », n'est pas partagée par bon nombre d'États et organismes culturels qui éprouvent un certain scepticisme face au soutien « théorique » de Washington en matière de diversité culturelle. L'accord conclu entre le Chili et les États-Unis constitue un exemple éloquent : cette entente permet aux Américains de menacer le Chili de représailles si jamais Santiago applique des mesures structurelles en matière de culture.³³

1.4 De l'exception culturelle à la diversité culturelle

Au fil du temps, l'expression « exception culturelle », utilisée par le Canada et la France, a été délaissée des discours pour l'expression « diversité culturelle », qui revêt, selon ses partisans, une connotation plus positive, fondée sur la poursuite d'un intérêt commun : « la mise en valeur et la protection des cultures du monde face au danger de l'uniformisation³⁴ ».

³² Alec Castonguay, « Une question de culture », in *Le Devoir*, 11 juin 2005, p. B-1.

³³ La Nouvelle-Zélande s'est aussi vue confrontée à l'intransigeance de Washington en matière culturelle : en 1993, elle s'était engagée, dans le cadre de l'Uruguay Round, à ne pas recourir aux quotas de contenus. Lorsqu'elle annonça ses intentions d'introduire de telles mesures pour relancer l'industrie locale, dont le contenu télévisuel n'atteignait que 24 %, en 1999, elle s'est vue sévèrement rabrouée par les Américains. Conséquence : le projet a été abandonné, et la revitalisation de l'industrie repose sur la bonne volonté des radiodiffuseurs néo-zélandais... (Source : Bernier, p.3)

³⁴ Tiré du site web de l'Unesco.

L'économiste Éric George souligne que le terme « diversité culturelle » ne considère pas d'emblée la mondialisation comme un phénomène négatif. L'objectif consiste « non seulement à préserver son territoire d'une trop grande domination de la diffusion de produits culturels en provenance de certains pays, à commencer par les États-Unis, mais aussi à favoriser la diffusion de produits culturels en provenance de d'autres pays³⁵ ». En ce sens, explique l'économiste, que la diversité culturelle apparaîtrait comme la mise en valeur des cultures du monde face au danger de l'uniformisation dans un contexte de multiplication des échanges internationaux.

1.4.1 Une importante mobilisation internationale

Ainsi, au cours des dernières années, le Canada et la France, en partenariat avec le milieu culturel franco-canadien, ont multiplié les initiatives afin de mobiliser la communauté internationale en faveur de la « diversité culturelle ». Pensons notamment à la *Coalition pour la diversité culturelle*³⁶, une initiative québécoise née en 1998 dans la foulée des négociations entourant l'Accord multilatéral sur les investissements (AMI)³⁷. Le regroupement, aujourd'hui présent dans 34 pays, rassemble plusieurs centaines d'associations professionnelles composées de créateurs, d'artistes, de producteurs indépendants, de radiodiffuseurs, de distributeurs et d'éditeurs oeuvrant dans des secteurs aussi variés que le livre, le cinéma, la musique et le spectacle. Soutenu par Québec et Ottawa, le regroupement a joué un rôle de premier plan dans la préparation de la Convention, de même que dans le processus de ratification qui a suivi l'adoption du traité. Le *Réseau international sur les politiques culturelles*³⁸ (RIPC), une tribune internationale rassemblant les ministres de la Culture d'une soixantaine de pays, représente également une initiative canadienne.

³⁵ Éric George, « La diversité culturelle en question », in *Possibles*, vol. 26, numéro 4, automne 2002, p.109.

³⁶ Site web : http://www.cdc-ccd.org/Francais/accueil_2005.htm

³⁷ AMI : Accord multilatéral sur les investissements, discuté de 1996 à 1998 au sein de l'OCDE.

³⁸ Site web officiel : http://www.incp-ripc.org/index_f.shtml

1.5 La rencontre de deux discours

Les récentes discussions et initiatives ayant conduit à la création de la *Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles* reposent sur la rencontre de deux discours. D'un côté, il est question du traitement des industries culturelles dans le cadre des négociations commerciales; de l'autre, de la diversité culturelle en tant que réalité anthropologique beaucoup plus vaste. Comme le fait remarquer Yvan Bernier, la préoccupation de la diversité culturelle, entendue dans le sens de la diversité des identités, n'est pas nouvelle en soi au sein de l'Unesco; elle se retrouve en fait au cœur de ses actions depuis sa création, en 1945³⁹. Par contre, ce n'est qu'en 1999 que l'organisation internationale commence à se préoccuper de la question de la préservation de la diversité culturelle face aux pressions de la mondialisation de l'économie et de la libéralisation des échanges.

Il nous apparaît cependant essentiel de nous questionner quant au type de culture que l'on veut avant tout défendre ou favoriser par le biais de cette convention : s'agit-il de la culture et de la diversité culturelle en général (au sens anthropologique) ou alors de la culture sous l'angle des industries culturelles telle qu'elle est présentée dans les circuits commerciaux?

Pour certains pays, dont les États-Unis, le Royaume-Uni et les Pays-Bas, la Convention représente un accord protectionniste dont le but est d'obtenir un traitement particulier pour les biens et services culturels afin de les exclure éventuellement du cadre de l'OMC, permettant ainsi de concrétiser le débat sur l'exception culturelle amorcé il y a quelques années par le Canada et la France⁴⁰. La majorité des pays signataires, quant à eux, insistent sur le caractère « culturel » de cette convention dont le but n'est pas tant de modifier les règles de l'OMC que de fournir un nouveau cadre de référence, en plus de contribuer à l'épanouissement de la diversité culturelle, au sens large.

³⁹ Yvan Bernier, « La bataille de la diversité culturelle », in *Les Tirés-à-parts de la Société Suisse des Auteurs*, No 3, été 2004, p. 4.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 5.

De plus, pour les pays en développement, cet accord constituerait un moyen de favoriser l'épanouissement de leurs propres expressions culturelles, notamment par le biais de la création du *Fonds international pour la diversité culturelle*. (Rappelons cependant que la contribution au fonds est prévue sur une base volontaire). Armand Mattelart rappelle à juste titre que personne ne peut véritablement s'ériger contre les grands principes sur lesquels repose la présente convention⁴¹ : comment peut-on, en effet, s'opposer à la protection des identités culturelles, la solidarité entre les peuples, la coopération internationale, le développement durable et le dialogue entre les cultures?

Cependant, lorsqu'on réalise que cet instrument a vu le jour suite aux pressions de quelques États et organismes producteurs et exportateurs de biens et services culturels, le débat semble plutôt reposer, ironiquement, sur la notion de culture en tant qu'*industrie*. Évidemment, dans un contexte caractérisé par l'explosion des nouvelles technologies de l'information et des communications, l'industrialisation croissante du secteur culturel et la création de grands groupes médiatiques transnationaux, l'importance de protéger et de favoriser la diversité des expressions culturelles nous apparaît essentielle. Pourtant, l'enjeu économique de la culture semble malheureusement occuper une place prépondérante au sein de l'actuel débat.

⁴¹ Mattelart, p.101.

1.6 Le secteur culturel : un marché en pleine expansion

Lorsqu'on réalise que le secteur de la culture est en pleine expansion, on peut comprendre l'intérêt que suscite la question. En effet, selon la Conférence des Nations Unies sur le commerce et le développement (CNUCED, 2005)⁴² :

La valeur marchande globale des industries aux forts caractères créatifs et culturels de par le monde est estimée à 1,3 billion \$ US. Depuis 2000, le domaine a crû à un taux annuel composé de plus de 7% [...] À l'échelle mondiale, il est estimé que ces industries comptent pour plus de 7% du produit intérieur brut de la planète, et on s'attend à ce qu'elles progressent environ au même taux durant les trois prochaines années pour atteindre 1,7 billion \$ US⁴³.

Si les produits culturels américains prédominent sur le marché international, on constate cependant qu'ils ne sont pas les seuls. Quelques autres joueurs se partagent le marché, dont la Chine, le Royaume-Uni, la France et l'Allemagne. Ces derniers engendrent, avec les États-Unis, 53% des exportations et 57 % des importations culturelles mondiales⁴⁴. Dans ce contexte, on peut comprendre que des pays comme le Canada, dont les exportations de produits culturels totalisent aujourd'hui près de cinq milliards de dollars, souhaitent également bénéficier de l'engouement que suscitent ces industries sur la scène internationale.

⁴² Il est à noter que par « industries culturelles et créatives », on entend ici les secteurs de l'audiovisuel, des jeux vidéos, de l'édition, du spectacle, des arts, bref, du secteur élargi de la « culture ». Donc de la culture au sens de « divertissement ».

⁴³ Anne-Marie Robert, « L'impact de la mondialisation de la culture au Québec : Rapport 2 : Scène mondiale, piliers locaux. Les industries culturelles et créatives », Rapport préparé pour le *Laboratoire d'études sur les politiques publiques et la mondialisation*, en décembre 2005. Disponible sur le site http://www.leppm.enap.ca/leppm/docs/Rapports%20Culture/Addenda_Rapport_2_Culture.pdf
Statistiques issues d'un rapport de l'UNESCOPRESSE, 2005

NB. Il nous apparaît cependant important de préciser que ces données sont à considérer avec un certain bémol, en ce sens où l'ampleur des sommes impliquées illustre bien le caractère ambiguë du secteur culturel : les produits dérivés de l'empire Disney côtoient parfois les recettes découlant de la vente de billets de danse ou de théâtre...

⁴⁴ *Ibid.*

Avec un chiffre d'affaires qui, selon la Chambre de commerce du Montréal métropolitain, dépasse aujourd'hui 22 milliards de dollars, le secteur occupe sans contredit une place croissante au sein de l'économie canadienne⁴⁵.

1.7 De la culture aux industries culturelles

On constate que le secteur de la culture représente aujourd'hui une véritable industrie et que le divertissement s'avère une formule plus populaire que jamais. Si les Américains ont certainement contribué à la popularité grandissante de *l'entertainment*, force est de reconnaître que ce phénomène est bien présent ici, au Québec, et qu'il semble apprécié par une importante partie de la population.

Nos gestionnaires semblent également avoir compris cette tendance, si l'on se fie au paysage culturel actuel : financement accru de la télévision privée et réduction considérable de l'aide à la télévision publique, laquelle doit davantage faire appel à la publicité (sombant du coup dans une logique marchande reposant sur les cotes d'écoute), financement de projets cinématographiques susceptibles d'attirer le plus large public possible. Pour ce faire, on privilégie les formules éprouvées, les recettes gagnantes : acteurs et réalisateurs connus, thématiques populaires, etc. On assiste également à une concentration sans précédent du secteur de l'édition et de la presse écrite entre les mains de quelques géants. Au Québec, la récente acquisition par Québécor de l'entreprise Sogides, le plus important groupe d'édition et de distribution, vient confirmer cette tendance. Comment alors expliquer cette nouvelle réalité, propre à notre époque? Florian Sauvageau, professeur et chercheur en communication à l'Université Laval, soulève un élément majeur en affirmant : « Nos politiques culturelles, plus souvent qu'autrement, sont devenues des politiques industrielles dans le secteur de la culture⁴⁶ ».

⁴⁵ Statistiques tirées de la Chambre de commerce du Montréal métropolitain. *L'exportation de produits culturels. La règle d'or : être bien préparé et savoir cibler ses marchés*. Disponible sur le site http://www.cmmm.qc.ca/documents/publications/laCite/2004_2005/oct2004/laCite_laUne_CommerceI nter_fr.htm

⁴⁶ Florian Sauvageau, (sous la direction de), *Variations sur l'influence culturelle américaine*, Les Presses de l'Université Laval, Sainte-Foy, 1999, p.14.

Il explique ainsi qu'en matière d'audiovisuel, notre gouvernement a décidé, il y a maintenant plus de vingt ans, que la diffusion de la culture passerait dorénavant par des industries nationales fortes. En confiant au secteur privé le défi de contrer les impacts de l'influence américaine, notamment en favorisant le développement des maisons de productions indépendantes, on encourageait une logique commerciale qui s'inspirait ironiquement de nos voisins du sud... Par contre, comme le souligne le professeur, « le pari industriel des années 80 a été tenu. Nos politiques ont créé des industries nationales prospères et le Canada est devenu un important exportateur d'émissions de télévision⁴⁷ ».

1.7.1 Un paradoxe majeur

Florian Sauvageau fait remarquer, avec grande justesse, que nous observons à l'heure actuelle l'expression d'un paradoxe majeur dans ce dossier: d'un côté, on craint l'américanisation et l'uniformisation culturelles alors que de l'autre, on souhaite la participation de nos entreprises nationales au marché global du divertissement. Ce phénomène n'est pas propre au Québec. On peut penser, comme le rappelle Sauvageau, aux groupes néerlandais, français ou australiens, qui livrent une féroce concurrence aux entreprises américaines sur la scène internationale avec, faut-il le souligner, des produits très semblables aux leurs. Or, qu'en est-il de la réelle diversité créatrice ?

De son côté, le chercheur Dave Atkinson soulève un aspect particulièrement intéressant lorsqu'il rappelle que l'américanisation, ce n'est pas seulement l'importation ou l'influence des contenus culturels américains sur les cultures nationales : c'est aussi, plus subtilement, l'adoption d'un mode particulier d'organisation et de gestion des industries culturelles dans leur ensemble.⁴⁸ En d'autres mots, c'est la commercialisation de la sphère culturelle.

⁴⁷ Sauvageau, p.15.

⁴⁸ Dave Atkinson, « L'américanisation de la télévision : qu'est-ce à dire? » in *Variations sur l'influence culturelle américaine*, sous la dir. de Florian Sauvageau, Presses de l'Université Laval, Sainte-Foy, 1999, p.60.

1.7.2 L'omniprésence de la logique marchande

Cette prédominance des enjeux économiques de la culture suscite chez nous une profonde réflexion quant à l'idée même notre de rapport à la réalité : tout semble ramené à la dimension marchande. Comment expliquer que le terme « industries culturelles », ou industries de la culture, soit maintenant utilisé de façon si courante dans les discours politiques et médiatiques, sans que l'on s'interroge sur sa véritable implication ?

Dans un article intitulé « À l'origine des industries culturelles, un mythe post-moderne »⁴⁹, Jean-François Côté s'interroge sur le contenu symbolique que sous-entend l'expression « industries culturelles ». Selon lui, l'utilisation de ce terme, aujourd'hui largement répandu, nous informe clairement sur l'évolution de la société et sur son mode d'organisation. D'abord introduit à la fin de années 40 par les philosophes allemands Théodor Adorno et Max Horkheimer, le concept d'industrie culturelle (*Kulturindustrie*) était associé à la fin de la culture et de l'art.

Dans leur célèbre ouvrage *La dialectique de la raison*, les chercheurs allemands stigmatisaient l'industrie culturelle parce qu'elle pervertirait la « haute culture » tout en entraînant les individus dans la conformité. La nouveauté, selon eux, n'était pas que l'art et la culture soient considérés comme une marchandise, puisque les œuvres d'art avaient toujours été considérées comme un produit possédant une certaine valeur marchande. Ce qui différait alors, c'était que les profits ne deviennent plus seulement une intention, mais le principe même de l'art. En d'autres mots, l'art ne devenait un objet de préoccupation sociale que dans la mesure où il était porteur de sa seule valeur commerciale.

L'auteur allemand Walter Benjamin avait aussi étudié la question de l'art et de la technique. Déjà, en 1936, il publiait un texte – devenu célèbre – intitulé « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », dans lequel il s'interrogeait sur le principe même de la reproduction en série. Selon Benjamin, la technique entraîne inévitablement une dissolution

⁴⁹ Jean-François Côté, « À l'origine des industries culturelles, un mythe post-moderne », in *Société*, no 4, 1988-1989, pp.143-173.

du caractère sacré d'une œuvre. Il reproche à l'œuvre d'art reproductible de perdre sa valeur comme « objet de culture », comme objet de tradition, au profit de sa valeur comme réalité dite « exposable ». Benjamin écrivait que ce processus de standardisation témoigne d'un « puissant ébranlement de la tradition qui est la contrepartie de la crise que traverse actuellement l'humanité et son actuelle régénération⁵⁰ ». C'était il y a 70 ans...

Or, comment se fait-il que l'expression « industrie culturelle » soit aujourd'hui entrée dans l'usage courant et que l'assimilation de la culture à un secteur d'activité économique fasse désormais consensus ? Alors qu'au départ, l'expression « industrie culturelle » était, ironiquement, associée à la fin de culture, elle semble ainsi aujourd'hui glorifiée par les différents acteurs sociaux afin d'illustrer le dynamisme et la vitalité de celle-ci. Jean-François Côté fait remarquer que « ce qui est maintenant en jeu dans le terme d'industrie culturelle, c'est, de manière tautologique, l'étiquetage et la valorisation-promotion systémique (organisationnelle, économique) des aspects de la pratique culturelle qui sont désormais tombés dans le champ d'une production industrielle de la culture⁵¹ ». Si les industries culturelles, en reconnaissant leur appartenance au « complexe industriel dans lequel elles évoluent⁵² », incarnent certaines valeurs propres à la culture contemporaine, peut-on affirmer qu'elles nous informent sur la spécificité des pratiques culturelles et sur la culture dans sa globalité ?

La valorisation excessive des « industries culturelles » et la façon dont nous les façonnons depuis quelques années témoignent d'un effritement de sens au sein de la culture contemporaine et de la société en général. Aussi nous apparaît-il important d'approfondir notre réflexion sur la notion de culture, de même que sur les récentes transformations qui se sont opérées au fil du temps quant à notre perception de celle-ci. Nous consacrerons le prochain chapitre à cette question, tout en accordant une attention particulière à la signification politique qu'un tel changement de paradigme provoque.

⁵⁰ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », in *Œuvres III*, Gallimard, Folio Essai, 2000 p.73.

⁵¹ Jean-François Côté, « À l'origine des industries culturelles, un mythe post-moderne », in *Société*, no 4, 1988-1989, p.162.

⁵² *Ibid.*

CHAPITRE II

LES TRANSFORMATIONS DE LA CULTURE

La notion de culture a toujours suscité de profondes réflexions. Depuis son introduction chez les Romains, il y a maintenant un peu plus de deux mille ans, la polysémie du concept a soulevé de nombreuses querelles paradigmatiques et disciplinaires. Si à l'origine, le terme était employé au sens de cultiver, entretenir, préserver, et renvoyait au commerce de l'homme avec la nature ou encore au culte des dieux⁵³, l'utilisation du terme au sens figuré aura fait l'objet de nombreux questionnements. Qu'est-ce que la culture ? Comment penser la culture et, par le fait même, l'homme ? Parfois, la notion est définie de façon si large qu'elle englobe toutes les facettes de la vie en société alors qu'en d'autres moments, elle est principalement associée aux activités artistiques et créatives. Dans son ouvrage *Keywords. A vocabulary of culture and society*, l'historien britannique Raymond Williams identifie trois principaux sens ayant été attribués à la notion au fil du temps⁵⁴ :

- 1) un processus général de développement intellectuel, spirituel et esthétique;
- 2) la manière de vivre d'un peuple ou d'un groupe dans un endroit ou à une époque déterminée;
- 3) l'activité des artistes ou des intellectuels dans une société donnée.

Le premier sens renvoie à une conception humaniste de la culture, qui met de l'avant le développement de l'individu, notamment par le biais de l'éducation. Cette conception, considérée comme « moderne », implique une dimension réflexive car elle fait appel à la capacité de prendre une distance et de réfléchir sur notre situation dans le monde. Elle implique un rapport au temps : la reconnaissance de l'héritage du passé permet à l'homme de prendre conscience, à partir de cette mise à distance, de sa propre identité.

⁵³ Hannah Arendt, *La crise de la culture*, Gallimard, 1972, p.271.

⁵⁴ Raymond Williams, *Keywords. A vocabulary of culture and society*, Fontana Press, Londres, 1976, p. 90-91. La version française de cet extrait est tirée de l'essai *Développement culturel et mondialisation de l'économie. Un enjeu démocratique*, par Marc Raboy et al. Institut québécois de recherche sur la culture, Québec, 1994, p.43-44.

La culture humaniste renvoie ainsi à une conception abstraite de l'individu, qui doit de ce fait penser son lien à autrui sur une base réfléchie, c'est-à-dire qui n'est pas « donnée » dans la nature : ce lien réfléchi s'appelle le politique.

Le deuxième sens est associé à une conception anthropologique de la culture et a été évoqué pour la première fois en 1871 dans l'ouvrage *Primitive Culture*, du Britannique Edmund Burnett Tylor. Dans sa préface, l'auteur désigne la culture comme « un ensemble complexe incluant les savoirs, les croyances, l'art, les mœurs, le droit, les coutumes, ainsi que toute disposition ou usage acquis par l'homme vivant en société⁵⁵ ». Cette citation entend la culture comme l'expression de la vie sociale, comme un ensemble d'activités symboliques : la culture est ainsi définie selon des aspects objectifs.

L'usage de la dernière acception, en référence à la sphère artistique, est quant à elle relativement récente dans l'histoire de l'humanité. Si elle s'avère étroitement liée à l'idée de la culture « humaniste » (la sphère artistique au sens des Beaux-Arts et des lettres représentait initialement, selon Williams, l'expression tangible du processus de développement intellectuel et artistique)⁵⁶, cette conception s'est élargie au fil du temps pour maintenant englober cette vaste catégorie que sont « les industries culturelles ». Ces dernières regroupent notamment, outre les arts et les lettres, les secteurs du spectacle, de l'édition, du cinéma et des télécommunications. Depuis quelques décennies, le terme « culture », au sens des « industries de la culture », est également souvent associé à la notion de divertissement, ce qui n'est pas sans soulever de sérieuses interrogations. Ainsi, la culture « est » musique, cinéma, spectacle, etc. Mais aussi magazines, feuilletons, téléromans populaires...

Pourtant, l'idée d'« industrie culturelle » s'avérait à l'origine fortement critiquée par les tenants du courant critique et de l'École de Francfort. Or, une connotation positive est maintenant attribuée au concept : ce dernier est désormais symbole de dynamisme économique, de vitalité, de fierté nationale, etc.

⁵⁵ Armand Mattelart, *Diversité culturelle et mondialisation*, Éditions La Découverte, Paris, 2005, p.6. Citation extraite de *Primitive Culture*, Tome 1, *The origins of culture*, 1871, p.1.

⁵⁶ Williams, p.91.

Que révèle ce glissement quant à notre façon de percevoir la culture et, par le fait même, notre rapport au monde ? Peut-on y déceler un lien avec le déclin du projet humaniste de formation de l'homme, lequel se veut, comme nous le verrons, étroitement lié à l'idéal démocratique moderne?

Vers une « indifférenciation » de la culture

Selon nous, l'omniprésence de la logique marchande, le culte de l'immédiateté et l'édification d'une culture de masse, c'est-à-dire « un ensemble d'œuvres, d'objets et d'attitudes, conçus et fabriqués selon les lois de l'industrie et imposés aux hommes comme n'importe quelle autre marchandise ⁵⁷ » entraînent de sérieux bouleversements quant à l'idée même de notre présence dans le monde. Cette réalité, loin de favoriser l'esprit critique et la prise de parole, tend davantage à transformer les citoyens (toutes « cultures » confondues) en consommateurs passifs, dépendants, recherchant essentiellement plaisirs et divertissement. De plus, une quantité grandissante d'éléments se retrouvent propulsés dans le champ culturel : des revendications identitaires (basées sur l'origine ethnique, ou encore sur l'appartenance à divers groupes partageant certains critères : sexe, âge, orientation sexuelle, profession) aux produits dérivés de l'empire Disney, en passant par les négociations internationales et les Beaux-Arts.

C'est donc dire que tout devient « culture », que la frontière traditionnelle entre culture anthropologique et culture au sens moderne (humaniste) semble graduellement s'estomper, du moins au sein de l'espace public. En effet, de quelle culture est-il question lorsque l'on parle, à titre d'exemple, d'industries culturelles porteuses « d'identité nationale » ?

Selon le sociologue Michel Freitag, cette mutation est révélatrice de profonds bouleversements quant aux modes de structuration et de reproduction des rapports sociaux dans leur ensemble, c'est-à-dire de la culture dans sa totalité⁵⁸.

⁵⁷ Jean-Claude Michéa (Avant-propos), *Culture de masse ou culture populaire*, de Christopher Lasch, Éditions Climats, 2001, p.8.

⁵⁸ Michel Freitag, « Les métamorphoses de la culture », in *L'oubli de la société. Pour une théorie critique de la postmodernité*, Presses de l'Université Laval et Presses Universitaires de Rennes, p.123.

Comment cette différence historique entre la vision anthropologique et « moderne » de la culture a-t-elle pu mener à cette « indifférenciation » de la culture ? L'enjeu, fondamental, est politique, et il témoigne selon nous d'un profond malaise affligeant la société contemporaine.

L'idée est donc de s'interroger sur cette mutation fondamentale qui est en train de se produire dans notre perception de la culture et sur la signification politique qu'un tel changement de paradigme implique. Dans un premier temps, nous présenterons les conditions structurelles ayant donné naissance au concept moderne de culture et à la façon dont la distinction traditionnelle entre la culture anthropologique et la culture au sens des Beaux-Arts s'inscrit dans l'émergence d'une vision humaniste.

Cette section sera abordée dans une perspective sociohistorique et permettra d'identifier les changements survenus quant à la dimension « culturelle » de la pratique sociale. À cet effet, les travaux d'Hannah Arendt, de Michel Freitag et de Claude Lefort nous seront particulièrement utiles afin de développer et articuler notre réflexion. Nous nous interrogerons par la suite sur les effets, au plan démocratique, découlant de l'effritement du projet humaniste.

Repenser le rôle de l'État

Une réflexion sur la culture et le politique implique nécessairement l'idée de « développement culturel ». Celui-ci s'avère, selon nous, essentiel à la vie démocratique, ce qui justifie l'intervention de l'État. Le but ici n'est pas de trouver des solutions « techniques » afin d'assurer le « retour » d'un véritable espace public au sein duquel les citoyens pourraient s'exprimer librement et exercer leur esprit critique et leur créativité; il est plutôt de repenser les bases sur lesquelles repose notre conception du développement culturel.

À cet égard, nous nous référons aux auteurs Florian Sauvageau, Marc Raboy, Yvan Bernier et Dave Atkinson, qui, comme nous l'avons souligné préalablement, définissent le développement culturel comme « le processus par lequel l'être humain, de même que les collectivités, acquièrent les ressources⁵⁹ nécessaires pour participer à la vie publique⁶⁰ ». Ainsi, au lieu de limiter celui-ci au développement des entreprises culturelles nationales (donc de le cantonner dans une perspective purement économique), le « développement culturel » doit être abordé, selon nous, en tant qu'enjeu démocratique. Cette conception implique, par le fait même, la reconnaissance du caractère sociopolitique du développement culturel.

Une attention particulière sera donc portée à la question de l'éducation de même qu'à celle des médias en raison de leur rôle central dans la réalisation de l'idéal démocratique moderne. En effet, l'éducation joue un rôle de premier plan dans l'acquisition d'un bagage commun (aptitudes et connaissances) permettant d'exercer son esprit critique, son droit de parole et, d'une certaine façon, sa créativité au sein de l'espace public tandis que les médias, de leur côté, constituent en quelque sorte la pierre angulaire de celui-ci.

Si cet idéal démocratique supposait, comme l'explique Jean Pichette, « l'aménagement d'un espace politique à l'intérieur de la société dans lequel celle-ci pouvait se réfléchir, dans le double sens du terme : se penser, se prendre comme objet légitime de réflexion; et se représenter, se projeter, comme sur un écran », le projet éducatif, lui, « logeait évidemment à cette enseigne politique en visant à former des citoyens aptes à participer de façon réfléchie au débat public⁶¹ ».

⁵⁹ Par « ressources », on peut comprendre les divers outils essentiels à une véritable implication citoyenne, tel un certain niveau de connaissances, diverses aptitudes (esprit critique, curiosité, rigueur intellectuelle, ouverture, etc.)

⁶⁰ Raboy *et al*, p.12.

⁶¹ Jean Pichette, Jean, « Les intellectuels au Québec : dire un monde silencieux », in *Le Devoir*, 27 février 2003.

Or, depuis quelques années, nous observons une certaine tendance à instrumentaliser l'éducation, c'est-à-dire à la mettre au service du développement économique et aux fins du marché du travail⁶². Selon une perspective humaniste, l'éducation devrait pourtant constituer une fin en soi, indépendamment de l'objet d'étude, l'idée n'étant pas « d'apprendre dans un but utilitaire mais en vue d'une formation de l'esprit⁶³ ». Malheureusement, l'hégémonie de l'économisme, qui envahit maintenant toutes les sphères de la société, semble saper les bases mêmes de ce projet collectif⁶⁴. Quant aux médias, ils se trouvent étroitement liés à la notion d'espace public, en ce sens où ils représentent aujourd'hui ce lieu symbolique d'échanges et de discussion, à l'instar du lieu physique où se réunissaient jadis les populations pour discuter des activités publiques, avant leur apparition⁶⁵. Or, aujourd'hui, ces derniers tendent de plus en plus à simplement faire circuler l'information et les « produits culturels » au lieu de favoriser le véritable débat d'idées. Ce qui, on en convient, comporte de sérieux effets au plan démocratique.

2.1 Les transformations de la culture

Voici un survol chronologique du processus de transformation des modes de reproduction des rapports sociaux dans leur ensemble (donc de la « culture » dans sa totalité) auquel nous juxtaposerons l'édification de trois types de sociétés historiques : traditionnelles, modernes et post-modernes. Soulignons à cet égard que la sélection de ces périodes s'appuie sur les travaux du sociologue Michel Freitag.⁶⁶ Mais tout d'abord, nous présenterons brièvement deux formes de socialité généralement reconnues afin de distinguer deux types d'organisation sociale: la *Gemeinschaft* et la *Gesellschaft*.

⁶² Guy Rocher, *Développement culturel et mondialisation de l'économie*, sous la direction de Marc Raboy *et al*, Institut québécois de recherche sur la culture, Québec, 1994, p. 102.

⁶³ Jean Lefort, « Formation et autorité » in *Écrire. À l'épreuve du politique*, Calmann-Lévy, 1992, p. 213.

⁶⁴ Nous constatons que de plus en plus, l'éducation est perçue selon une perspective utilitariste. Les programmes d'enseignement, du moins en Amérique du Nord, semblent être de plus en plus façonnés en fonction d'intérêts externes (marché du travail). Par conséquent, ils valorisent une formation « technique », axée sur l'acquisition de compétences « concrètes », par rapport aux connaissances générales (histoire, lettres, philosophie, etc.).

⁶⁵ Raboy *et al*, p.74.

⁶⁶ Michel Freitag, « Les transformations de la culture », in *L'oubli de la société*, p. 123 à 181.

2.1.1 « Communauté » et « société »

C'est en 1887 que le sociologue allemand Ferdinand Tönnies publie *Gemeinschaft und Gesellschaft* (*Communauté et société*), considéré par plusieurs comme la charte fondatrice de la sociologie moderne. Si la communauté, selon Tönnies, se caractérise par la prédominance des relations affectives et existentielles, la société, pour sa part, met de l'avant des liens contractuels intégrés dans un système de relations impersonnel, anonyme et compétitif. Cependant, comme on peut le constater, ces deux types d'organisation sociale sont liés, voire imbriqués l'une à l'autre :

La communauté est une forme de vie ancienne, primitive où les rapports entre les individus sont vécus, sentis, non abstraitement conçus. À mesure que ces rapports s'intellectualisent sous l'influence de la culture et de la civilisation, la communauté évolue vers la société. Ce processus de mécanisation des rapports sociaux se poursuit sans cesse⁶⁷.

Ainsi, dans une perspective historique, l'idée de communauté est surtout associée aux « sociétés traditionnelles » alors que la période dite moderne correspondrait à l'idée de société. Il est toutefois important de conserver à l'esprit que c'est surtout l'évolution de la forme du rapport social (l'association) qui intéresse Tönnies :

Le rapport lui-même, et par conséquent l'association, peut être compris soit comme une vie réelle et organique, c'est alors l'essence de la communauté, soit comme une représentation virtuelle et mécanique, c'est alors le concept de société⁶⁸.

Ainsi, à titre d'exemple, la cellule familiale reposerait sur des liens dits « de communauté » alors que les échanges professionnels se situeraient au niveau de la « société ». Les catégories d'analyse de Tönnies s'avèrent certainement très « colorées », opposant l'organique et l'émotion à la mécanique et la raison. S'il est vrai que la théorie du sociologue allemand s'avère encore aujourd'hui quelque peu controversée, elle a toutefois le mérite d'avoir réussi à conceptualiser deux formes de lien social.

⁶⁷ Ferdinand Tönnies, *Communauté et société. Catégories fondamentales de sociologie pure*, Presses universitaires de France, Paris, 1944, p.17-18.

⁶⁸ *Ibid.*, p.3.

2.1.2 Société « traditionnelle »

La communauté représente donc « un tout, un être organique où les individus sont étroitement liés par le sang, les sentiments, la coutume et la religion (...) »⁶⁹. Également appelée « société de culture », la cohésion au sein de ce type d'organisation est assurée par l'intégrité du système symbolique auquel se réfère l'ensemble de la collectivité⁷⁰. Les actions se posent en demeurant plongées dans le sens : tous les membres de la communauté se réfèrent au système commun pour l'ensemble de leurs actions « et ceci par la seule médiation du sens qui est conféré à chacune d'elles en son accomplissement même »⁷¹.

En d'autres mots, tout s'intègre, de la société à l'individu, de la structure générale à chaque action, car il n'y a pas de reconnaissance d'une autorité légitime apte à assumer la responsabilité du devenir du monde, contrairement à ce qui se passe dans la société moderne, qui se dotera de cadres, de règles afin d'assurer son fonctionnement. Il ne peut donc y avoir, au sein de la société traditionnelle, de remise en question des croyances sociales et de l'ordre établi, considérés comme *allant de soi*. Le philosophe Cornelius Castoriadis fait remarquer à cet effet que « la clôture de la signification fait que non seulement la question du politique comme la question philosophique sont fermées d'avance, mais que le sont tout aussi bien les questions éthiques ou esthétiques »⁷².

C'est donc dire que *tout fait sens* et que par conséquent, on ne peut questionner les dogmes établis. Ainsi, à titre d'exemple, la sphère artistique se voit contrainte par un cadre très rigide, lequel ne fait que très peu de place à la créativité et à l'originalité. Castoriadis explique qu'effectivement, au sein de ces sociétés, le style est fortement ancré dans la pratique artistique: on peint, on sculpte ou l'on construit « de cette façon », selon des critères bien spécifiques à chaque époque et auxquels il est impossible de déroger.

⁶⁹ Tönnies, p. XVII.

⁷⁰ Freitag, p. 126.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Cornelius Castoriadis, *La montée de l'insignifiance. Les carrefours du labyrinthe. Tome IV*, Seuil, Paris, 1998, p. 197.

Si ces sociétés ont certainement créé des œuvres immortelles, comme le rappelle le philosophe, « toutes incarnent et confortent les significations imaginaires chaque fois instituées : adoration du divin, culte des héros, éloge des rois⁷³ ». C'est donc dire que si les œuvres, tout comme leurs créateurs, sont au service des « significations instituées », la population, elle, peut y retrouver « l'illustration des significations et des valeurs collectives et traditionnelles⁷⁴ ».

Ainsi, la liberté créatrice et la volonté pour les artistes de se distinguer, de trouver leur propre signature ne surviendra que plus tard, soit vers le XIII^e siècle. On constate donc que la dimension esthétique est évidemment présente au sein de la société traditionnelle, mais qu'elle n'est pas séparée, qu'elle ne forme pas une sphère en soi, car elle n'est pas encore devenue l'objet d'une pratique spécialisée, comme ce sera le cas au sein la société moderne « institutionnalisée »⁷⁵.

2.1.3 Société « moderne »

La société, en revanche, se définit par « un groupement où l'individu garde une place marquée et où le jeu des relations sociales reste d'ordre mécanique, inorganique, artificiel, comme les produits même de l'intelligence et de la pensée⁷⁶ ». Les liens entre les individus reposent sur la concurrence, entraînant des rapports impersonnels de type contractuel. Selon Freitag, la société moderne se distingue par un « mode institutionnel des rapports de production⁷⁷ ». Ce mode est basé sur la dimension politique des mécanismes de régulation (État, pouvoir, institution, etc.) par opposition à la tradition, qui caractérisait le mode de reproduction des rapports sociaux au sein des sociétés traditionnelles. La mise en place de structures politiques et d'institutions altère de façon radicale le « rapport au monde ». Cette transformation implique une prise en charge réflexive et distanciée de la société face à elle-même, qui est dès lors appelée à se penser, se réfléchir et à s'autocritiquer.

⁷³ *Ibid.*, p.198

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Freitag, p.128.

⁷⁶ Tönnies, p. 17.

⁷⁷ Freitag, p.129.

Dans ce contexte, le pouvoir « se présente et est accepté comme l'expression d'un ordre transcendant⁷⁸ », car sa légitimité repose *de facto* sur la reconnaissance de celui-ci par la société. Les normes sociales, quant à elles, apparaissent alors comme des « produits de pratiques sociales⁷⁹ ». L'avènement du travail et l'émergence de la logique marchande, au centre de laquelle repose le concept de propriété, représentent également des éléments déterminants ayant clairement modifié les rapports humains.

2.1.4 La « culture » au sein de la société moderne

Ces bouleversements entraînent inévitablement d'importantes mutations quant à la « culture anthropologique », qui se retrouve alors refoulée dans la sphère « privée »⁸⁰. Par conséquent, c'est toute l'unité sociétale qui s'en trouvera éclatée (rappelons que la culture assurait jusqu'alors la fonction de reproduction des rapports sociaux). Freitag identifie deux effets concrets découlant de cette mutation : d'un côté, la culture devient folklore, alors que de l'autre, elle se spécifiera en divers sous-systèmes indépendants (formation de sous-cultures selon les classes, le sexe, les professions, etc., lesquelles reposent sur l'appartenance à un système institutionnel commun)⁸¹.

Un autre effet observé par le sociologue est la « spécialisation formelle des pratiques culturelles⁸² ». Ce phénomène entraînera du coup l'autonomisation de la dimension expressive qui prendra la forme de pratique esthétique, donc de l'art, qui sera désormais séparé du travail. D'où l'idée de cette sphère particulière qui entend la dimension expressive de la culture au sens des « Beaux-Arts ». En effet, le rapport à l'art au sein de la société moderne différerait largement de la société traditionnelle où, comme nous l'avons souligné précédemment, la production artisanale demeurait soumise à des normes « culturelles », au sens où toutes les dimensions sociales étaient imbriquées les unes aux autres.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Freitag, p. 128.

⁸⁰ *Ibid.*, p.132.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*, p.133.

L'économie demeurait, quant à elle, « sous le règne de la valeur d'usage » et le travail, n'ayant pas encore acquis « la signification et la consistance objectives de catégorie générale de la pratique sociale », se présentait comme « un service accompli dans le cadre d'un statut⁸³ ».

Par contre, comme le fait remarquer Freitag, le développement de la richesse entraînera un nouveau mode d'intégration des besoins, au fur et à mesure que ceux-ci vont se quantifier et se hiérarchiser en une nouvelle échelle purement instrumentale : le pouvoir d'achat. Celui-ci entraînera une « hiérarchisation des propriétés fonctionnelles, techniques et esthétiques des produits⁸⁴ ». L'activité productive devient alors l'objet d'une attention toute particulière, contribuant du coup à une « individualisation croissante de l'artisan et de son œuvre⁸⁵ ». En effet, la dimension instrumentale du rapport au monde étant concentrée dans le travail, la dimension expressive du rapport au monde tendra symétriquement à se concentrer dans l'«art ».

Cette tendance connaîtra son apogée à la Renaissance, où la dimension créative s'avère nettement valorisée. Par contre, jusqu'au XVI^e siècle, les grands maîtres appartiennent à des corporations d'artisans, ce qui implique alors certaines contraintes artistiques. Par conséquent, on ne peut pas encore parler d'œuvres artistiques personnelles et porteuses d'identité sociale car les œuvres appartiennent encore à celui qui en commande la réalisation, contrairement à ce qu'on observera quelques siècles plus tard, alors que la dimension identitaire de l'œuvre s'exprimera dans le rapport expressif qu'elle entretient avec son créateur⁸⁶. Le concept de culture au sens des Beaux-Arts prendra d'ailleurs tout son sens avec le développement du capitalisme industriel au XIX^e siècle : « en tombant sous la dépendance du capital, l'activité productive perd l'autonomie culturelle qu'elle possédait dans le cadre du métier artisanal⁸⁷ ».

⁸³ Freitag, p.135.

⁸⁴ *Ibid.* p.137.

⁸⁵ *Ibid.* p.138.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Ibid.* p.141.

De ce fait, la dimension expressive, qui était directement liée à « l'utilité », s'évacue complètement du travail productif, qui devient alors « dépendant et aliéné ». Résultat : la valeur expressive devient « la finalité objective distincte et exclusive de l'activité artistique⁸⁸ ». D'où l'idée de la sphère isolée des Beaux-Arts, dont l'essence même repose sur la dimension expressive.

Selon la philosophe Hannah Arendt, c'est d'ailleurs ce qui devrait être la plus importante et fondamentale qualité de l'œuvre d'art : arrêter notre attention et nous émouvoir⁸⁹. Cependant, comme nous le constaterons plus loin, l'édification de la société de masse et l'industrialisation du secteur culturel entraîneront ce que la philosophe appelle la « dévaluation des valeurs culturelles ». Ce phénomène sera d'ailleurs observé de façon particulière au cours des années 20 et 30 en Allemagne, et 40 et 50 en France.

2.2 L'émergence d'une nouvelle conception de la culture

Contrairement aux normes culturelles qui demeuraient intériorisées au sein de la société traditionnelle, le mode de développement de la société moderne fera « éclater l'unité synthétique de la pratique culturelle » pour créer des instances indépendantes de pratiques fonctionnelles composant les différentes sphères de la réalité sociale : le politique, l'économique, le technique et le scientifique⁹⁰. Puisque l'objectif n'est pas de relater ici de façon exhaustive les diverses étapes de ce parcours, contentons-nous de préciser que ce phénomène s'est produit au cours d'un long processus historique, dont les racines remontent à l'Antiquité grecque et romaine. Ainsi, en réaction à cette importante transformation sociale émerge une nouvelle conception de la culture, d'essence « humaniste et universaliste ». Celle-ci a pour objectif de répondre à la différenciation des trois nouveaux champs de pratique sociale (économique, politico-historique et scientifique) par « l'affirmation d'une synthèse où sont liés l'activité productive, le rapport à la nature, et le rapport à la société et à

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Arendt, p.261.

⁹⁰ Freitag, p.134.

l'histoire⁹¹ ». En d'autres mots, c'est l'émergence d'un nouveau rapport sensible au monde (dans sa globalité) tel que le suppose le politique et sur lequel repose le projet humaniste, c'est-à-dire de formation du citoyen.

2.2.1 L' essence de l'humanisme

Selon le philosophe Claude Lefort, l'humanisme, en tant que « projet de formation de l'homme », apparaît dès la Renaissance. En prenant leur envol, les *studia humanitatis* proposaient une nouvelle conception de l'éducation, orientée vers l'idée d'apprendre non pas dans un but utilitaire, mais plutôt en vue d'une « formation de l'esprit ». Cette conception différait largement de la scolastique, dont l'enseignement, « sous le signe de la vérité transcendante », était jusqu'à ce jour assuré par l'Église. Cette transformation qu'entraînait l'humanisme était fondamentale, car, d'après Lefort, « il ne pouvait engendrer l'idée d'une éducation qui contiendrait en elle sa propre fin, c'est-à-dire, indépendamment de l'objet d'étude, et quel que soit le caractère de l'apprentissage ou de la discipline scientifique⁹² ». En d'autres mots, l'éducation devenait une *fin en soi*, peu importe la discipline étudiée : l'idée était alors d'apprendre pour le plaisir d'apprendre, d'élargir ses horizons personnels et « culturels ».

Ainsi, pour la première fois voit-on apparaître, tant au sein de l'enseignement que de la société, la notion de « culture générale ». Lefort se garde bien d'associer cette notion à l'élitisme : selon lui, l'idée de culture générale accueille plutôt « l'indétermination puisque celui qui apprend n'est plus tant requis de s'emparer d'un certain lot de connaissances que destiné à nouer un *nouveau rapport au savoir*⁹³ ». L'idée est alors de développer l'ouverture, l'esprit critique. C'est d'ailleurs ce nouveau rapport au savoir qui, selon la vision humaniste, permet à l'homme de cultiver sa curiosité intellectuelle et spirituelle, notamment par le biais de lectures diverses, en plus de se laisser émouvoir par différentes expériences artistiques ou symboliques. On constate ici que la dimension « sensible » occupe une place centrale dans la culture humaniste.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² Lefort, p.212.

⁹³ *Ibid.*, p.213.

Hannah Arendt rappelle que cette sensibilité et cette capacité de s'émouvoir se trouvent à la base même de la pensée politique : « Le début de toute philosophie est l'étonnement devant tout ce qui est en tant qu'il est⁹⁴ ». Cette célèbre citation d'Aristote, largement inspirée de Platon, traduit clairement l'importance de cette faculté : elle permet à la société de se remettre elle-même en question, de s'interroger, de s'autocritiquer, bref, d'effectuer un retour réfléchi sur elle-même.

Ces principes, à la base de la démocratie et de la philosophie, constituent, d'une certaine façon, la pierre angulaire de l'humanisme. Ils traduisent en fait une « nouvelle éthique de la vie active⁹⁵ », reposant sur l'engagement de l'homme au sein de la Cité, pour reprendre le vocabulaire classique, ou de l'espace public, au sens où l'entend Jürgen Habermas⁹⁶. Lefort fait également remarquer que cette idée neuve de culture introduira une nouvelle perception de la différence des temps : « Ce qui distingue l'humanisme, c'est la conscience d'une rupture dans le temps, c'est la constitution de l'Antiquité même comme d'un passé à distance, un passé séparé du présent par un âge des ténèbres⁹⁷ ». (Par *âge des ténèbres*, on le comprend, on fait allusion ici au Moyen-Âge).

Cette reconnaissance de l'historicité permet de prendre conscience de sa place dans le monde, de se définir dans l'espace-temps : « Pour qu'il y ait épanouissement de la représentation de l'*humanitas*, il faut qu'il y ait un retour chez les Modernes de ce qui fut accompli par les Anciens⁹⁸ ». C'est en ce sens, comme le démontre Lefort, que la culture humaniste est perçue comme un *dialogue* : cet échange avec les Anciens (qui, par le biais de cette relation, demeurent en quelques sortes « intemporels ») façonne ainsi notre propre identité.

⁹⁴ Arendt, p.152.

⁹⁵ Lefort, p.214.

⁹⁶ Dans son ouvrage *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Jürgen Habermas analyse le « processus au cours duquel le public, constitué par les individus faisant usage de leur raison, s'approprie la sphère publique contrôlée par l'autorité et la transforme en une sphère où la critique s'exerce contre le pouvoir et l'État ». *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Éditions Payot, 1978, p. 61.

⁹⁷ Lefort, p.213.

⁹⁸ *Ibid.*, p.214.

2.2.2 L'institutionnalisation du concept moderne de culture

Si l'identification de la Renaissance en tant que berceau de la culture humaniste ne semble pas faire l'unanimité, elle aura tout même largement contribué à façonner les principes de base du concept de culture humaniste. Selon Arendt, Freitag et Lasch, la véritable consolidation de ce dernier se fera dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, en lien étroit avec le développement du capitalisme industriel en Angleterre et la Révolution française. Ces événements, soulignons-le, s'inscrivent dans une période de grand bouillonnement intellectuel (Les Lumières), où les connaissances et les idées s'évadent alors des cercles fermés des intellectuels pour rejoindre le grand public.

Un changement majeur se produit cependant quant à la perception de la société face à elle-même : celle-ci, comme le dénote Freitag, en vient à « appréhender sa propre consistance ontologique et son identité sous la forme projective d'un mouvement historique compris comme Progrès⁹⁹ ». Il rejoint en ce sens Mattelart, qui explique que l'esprit du temps privilégie alors l'explication évolutionniste :

La mentalité coloniale ne tarde pas à parasiter la dispute conceptuelle sur le sens des échanges. Les tenants des théories dites diffusionnistes soutiennent que le courant d'une culture à une autre passe irréversiblement de celle qui est la plus *développée* à la plus *primitive*¹⁰⁰.

On comprend qu'il s'agit d'une vision économique, « développementale » de l'évolution humaine. Le progrès est alors perçu comme le résultat d'une séquence historique : la substitution des relations sociales fondées sur l'organique, la coopération (communauté) aux relations sociales fondées sur le contrat, le mécanique (société) apparaît alors comme une « évolution »¹⁰¹.

⁹⁹ Freitag, p.143.

¹⁰⁰ Mattelart, p.7.

¹⁰¹ Freitag, p.143.

L'opposition entre ces deux modes d'organisation sociale est alors présentée comme la « loi du progrès »¹⁰². Cette dernière tendra d'ailleurs à banaliser le passé au nom la modernisation¹⁰³. Par contre, au même moment, on assiste à de grands bouleversements sociaux : recrudescence des luttes sociales, développement du mouvement syndical, etc. Dans ce contexte, Raymond Williams rappelle que la culture prendra alors la forme d'une protestation et servira à attirer l'attention sur l'ensemble des rapports sociaux d'une société :

« It was (later) used to attack what was seen as the « mechanical » character of the new civilization then emerging : both for its abstract rationalism and for the « inhumanity » of current industrial development. It was used to distinguish between « human » and material development. Politically, as so often in this period, it veered between radicalism reaction and very often, in the confusion of social major change, fused elements of both¹⁰⁴ ».

Ainsi, plus que l'art et l'instruction, la culture englobe alors le « mode de vie entier d'une population¹⁰⁵ ». Freitag observe pour sa part que le concept se rapprochera alors du sens qu'il avait pris dans les études anthropologiques pour se détacher de sa référence à l'humanisme classique¹⁰⁶. La culture en son sens moderne se présente donc comme une réalité naturelle face aux « systèmes artificiels, mécanistes (...) de la société institutionnelle¹⁰⁷ ». Freitag voit dans cette transformation l'émergence d'un paradoxe majeur: « en la visée même de synthèse et totalisation, elle (la culture) se referme sur elle-même comme une spécialité¹⁰⁸ ». Ce faisant, elle est condamnée à s'isoler, à enfermer son objet dans les pratiques des « artistes, des gens de lettres, des personnes *cultivées* ». Voilà pourquoi on affirme parfois que la « culture » est fermée, sécularisée, ou encore réservée à l'élite.

¹⁰² Christopher Lasch, *Le seul et vrai paradis. Une histoire de l'idéologie du progrès et de ses critiques*, Éditions Flammarion, 2006, p. 163.

¹⁰³ Dans *La culture du narcissisme*, l'auteur Christopher Lasch déplore que « le dogme de la critique contemporaine veut que toute l'évocation de ce type soit considérée comme le signe d'une nostalgie passéiste ». Christopher Lasch, *La culture du narcissisme*, Éditions Climats, Castelnau-le-Lez, 2000, p. 26.

¹⁰⁴ Raymond Williams, *Keywords. A vocabulary of culture and society*, Fontana Press, Londres, 1976, p. 89.

¹⁰⁵ Lasch, *Le seul et vrai paradis*, p.161.

¹⁰⁶ Freitag, p.147.

¹⁰⁷ Freitag, p.143.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p.148.

D'autre part, puisque la culture anthropologique englobe l'ensemble de la réalité sociale (on « nage » *de facto* à l'intérieur de celle-ci, parce que *cela va de soi*) la sphère artistique devient ainsi, au sein de l'espace public, l'ultime véhicule d'expression identitaire. L'activité culturelle est alors perçue comme un instrument de communication sociale, porteuse de sens et d'identité. Par conséquent, les artistes deviennent, aux yeux de la société, les ambassadeurs « culturels » par excellence. D'ailleurs, un peu plus d'un siècle plus tard, soit au début du XX^e siècle, de nombreux États mettront sur pied divers programmes afin de soutenir et promouvoir leur secteur culturel.

Ces mesures auront pour objectifs principaux de promouvoir un sentiment d'appartenance et une identité distincte et, par le fait même, de contribuer au renforcement de l'unité nationale. Par contre, comme nous le constaterons prochainement, la logique nationaliste sera également liée à la logique économique, ce qui suscitera quelques confusions quant à la finalité de l'action publique dans le secteur culturel.

2.3 Et aujourd'hui ?

2.3.1 Société post-moderne¹⁰⁹

Michel Freitag utilise le terme « société décisionnelle » pour qualifier notre époque, en ce sens où celle-ci serait caractérisée par un nouveau mode de reproduction « décisionnel-opérationnel » des rapports sociaux (et non plus « politico-institutionnel », comme c'était le cas pour la société dite « moderne »¹¹⁰). L'auteur attire l'attention sur l'effritement graduel du monopole des institutions d'État dans la régulation et la reproduction des rapports sociaux, ce qui entraîne inévitablement de sérieux bouleversements quant à la cohésion de la société.

¹⁰⁹ Si nous sommes bien consciente de l'ambiguïté liée à l'idée de « post-modernité » (certains intellectuels vont jusqu'à utiliser le qualificatif de *post-post-moderne* pour désigner l'époque actuelle), rappelons que l'objectif ici n'est pas de nous plonger dans un périlleux débat philosophique et sémantique sur la nomination de notre époque mais plutôt d'exposer les mutations survenues quant à la culture au fil du temps. Par conséquent, nous utiliserons le terme « postmodernité » en référence à la période actuelle.

¹¹⁰ Freitag, p.153

Si la transition de la société traditionnelle vers la société moderne est marquée par l'émergence d'une nouvelle dynamique sociétale (principalement sur les plans politique, idéologique, juridique et culturel), c'est surtout, selon lui, la dialectique qui s'est développée entre « les logiques économiques et politiques qui sous-tendaient le développement formel des sociétés modernes libérales et capitalistes¹¹¹ », qui favorisera le passage à la postmodernité. Autrement dit, le mode de développement du capitalisme, qui entraînait inévitablement l'exclusion d'une certaine partie de la population, était fondamentalement contradictoire avec les principes universalistes « de la liberté et de la participation » qui sous-tendaient la légitimation de l'État moderne¹¹². Selon Freitag, la « légitimité » du système capitaliste dépend directement de ce même pouvoir d'État : ce dernier implique inévitablement la reconnaissance des concepts de propriété et du marché, de même que son fonctionnement, lequel repose sur l'idée du salariat et de l'autorité patronale¹¹³.

Il apparaît certainement quelque peu complexe de définir le « système » actuel. En effet, l'émergence de nouveaux rapports de force (syndicats, lobbies, groupes de pression, entreprises) a contribué à une intervention grandissante de l'État dans la régulation des rapports sociaux. Une illustration concrète de cette transformation est la création de divers ministères, nombreuses institutions publiques ainsi que la prise en charge de différents secteurs par l'État dont la santé et les services sociaux.

Quant aux contextes décisionnels, ils se sont multipliés de façon considérable au cours des dernières décennies et ce, tant au niveau de la sphère privée que de la sphère publique (d'où le terme « décisionnel-opérationnel » employé par Freitag pour qualifier le mode de reproduction propre à notre société). Or, nous assistons présentement à l'éclatement des repères et des cadres qui, jusqu'à maintenant, orientaient, voire « façonnaient » les comportements humains.

¹¹¹ Freitag, p.150.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ *Ibid.*, p.151.

Cette nouvelle réalité collective serait entre autres caractérisée, selon Freitag, par l'apparition d'un nouveau type de sujet « fonctionnel et fractionné », contrairement au sujet moderne unifié qui s'identifiait, en vertu de l'héritage humaniste, à une raison transcendante et universaliste¹¹⁴.

C'est donc toute la question de l'identité sociale qui se trouve profondément interpellée par cette transformation majeure. Le sociologue y voit là un sérieux risque, car l'effritement du sujet unifié ne se verrait pas remplacé par une « structuration concrète de l'identité sociale », ce qui conduirait les sujets à chercher désespérément, selon différents contextes, une certaine reconnaissance par le biais de diverses « identités éclatées¹¹⁵ ». Pensons notamment aux groupes ethniques, à la religion, à l'orientation sexuelle, la profession, les loisirs, qui deviennent toutes sources d'affirmation « du moi ».

Même la consommation, selon plusieurs observateurs, constituerait aujourd'hui un mode d'affirmation identitaire en soi¹¹⁶. Dans son ouvrage *La culture du narcissisme*¹¹⁷, Christopher Lasch propose de réfléchir sur « l'homme psychologique de notre temps ». Refusant tout héritage du passé, l'homme moderne s'avère, selon l'auteur, profondément immature et égocentrique. Lasch y voit là *l'invasion de la société par le moi*, une expression qui illustre avec justesse le contexte actuel où la recherche du bien-être individuel tend généralement à surpasser les valeurs dites communautaires.

¹¹⁴ Freitag, p.155.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 160.

¹¹⁶ Tout le discours (ou le « mythe ») publicitaire repose d'ailleurs sur cette idée d'affirmation de soi par le biais de la consommation. Dans *La société de consommation*, le sociologue Jean Baudrillard qualifie la consommation de « nouveau mythe tribal » tout en déplorant vivement la place qu'elle occupe au sein de notre société. Jean Baudrillard, *La société de consommation*, Éditions Denoël, 1970, 318 p.)

¹¹⁷ Christopher Lasch, *La culture du narcissisme*, Climats, Castelnau-le-Lez, 2000, 333 p.

2.3.2 Vers une indifférenciation de la culture

Comme nous avons pu le constater, culture et politique sont étroitement liées, voire imbriquées l'une à l'autre. En effet, c'est le projet humaniste qui a contribué à l'émergence d'un espace public de débats et de formation des opinions. Or, à l'heure actuelle, la logique marchande, qui envahit toutes les sphères de la société, contribue directement à l'effritement de celui-ci. Elle concourt de ce fait à dissoudre le politique, voire à le détruire complètement. Dans ce contexte, que reste-t-il de la « culture » ? La réalité anthropologique est un fait, certes. Mais celle-ci se trouve de plus en plus dissoute dans ce vaste océan qu'est la marchandisation généralisée. Évidemment, des particularismes persistent encore. Mais force est de reconnaître que la *tradition* (au sens anthropologique) se désagrège graduellement et que les mœurs, croyances et modes de vie des divers peuples sont de plus en plus façonnés par la consommation de masse. Cette dernière, soutenue par la publicité et les médias, modifie profondément, selon nous, notre rapport au monde.

L'anthropologue Jean-Pierre Warnier, pour sa part, ne semble toutefois pas s'alarmer outre mesure de la circulation grandissante des biens et produits culturels à l'échelle de la planète. Selon lui, les prévisions pessimistes sur la « mondialisation de la culture » découlent toutes d'une observation de l'*offre* globalisée de produits culturels. Or, en observant la *réception* localisée, il constate que les produits véhiculés par les échanges internationaux servent de « matériaux pour des constructions culturelles locales diversifiées » et que chaque groupe conserve son « quant-à-soi et défend son identité en recontextualisant les biens importés¹¹⁸ ».

Warnier reconnaît cependant que la situation demeure assez préoccupante, dans la mesure où il est possible d'observer un certain « émiettement culturel » chez les cultures locales qui, parce qu'elles n'ont pas accès aux techniques industrielles, subissent l'assaut des industries de la culture et la logique marchande des pays industrialisés. La question, selon lui, sera de savoir si les États et les instances internationales (dont l'Unesco) seront assez solides pour contrebalancer l'effritement culturel propre à certaines communautés¹¹⁹.

¹¹⁸ Jean-Pierre Warnier, *La mondialisation de la culture*, La Découverte, Paris, 2004, p.104.

¹¹⁹ *Ibid.*, p.109.

Quant à la question de la sphère artistique, elle est de plus en plus abordée, au sein de la « société de masse », sous le prisme du divertissement. Ce faisant, elle se trouve affublée d'une étrange identité, soit celle d'une curieuse mosaïque regroupant en son sein les Beaux-Arts au sens classique (les arts et les lettres), mais également les secteurs du spectacle, du cinéma, de la radiodiffusion, de la musique, du multimédia, bref, des différentes activités réunies sous la très vaste (et élastique!) bannière des « industries culturelles ».

Ces dernières font d'ailleurs l'objet d'un intérêt grandissant de la part des économistes pour qui le secteur représente un marché en forte expansion. On parle aujourd'hui d'une « économie de la culture » possédant ses propres règles de fonctionnement et sa structure. Désormais, il est question de croissance, de capital de risque, de fusion, de mise en marché, etc. Ce langage technique contribue cependant, selon nous, à « dénaturer » la culture en la faisant entrer dans une logique économique qui lui est pourtant, à l'origine, étrangère. Si nous sommes bien consciente du fait que les œuvres d'art (et les « produits culturels », par conséquent) ont toujours possédé une certaine valeur marchande, c'est davantage l'idée que ceux-ci s'inscrivent aujourd'hui dans une logique « industrielle » de développement qui pose pour nous un certain problème.

2.3.3 L'effritement de la mémoire collective

Nous l'avons souligné au départ, notre époque est caractérisée par l'effritement de la mémoire collective. Cette réalité s'observe à différents niveaux : d'une part en ce qui a trait à la culture anthropologique, tel que démontré brièvement plus tôt, mais également du côté de la culture humaniste. Perte de repères, éclatement du sujet unifié, destruction du fil conducteur qui nous liait au passé. La philosophe Hannah Arendt émet une sérieuse mise en garde contre cette tendance :

Nous sommes en danger d'oubli et un tel oubli – abstraction faite des richesses qu'il pourrait nous faire perdre - signifierait humainement que nous nous priverions d'une dimension, la dimension de la profondeur de l'existence humaine. Car la mémoire et la profondeur sont la même chose, ou plutôt la profondeur ne peut être atteinte par l'homme autrement que par le souvenir¹²⁰.

¹²⁰ Arendt, 125.

Hannah Arendt rejoint en ce sens Christopher Lasch, pour qui le refus du passé ne révèle rien de moins que « la manifestation du désespoir d'une société incapable de faire face à l'avenir »¹²¹. Selon lui, une société qui dévalue le passé au nom de l'idéologie du « progrès » se prive nécessairement de l'expérience et de racines, pourtant essentielles à la compréhension du présent et au façonnement de l'avenir :

Loin de considérer le passé comme un fardeau inutile, je vois en lui un trésor politique et psychique d'où nous tirons les richesses (pas nécessairement sous forme de « leçons ») nécessaires pour faire face au futur. L'indifférence de notre culture envers ce qui nous a précédés – qui se mue facilement en refus ou en hostilité militante – constitue la preuve la plus flagrante de la faillite de cette culture¹²².

Il va sans dire qu'il s'agit ici d'un regard extrêmement critique sur l'état actuel de « notre » culture. Si nous observons également certaines manifestations du déclin du sens historique (effritement des traditions, disparition de certaines langues, etc.), nous refusons toutefois de qualifier la présente situation « de faillite de la culture ». Une culture, selon nous, est en perpétuel mouvement, elle se transforme, et par conséquent, on ne peut la qualifier froidement « d'échec ».

Si elle n'est pas figée dans l'histoire, nous devons toutefois être en mesure de nous situer dans l'espace-temps, ce qui nécessite inévitablement une « *re* –connaissance » de ce qui nous a précédé. L'idée ici n'est pas tant de préserver absolument telle ou telle coutume du passé, mais plutôt, comme l'explique Fernand Dumont, de préserver « le mode d'appréhension de la temporalité que représente la tradition¹²³ ». Selon le penseur québécois, cette sensibilité ne peut s'accomplir que « sous le mode de la conscience historique et par la prise en charge du sens d'un passé » qui, n'éclairant plus l'avenir, requiert maintenant, « si l'homme ne veut pas perdre la mémoire de ce qu'il est, d'être éclairé, interrogé, interprété, discuté¹²⁴ ».

¹²¹ Christopher Lasch, *La culture du narcissisme*, Éditions Climats, Castelnau-le-Lez, 2000, p. 26.

¹²² *Ibid.*

¹²³ Fernand Dumont, *Le lieu de l'homme*, Bibliothèque québécoise, Québec, 1994, p.250

¹²⁴ *Ibid.*, p.22.

D'autre part, en ce qui concerne l'idéologie du progrès à laquelle fait référence Lasch, nous observons à l'heure actuelle un renversement complet du paradigme « traditionnel ». Contrairement à l'idée selon laquelle le progrès s'inscrit dans une perspective historique linéaire et où le passé constitue la référence de base pour confirmer (et valider) le présent, il semble que l'on tende maintenant, au nom du *réalisme*, à « évincer » le présent pour mieux « anticiper » le futur. Poussé à l'extrême, ce raisonnement est nul autre que celui de la logique purement instrumentale du libre-marché : *Nous devons agir de la sorte parce que nous devons nous adapter à la réalité du marché*. Cette vision technocratique, largement répandue à l'heure actuelle, façonne de plus en plus le paysage politique actuel. D'où l'importance de la conscience historique, évoquée précédemment. Si la culture, pour reprendre Dumont, « est la distance de soi-même à soi-même¹²⁵ », nul doute qu'une telle approche instrumentale, qui évacue complètement la dimension humaine et sociale de notre présence dans le monde, suscite chez nous quelques inquiétudes.

2.3.4 Déclin de l'esprit humaniste au sein du projet éducatif

Nous avons évoqué précédemment l'importance de l'éducation au sein du projet humaniste. Or, l'effritement de la mémoire collective se manifeste également par la méconnaissance des Anciens (notamment par le biais de l'étude de l'Histoire, de la philosophie et des lettres). À titre d'exemple, la lecture des ouvrages classiques, qui permet de prendre conscience de cette historicité et de nous situer, est presque disparue des programmes d'enseignement. Selon Lefort, l'acte de lire comme tel n'est plus véritablement vécu comme une expérience symbolique, mais plutôt comme une simple technique, évinçant du coup la dimension réflexive (le miroir à l'intérieur duquel se projette le lecteur) lorsqu'il goûte au plaisir de la lecture¹²⁶. Selon lui, les transformations des dernières années ne révèlent rien de moins que l'effondrement de « l'idée politico-éthique de l'éducation¹²⁷ ».

¹²⁵ Dumont, p. 30.

¹²⁶ Lefort, p.222. George Steiner partage également cette idée dans un article intitulé « Le Lecteur peu commun » dans *Passions impunies*, Folio-essais, n°385, 1997, Paris, p. 11-36. Pensons également à cette citation choc de Franz Kafka, qui abonde dans le même sens : « Si le livre que nous lisons ne nous réveille pas d'un coup de poing sur le crâne, à quoi bon le lire ? » Source : Franz Kafka, *Lettres à Oscar Pollak. 27 janvier 1904. Œuvres complètes. La Pléiade tome 3*. Disponible sur le site <http://www.dtext.com/hache/pollak.html>.

¹²⁷ Lefort, p.222.

Aux États-Unis, les clivages entre les différents groupes sociaux et la très forte diversité ethnoculturelle semblent avoir façonné, au fil du temps, une vision « élitiste » de l'éducation. Lasch déplore pour sa part qu'au nom du multiculturalisme et de la « démocratie », les écoles américaines « travaillent sur le postulat qu'une culture de haut niveau soit intrinsèquement élitiste, que personne ne devrait être obligé d'apprendre quoi que ce soit de difficile, et que les valeurs de la classe moyenne ne devraient en aucun cas être imposées aux pauvres¹²⁸ ». Cette perception démontre, selon lui, que le système d'éducation repose sur le principe implicite qui veut que « les démocraties puissent fonctionner même lorsque les gens ne sont pas éduqués¹²⁹ ».

Si notre situation diffère considérablement de nos voisins du sud, elle nous apparaît à tout le moins préoccupante. Dans un ouvrage portant sur l'éducation au Québec depuis les années 60, Paul-Émile Roy, un enseignant à la retraite, se désole de l'instrumentalisation grandissante de l'éducation :

C'est un manque de confiance aux jeunes que de les préparer uniquement en fonction d'un « job » ou d'une spécialité. J'attends d'eux qu'ils réinventent le monde (...) L'éducation n'a pas pour fin la production industrielle – cela peut être la fin de tel cours – mais la formation d'humains libres et créateurs¹³⁰.

Une remise en question collective nous semble ainsi nécessaire afin de revoir les bases sur lesquelles repose notre conception de l'éducation. Tout comme cet enseignant, nous croyons qu'il s'avère essentiel de restituer le rôle de formation du citoyen au cœur de notre société. Un citoyen actif, certes, mais également doté de sensibilité, c'est-à-dire capable de se laisser émouvoir par diverses expériences artistiques et symboliques.

¹²⁸ Christopher Lasch, *Culture de masse ou culture populaire ?* Climats, 2001, p.41.

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ Paul-Émile Roy, *Une révolution avortée (L'enseignement au Québec depuis 1960)*, Montréal, Éditions du Méridien, 1991, p.43-44. Citation extraite de l'ouvrage *Développement culturel et mondialisation de l'économie*, Marc Raboy et al, p. 130.

2.4 De la culture au divertissement

De l'effritement de la mémoire collective au culte du présent : nous voici maintenant à l'heure du divertissement. Dans un contexte où prédomine une conception « éclatée » de la culture et qui permet, comme le fait remarquer l'auteur français Jean Caune, de « donner à tous les modes expressifs un statut artistique », les arts culinaires, la mode, les jeux vidéo ou encore la publicité sont généralement considérées comme des activités « culturelles »¹³¹.

La culture, selon cette perception, serait donc liée à l'idée d'innovation, de création... mais également, de plaisir, donc de divertissement. Nous avons évoqué l'idée « d'indifférenciation de la culture », en déplorant le fait qu'un nombre grandissant d'éléments se retrouvent propulsés dans le secteur culturel. L'omniprésence du divertissement au sein de la place publique constitue à cet effet un enjeu politique central, car elle implique la prédominance du plaisir au détriment d'une véritable prise de conscience personnelle et collective des enjeux sociaux, économiques et politiques propres à notre réalité quotidienne. La culture, au sens humaniste, s'incline donc face à la détente et à l'évasion que proposent les industries culturelles.

2.4.1 La sphère artistique et les industries culturelles

Déjà, vers la fin des années 40, les théoriciens de l'École de Francfort anticipaient les effets découlant de l'application des critères de production à l'art (sérialisation des moyens de production, standardisation des produits et division du travail). Selon eux, en intégrant culture et divertissement et en produisant des biens standardisés, « l'industrie culturelle » représentait une menace à l'épanouissement de la véritable « culture »¹³².

¹³¹ Jean Caune, *La culture en action : De Vilar à Lang, le sens perdu*, Presses universitaires de Grenoble, Grenoble, 1992, p.330.

¹³² Philippe Breton et Serge Proulx , « Les critiques de la culture de masse » in *L'explosion de la communication. La naissance d'une nouvelle idéologie*, La Découverte, Paris, 1989, p. 138.

Les théoriciens critiques dénoncent également le fait que les grandes œuvres et la culture classique soient ramenées au rang des produits de grande consommation, sans aucun critère de hiérarchisation. Selon la philosophe allemande Hannah Arendt :

Les commodités qu'offre l'industrie des loisirs ne sont pas des choses, des objets culturels, dont l'excellence se mesure à leur capacité de soutenir le processus vital et de devenir des appartenances permanentes du monde (...), ce sont des biens de consommation, destinés à être usés jusqu'à épuisement, juste comme n'importe quel autre bien de consommation¹³³.

Fait intéressant à noter : Raboy, Bernier, Sauvageau et Atkinson font remarquer que les critiques des industries culturelles formulées par les tenants de l'école critique n'étaient pas de type nationaliste; elles étaient plutôt fondées sur une « conception classique de la valeur universelle de l'art et sur une critique néo-marxiste du mode de production capitaliste¹³⁴ ». Si nous constatons qu'effectivement, aujourd'hui, une large part des inquiétudes à l'égard des industries culturelles provient de la question identitaire, il nous apparaît essentiel de ne pas négliger l'ampleur des préoccupations d'ordre économique que suscite, au sein de l'espace public, ce secteur en pleine expansion.

D'autre part, les conséquences, sur le plan démocratique, de la prédominance des industries culturelles et du divertissement suscitent également de sérieuses réflexions. En effet, force est d'admettre que les industries culturelles, véhiculées par les médias de masse, inondent littéralement l'espace public, devenu de plus en plus « publicitaire »¹³⁵, pour reprendre ici les propos de Jean Pichette. S'il s'avère particulièrement prononcé aujourd'hui, ce phénomène n'est pas nouveau en soi : en 1962, le philosophe allemand Jürgen Habermas attribue l'effritement du caractère politique de la sphère publique à l'industrialisation et à la marchandisation de la culture¹³⁶. Selon Habermas, le développement de la « grande Presse », ou encore de la presse populaire, au détriment de la presse d'opinion, aurait directement contribué au déclin du caractère politique de l'espace public.

¹³³ Arendt, p. 264.

¹³⁴ Raboy *et al*, p. 54.

¹³⁵ Pichette, Jean, « Les intellectuels au Québec : dire un monde silencieux » in *Le Devoir*, 27 février 2003.

¹³⁶ Jürgen Habermas, *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Éditions Payot, 1978. (Parution originale en allemand en 1962).

En effet, en privilégiant une formule plus légère visant à élargir le bassin de lecteurs et ainsi susciter l'intérêt général, les propriétaires des entreprises de presse ont peu à peu délaissé les enjeux sociaux, économiques et politiques d'importance au profit d'informations plus légères tels les faits divers, les catastrophes, le sport, les bandes dessinées, les loisirs, bref des nouvelles dont les effets se font sentir dans l'immédiat. En d'autres mots : ils ont privilégié une formule axée sur le divertissement. Et force est de reconnaître qu'à l'heure actuelle, le divertissement est une formule plus populaire que jamais.

Dans ce contexte, qu'advient-il des « idées »? Christopher Lasch fait remarquer, ironiquement, que le premier jugement porté sur une œuvre (culturelle ou intellectuelle) deviendra le dernier. Selon lui, le contenu de celle-ci, à la limite, s'avère plutôt secondaire, au détriment de « l'intérêt » qu'il suscite au sein de l'espace médiatique. Lasch reproche également aux médias leur « appétit insatiable pour la nouveauté (...), leur dépendance à l'égard de l'immédiateté du succès du produit lancé (...), qui font de la visibilité le seul critère du mérite intellectuel ¹³⁷».

Ce culte de la nouveauté tend aussi à détruire la mémoire collective, selon l'auteur : l'établissement du *star system*, créé de toutes pièces par « l'industrie culturelle », en étroite collaboration avec les médias de masse, illustre concrètement les dérives de la logique médiatique actuellement en place au sein de notre société. De plus, en traitant « toutes les idées, tous les programmes politiques, toutes les controverses et tous les conflits comme des sujets également dignes d'intérêt du point de vue de l'actualité¹³⁸ », les médias de masse contribuent, selon lui, à évacuer toute dimension significative aux idées et informations qu'ils véhiculent.

¹³⁷ Lasch, *Culture de masse ou culture populaire*, p. 60.

¹³⁸ *Ibid.*, p.56.

2.5 Le développement culturel : un enjeu démocratique

Nous avons montré précédemment que nous sommes en train d'assister à une « indifférenciation de la culture ». Déclin du projet humaniste, dérives du consumérisme, culte de l'immédiateté, âge d'or du divertissement... Dans ce contexte, il n'est pas surprenant que le développement culturel converge vers cette même direction et qu'il soit lui aussi façonné par l'omniprésence de la logique marchande.

Nous sommes bien consciente du fait qu'une certaine confusion persiste quant à la « nature » même de l'expression « développement culturel ». Pour certains, il est question du développement des « industries culturelles » et concerne essentiellement le développement économique du secteur alors que pour d'autres, il consiste en « la promotion des activités culturelles plus classiques, des arts, a contrario des activités plus « populaires », ceci impliquant qu'il y ait une *culture supérieure* à d'autres¹³⁹ ».

Pour notre part, dès le départ, nous avons proposé que nous souscrivions à la conception des auteurs Florian Sauvageau, Marc Raboy, Yvan Bernier et Dave Atkinson, pour qui le développement culturel représente « le processus par lequel l'être humain, de même que les collectivités, acquièrent les ressources nécessaires pour participer à la vie publique¹⁴⁰ ». C'est sur le principe d'un espace public, isolé à la fois du marché et de l'État, tel que proposé par le philosophe et sociologue allemand Jürgen Habermas, que les auteurs fondent leurs arguments en faveur de la mise en place de « structures institutionnelles permettant à la fois la participation des citoyens à la vie culturelle et l'épanouissement de la créativité, les deux dimensions étant essentielles à la réalisation d'un véritable espace public¹⁴¹ ».

¹³⁹ Raboy *et al*, p. 47.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p.12.

¹⁴¹ *Ibid.*, p.37.

Selon cette perspective, ce sont donc tous les aspects « sociaux » touchant à la culture qui sont en cause, et non pas seulement la bonne santé ou encore la vitalité des industries culturelles. C'est parce que nous croyons qu'une sérieuse réflexion s'impose que nous proposons de revisiter notre conception du développement culturel. C'est aussi parce que nous refusons d'adhérer à la logique simpliste qui prévaut à l'heure actuelle, à savoir que la « culture » est essentiellement un moteur économique, un catalyseur, bref, quelque chose qui « s'exporte », au même titre que « l'électricité », pour reprendre ici les propos de Roland Arpin, ancien sous-ministre des Affaires culturelles ayant présidé en 1991 le groupe-conseil sur la politique culturelle du Québec¹⁴².

Raboy, Sauvageau, Bernier et Atkinson expliquent que l'intervention de l'État canadien en matière culturelle « a toujours eu comme objectif de promouvoir la culture nationale, et se justifie par la nécessité de préserver l'identité nationale¹⁴³ ». Évidemment, le développement économique des industries culturelles nationales constitue également un facteur important. Or, de quelle culture parle-t-on ici ? De quelle « identité » ? Est-ce qu'une œuvre culturelle peut être davantage « porteuse d'identité nationale » qu'une autre ? Quels types de projets devraient-t-on privilégier en matière d'aide publique dans le secteur culturel ? L'industrie cinématographique constitue à cet effet un exemple éloquent du fameux dilemme « culture-commerce » : alors que d'un côté, il est question d'art, de véhicule d'expression identitaire, de l'autre, le cinéma est vu comme un secteur fort lucratif susceptible (parfois) de faire rayonner la culture d'ici aux quatre coins du globe.

Certes, les biens et produits culturels ne représentent pas des biens de consommation comme tous les autres et doivent être protégés par l'État. Par contre, nous croyons, tout comme Raboy, Bernier, Sauvageau et Atkinson, que celui-ci doit promouvoir le développement

¹⁴² Soulignons à cet égard que le document découlant de ce mémoire, mieux connu sous le nom de *Rapport Arpin*, mettra l'accent sur les objectifs économiques (création d'emplois et compétitivité à l'échelle internationale) liés au secteur culturel. Selon le chercheur Christian Poirier, ce document cristallisera les orientations alors en émergence au Québec depuis de nombreuses années et « marquera la dynamique des modalités de l'action publique en matière culturelle durant les années 1990-2000 ». Dans une entrevue accordée au quotidien *Le Devoir*, M. Arpin avait déclaré : « (...) ça marche, la culture, et (que) s'il y en a un surcroît, on l'exporte, comme pour l'électricité ».

Gilles Lesage, « Donner toute sa saveur au bouillon de culture », in *Le Devoir*, 15 juin 1991, p. C-1.

¹⁴³ Raboy *et al.*, p.135.

culturel non seulement pour favoriser la diffusion de la « culture » nationale à l'étranger ou encore pour protéger un secteur en pleine expansion, mais plutôt « *parce le développement culturel est essentiel à la vie démocratique*¹⁴⁴ ».

Quant à l'idée de « démocratisation de la culture », donc d'accessibilité de la culture à un plus grand nombre, elle nous semble évidemment souhaitable. Ce volet représente d'ailleurs l'un des objectifs de l'intervention publique en matière de culture dans la période contemporaine. Par contre, nous croyons qu'une importance toute particulière doit également être accordée à la « mise en place de structures qui permettent à la fois la participation des citoyens à la vie culturelle et l'épanouissement de la créativité¹⁴⁵ », ces deux dimensions s'avérant, selon nous, essentielles à la réalisation d'un véritable espace public. La prochaine section nous permettra de comprendre la façon dont ont été pensées la culture et sa promotion au Québec, de 1960 à aujourd'hui, pour ensuite proposer de repenser les assises sur lesquelles repose l'intervention de l'État québécois dans le secteur culturel, dans un contexte d'ouverture des marchés et de mondialisation.

¹⁴⁴ Raboy *et al*, p.136.

¹⁴⁵ *Ibid.*

CHAPITRE III

FONDEMENTS HISTORIQUES DE L'ACTION CULTURELLE PUBLIQUE

Nous avons démontré au cours du chapitre précédent les transformations survenues quant à notre perception de la culture au fil du temps. Nous nous sommes également interrogés sur les effets, au plan démocratique, découlant de l'effritement du projet humaniste et sur la prépondérance de la logique marchande et des industries culturelles au sein de l'espace public. D'entrée de jeu, nous avons précisé notre position en insistant sur la reconnaissance du caractère sociopolitique du développement culturel.

Le présent chapitre a pour but de présenter les fondements historiques de l'action culturelle publique québécoise de même que sa mise en place « idéologique » par le gouvernement québécois depuis les années soixante. Cette analyse nous permettra finalement, dans une quatrième et dernière partie, de nous interroger sur la situation actuelle, c'est-à-dire sur la façon dont se traduisent concrètement les mécanismes d'intervention étatiques dans le secteur culturel et sur la cohérence de ces derniers avec l'émergence d'un nouveau discours portant sur la préservation de la diversité des expressions culturelles. Pour ce faire, il nous apparaît essentiel de d'abord comprendre la façon dont ont été pensées la culture et sa promotion par l'État québécois depuis la mise sur pied du ministère des Affaires culturelles, en 1961, jusqu'à l'adoption par l'Assemblée nationale de la politique culturelle du Québec, en 1992.

En premier lieu, une mise en contexte permettra de situer les antécédents de l'intervention étatique, tant sur la scène provinciale que fédérale. Nous constaterons ainsi que les différentes mesures adoptées par Ottawa depuis le début du XXe siècle dans le but de consolider l'unité canadienne ne sont pas étrangères à la volonté du gouvernement québécois de s'impliquer activement dans le secteur culturel. Ce chapitre propose donc d'explorer les divers motifs ayant guidé l'intervention québécoise dans le secteur de la culture de même que les principaux moyens mis en place par le gouvernement québécois au fil des décennies afin de répondre à ces derniers.

Notre analyse se concentrera sur deux périodes de l'histoire socioculturelle contemporaine du Québec¹⁴⁶ : la première s'échelonne de 1960 à 1976 et est caractérisée par l'arrivée au pouvoir de Jean Lesage et du parti libéral, après de nombreuses années de gestion conservatrice du gouvernement de Maurice Duplessis. Elle s'inscrit dans la foulée de la Révolution tranquille et de ses importants bouleversements socioculturels, et par un essor sans précédent du secteur artistique. L'idée de démocratisation de la culture caractérise également cette phase de développement. La seconde correspond à la période située entre 1976 et 1992, et représente ce que Bellavance et Fournier appellent la « consolidation des interventions proprement culturelles de l'État québécois¹⁴⁷ ». Elle est marquée par l'élection du Parti québécois en 1976, le dépôt du livre blanc de Camille Laurin sur le développement culturel (1978) et, comme le fait remarquer le chercheur Christian Poirier, par un glissement sémantique important au sein du discours gouvernemental : nous passons alors de la culture aux industries culturelles¹⁴⁸.

Cette transition s'avère pour nous déterminante, car elle marquera le façonnement et l'orientation du paysage culturel québécois à partir des années 80. Cette période se termine par la mise sur pied d'une nouvelle politique des arts et de la culture. Adoptée le 19 juin 1992 par l'Assemblée nationale du Québec et proposée par madame Liza Frulla-Hébert, alors ministre de la Culture sous le gouvernement libéral de Robert Bourassa, *La politique culturelle du Québec – Notre culture. Notre avenir* annonçait une restructuration majeure de l'implication québécoise dans le secteur culturel. Nous porterons donc une attention particulière aux principales orientations et à la mission de cette politique, laquelle légitime, encore à l'heure actuelle, l'intervention de l'État québécois dans le secteur de la culture.

¹⁴⁶ Ces périodes sont également proposées par Guy Bellavance et Marcel Fournier dans leur article « Rattrapage et virages: dynamismes culturels et interventions étatiques dans le champ de production des biens culturels ». Article publié dans l'ouvrage *Le Québec en jeu. Comprendre les grands défis*, sous la direction de Gérard Daigle et Guy Rocher. Chapitre 18, p. 511 à 548, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1992, 812 pp. Disponible sur le site de l'Université du Québec à Chicoutimi : classiques.uqac.ca/contemporains/fournier_marcel/rattrapage_et_virages/rattrapage_et_virages.doc

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 6. (du document PDF)

¹⁴⁸ Christian Poirier, *Vers des indicateurs culturels élargis? Indicateurs de performance et justificatifs des politiques culturelles au Québec et en Europe*, étude présentée dans le cadre du colloque « Faire compter la culture : Examiner les éléments constitutifs de la citoyenneté culturelle », Réseau canadien de la recherche culturelle – Patrimoine Canada, Gatineau, 13-15 novembre 2003, p.6.

3.1 Les antécédents de l'intervention étatique

3.1.1 La culture : d'abord une affaire d'élite

Les premières initiatives canadiennes dans le domaine culturel ont été mises sur pied dans la seconde moitié du XIX siècle. Ces dernières visaient alors, comme l'explique Diane Saint-Pierre, à accroître, « pour des raisons de prestige et de philanthropie, le patrimoine artistique, littéraire, musical et architectural de la nation¹⁴⁹ ». On comprend que l'intervention publique était alors guidée par des principes essentiellement « élitistes ». Ce n'est qu'après la Seconde Guerre mondiale que l'idée de « démocratisation culturelle¹⁵⁰ » s'imposera comme l'une des principales justifications de l'intervention publique dans le secteur culturel. Avant cette période, la culture était d'abord associée aux beaux-arts et aux lettres. Cette perception n'était pas isolée en soi : elle s'inscrivait plutôt dans une tendance globale qui, du moins en Occident, considérait la culture comme un privilège réservé à l'élite bourgeoise et aux intellectuels.

En effet, dans une étude comparative sur les politiques culturelles au Québec et en Europe, le chercheur Christian Poirier explique qu'une logique de développement « élitiste et nationaliste, dont la finalité était la conservation identitaire nationale, l'instruction publique et la formation artistique d'élite¹⁵¹ », caractérisait la plupart des pays occidentaux, du XIXe siècle jusqu'en 1945. Dans ce contexte, les secteurs d'intervention privilégiés étaient surtout le patrimoine, les bibliothèques et les beaux-arts¹⁵².

¹⁴⁹ Diane Saint-Pierre, *La politique culturelle du Québec de 1992 : continuité ou changement ? Les acteurs, les coalitions et les enjeux*, Presses de l'Université Laval, Québec, 2003, p.73.

¹⁵⁰ La démocratisation culturelle, dans ce sens, est essentiellement entendue comme la promotion de la fréquentation des œuvres culturelles par le plus grand nombre. Source : Santerre, Lise, « De la démocratisation de la culture à la démocratie culturelle », in *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle ? Deux logiques d'action publique*, ouvrage sous la supervision de Guy Bellavance, Les Presses de l'Université Laval, 2000, p. 49.

¹⁵¹ Christian Poirier, *Vers des indicateurs culturels élargis? Indicateurs de performance et justificatifs des politiques culturelles au Québec et en Europe*, p.1.

¹⁵² *Ibid.*, p.2.

Cette vision diffère largement de la conception humaniste de la culture, présentée au chapitre précédent. En effet, cette dernière, loin d'être associée à l'élitisme, est plutôt liée à l'idée d'un nouveau rapport au savoir et, de ce fait, d'un nouveau rapport sensible au monde dans sa globalité. La culture au sens humaniste est donc étroitement liée à l'idée de participation citoyenne et, par ricochet, à l'idéal démocratique moderne. Or, force est de reconnaître que les assises sur lesquelles repose la logique étatique en matière d'action culturelle publique ne concourent pas véritablement au plein épanouissement du projet humaniste. D'une part parce que cette logique repose sur une conception essentiellement élitiste de la culture, et d'autre part parce qu'elle cantonne celle-ci dans son sens le plus restreint, c'est-à-dire la sphère artistique (beaux-arts, lettres, patrimoine, et, aujourd'hui, « industries culturelles ») aux dépens d'une conception axée sur le cheminement « intellectuel, spirituel et esthétique » d'un individu et sur la participation de celui-ci au sein de l'espace public.

En d'autres mots, on constate que les notions de culture et de démocratie ne vont pas toujours de pair : leur lien repose sur la perception que l'on entretient quant à chacune d'elles... Examinons maintenant, selon une perspective historique, les différentes initiatives « culturelles » mises de l'avant au fil du temps par les gouvernements canadien et québécois de même que les transformations survenues quant aux différentes stratégies d'intervention en matière d'action culturelle publique.

3.1.2 Les premières initiatives québécoises et canadiennes

Les premières institutions culturelles d'envergure à avoir vu le jour, du côté d'Ottawa, sont les Archives nationales (1908) et la Commission des lieux et monuments historiques (1918). Le Québec, pour sa part, se dotait quelques années plus tard du Bureau des archives de la province (1920) et de la Commission des monuments historiques (1922). La nomination, durant cette même année, d'Athanase David au poste de Secrétaire de la province au sein du cabinet Taschereau accentuera l'implication provinciale en matière de culture. Surnommé le « mécène de la culture », Athanase David participera entre autres à la mise sur pied de l'École des Beaux-Arts (1922 à Montréal, et 1923 à Québec). Il fera également passer de cinq à quinze le nombre de « bourses d'Europe », permettant ainsi à un plus grand nombre d'étudiants québécois de se perfectionner dans le secteur des arts à l'étranger, en plus de

participer à la mise sur pied de concours littéraires et scientifiques. Jean Bruchési, qui lui succédera sous le gouvernement Duplessis (1937 – 1959), contribuera à poursuivre l'implication publique au sein de la sphère culturelle, notamment par la création de l'École des arts graphiques (1942), du Conservatoire de musique (1943) et du Conservatoire de théâtre (1954)¹⁵³. Soulignons également l'acquisition de la Bibliothèque Saint-Sulpice, en 1941 (qui deviendra la Bibliothèque nationale du Québec en 1967). Toutefois, la gestion conservatrice de Maurice Duplessis combinée au rôle quasi « hégémonique » du clergé sur les plans institutionnel et idéologique contribuent à entretenir, du côté gouvernemental, le caractère élitiste lié au secteur artistique, et ce, jusqu'aux années 60. D'ailleurs, avant cette période, on ne parlait pas encore de « politique culturelle », mais plutôt de « mécénat » gouvernemental.

Parallèlement à cette conception élitiste, une « culture de masse » commence à s'établir au Québec, comme en témoigne la popularité grandissante du cinéma (depuis 1906), la mise sur pied de différentes stations de radio (CFCF, en 1922, et CKAC, en 1926), de même que des premiers hebdomadaires populaires, dans les années trente¹⁵⁴. Initiées par les communautés et financées par des fonds privés, ces réalisations ne bénéficient pas encore véritablement de l'appui du gouvernement.

3.1.3 Culture et cohésion nationale

Si une vision élitiste semble alors orienter les actions du gouvernement (tant fédéral que provincial), des motifs « stratégiques » aux visées nationalistes ont également incité les autorités publiques à s'impliquer activement dans le secteur culturel. Du côté d'Ottawa, la forte présence culturelle américaine en territoire canadien de même que la cohésion de l'unité nationale ont toujours constitué un défi de taille pour le gouvernement. Ce dernier a alors misé sur une stratégie d'intervention axée, entre autres, sur le secteur de la radiodiffusion et des communications. La mise sur pied par le gouvernement fédéral, en 1928, de la Commission royale de la radiodiffusion (mieux connue sous le nom de *Commission Aird*), marque le début de cette orientation.

¹⁵⁴ Poirier, *Vers des indicateurs culturels élargis? Indicateurs de performance et justificatifs des politiques culturelles au Québec et en Europe*, p.6.

Selon Diane Saint-Pierre, cette Commission était guidée par deux motivations principales : l'unité nationale et l'universalité des services¹⁵⁵. Ce sont les travaux de cette commission qui seront à l'origine de l'adoption, en 1932, de la *Loi canadienne sur la radiodiffusion*. Cette dernière donnera naissance, le 2 novembre 1936, à la Société Radio-Canada. Lors de l'adoption de cette loi, il était clairement stipulé que le service canadien de radiodiffusion devait entre autres servir à « sauvegarder, enrichir et renforcer la structure culturelle, politique, sociale et économique du Canada¹⁵⁶ ». Le président du Conseil des gouverneurs de la SRC, Leonard W. Brockington, voyait également en l'institution un outil de rapprochement entre les deux communautés linguistiques du pays : l'institution « maintiendra de justes et généreuses relations entre les races anglaise et française du Canada (...) et favorisera une entente meilleure entre Canadiens de langue anglaise et Canadiens de langue française¹⁵⁷ ».

Le rôle de la radiodiffusion en tant que véhicule de valorisation de l'identité nationale avait également été reconnu par le gouvernement québécois qui, dès 1929, présentait un projet de loi prévoyant la création de Radio-Québec¹⁵⁸. Si, comme le font remarquer Bellavance et Fournier, l'action fédérale demeurera nettement plus dynamique dans le secteur des communications que celle du Québec, l'initiative provinciale témoigne de la ferme volonté des autorités de ne pas laisser « tout le champ libre »¹⁵⁹ à Ottawa en la matière. (Il faudra cependant attendre, du côté de Québec, l'arrivée au pouvoir du parti libéral et de Jean Lesage pour que la province se dote d'un véritable appareil culturel).

¹⁵⁵ Saint-Pierre, p. 74.

¹⁵⁶ Tiré du site officiel du ministère de la Justice du Canada, page principale pour la *Loi sur la radiodiffusion*.

<http://lois.justice.gc.ca/fr/B-9.01/221207.html>

¹⁵⁷ Disponible sur le site de l'Université de Sherbrooke – Perspective : Le monde depuis 1945

<http://bilan.usherbrooke.ca/bilan/pages/evenements/544.html>

¹⁵⁸ Le service provincial de radio-diffusion, Radio-Québec (aujourd'hui Télé-Québec) sera officiellement créé le 22 février 1968, sous le gouvernement de Daniel Johnson.

¹⁵⁹ Bellavance et Fournier, p. 10.

Puis, le 2 mai 1939, l'Office national du film (ONF), un organisme relevant du gouvernement fédéral, est créé. Le mandat initial de cette institution, alors connue sous le nom de *Commission nationale sur le cinématographe*, était de « produire et distribuer des films destinés à faire connaître et comprendre le Canada aux Canadiens et aux autres nations, et promouvoir la production et la distribution de tels films¹⁶⁰ ». Pour John Grierson, le premier commissaire à la cinématographie de l'ONF, l'idée était de « faire en sorte que l'ONF soit l'oeil du Canada; faire en sorte que, par un cinéma vraiment national, l'ONF capte tous les aspects de ce pays : les hommes qui le peuplent, aussi bien que les idéaux qu'ils cherchent à réaliser¹⁶¹ ». L'ONF sera particulièrement présent au sein du paysage culturel canadien : au moment de la seconde guerre mondiale, plus de 300 films avaient été produits, et l'organisme engageait alors près de 800 personnes.

De façon générale, on comprend que les initiatives en matière de culture et de communication avaient pour objectifs principaux de contrer l'invasion culturelle américaine en stimulant la production d'œuvres culturelles « nationales », en plus de consolider le sentiment d'appartenance à la nation. Puisqu'il s'avère plutôt complexe de déterminer précisément ce en quoi consiste une œuvre « nationale » (est-ce la nationalité des artistes ou des créateurs, les sources de financement, la « thématique » abordée, qui permettent de qualifier une œuvre de « nationale » ?) on peut comprendre pourquoi le dossier de l'intervention publique dans le secteur culturel aura toujours soulevé au pays de nombreuses ambiguïtés.

On constate donc que très rapidement, le secteur de la culture et des communications deviendra un enjeu de première importance quant à la dynamique Québec – Ottawa, entre autres parce que le secteur culturel fait appel à la délicate notion « d'identité nationale ».

¹⁶⁰ Tiré du site web de l'Office national du film :

<http://www.nfb.ca/atonf/organisation.php?id=659&idcat=72&position=0&v=h&lg=fr>

¹⁶¹ Disponible sur le site de l'Université de Sherbrooke – Perspective : Le monde depuis 1945.

<http://bilan.usherbrooke.ca/bilan/pages/evenements/614.html> Tiré de L'Encyclopédie du Canada: édition 2000, Montréal, Stanké, 2000, p.1745. (citation extraite de)

http://www.nfb.ca/f/index_enbref.html.

3.1.4 Les premières politiques culturelles

Si les tensions persistent entre les deux paliers de gouvernement, l'idée de démocratisation culturelle commence graduellement à émerger en Occident pour se consolider avec l'apparition des premières véritables politiques culturelles, après la Seconde Guerre Mondiale. Ces dernières ont alors pour objectif principal de « rendre accessible à un plus large public une culture savante ou érudite, lettrée ou cultivée¹⁶² ». Ces initiatives seront suivies par la création de politiques éducatives et sociales qui apparaissent alors, selon Rosaire Garon et Lise Santerre, comme « une conséquence de l'amélioration des conditions de vie, de l'allongement du temps du loisir, du progrès de la scolarité, de l'élévation du niveau de vie, du développement des communications et de la production industrielle des biens culturels¹⁶³ ».

En août 1948, paraissait au Québec le *Refus global*, un manifeste politique et artistique considéré par plusieurs comme l'un des documents les plus influents de l'histoire québécoise. (Les impacts se feront toutefois véritablement ressentir quelques années seulement après sa parution). Publié par les artistes Paul-Émile Borduas, Claude Gauvreau et Jean-Paul Riopelle, et cosigné par une dizaine d'autres, ce document se veut une remise en question des valeurs traditionnelles et conservatrices de la société québécoise, en appelant à la « modernisation et à la libéralisation » de celle-ci.

L'année suivante, en 1949, le gouvernement fédéral, sous la direction du Premier ministre Mackenzie King, met sur pied la *Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, lettres et sciences au Canada*. Également appelée *Commission Massey-Lévesque*, cette vaste étude, qui s'échelonna de 1949 à 1951, avait pour but de réfléchir sur le rôle d'Ottawa en matière de culture et de communication au Canada.

¹⁶² Guy Bellavance (sous la direction de) *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle ?* Les éditions de l'IQRC, Les Presses de l'Université de Montréal, Sainte-Foy, 2000, p. 12.

¹⁶³ Rosaire Garon et Lise Santerre, « Déchiffrer la culture au Québec. 20 de pratiques culturelles », Les publications du Québec, Sainte-Foy, 2004, p. 22.

Plus précisément, il était question d'enquêter sur :

(...) les organismes et les domaines d'activité du gouvernement canadien, tels que l'Office national du film, la Galerie nationale, le Musée national, le Musée national de guerre, les Archives publiques (...), la Bibliothèque du Parlement; les méthodes visant à faciliter la recherche, y compris les octrois aux boursiers par l'entremise de divers organismes du gouvernement fédéral; le caractère et l'essor éventuels de la Bibliothèque nationale; l'envergure ou les activités de ces organismes, la façon de les diriger, financer et contrôler, et autres questions connexes¹⁶⁴.

Selon Guy Bellavance et Marcel Fournier, cette importante recherche « marque à la fois l'aboutissement des revendications des milieux culturels canadiens et le point de départ d'une intervention culturelle plus systématique¹⁶⁵ ». En effet, en concluant que toute action fédérale en matière de culture « devra s'appuyer sur les questions de l'unité nationale, du renforcement de la trame canadienne et du partage des richesses culturelles parmi la population canadienne », le Rapport Massey-Lévesque constitue, aux yeux de Saint-Pierre, rien de moins que la « première esquisse d'une politique culturelle canadienne¹⁶⁶ ».

Suivra par la suite une stratégie de « canadianisation » des institutions¹⁶⁷ : pensons à la mise sur pied de la télévision de Radio-Canada, en 1952, ou encore à la création du Conseil des Arts du Canada, en 1957. Pendant ce temps, au Québec, l'intervention fédérale dans le secteur culturel est de plus en plus perçue comme une menace à la « souveraineté culturelle » et la nécessité de protéger et de promouvoir l'identité culturelle québécoise se fait alors ressentir au sein de la population.

¹⁶⁴ Tiré d'une copie certifiée conforme au procès-verbal d'une réunion du Comité du Conseil privé, approuvé par Son Excellence le Gouverneur général en conseil le 8 avril 1949. Disponible sur le site de la Bibliothèque et Archives Canada. Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, des lettres et des sciences au Canada : <http://www.collectionscanada.ca/massey/h5-402-f.html>

¹⁶⁵ Bellavance et Fournier, p. 11.

¹⁶⁶ Saint-Pierre, p. 75.

¹⁶⁷ Marcel Fournier, « Georges-Émile Lapalme : Culture et politique », Article publié dans l'ouvrage *Georges-Émile Lapalme* (sous la direction de Jean-François Léonard), p. 159-166. Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1988, 303 pp. Collection : Les leaders politiques du Québec contemporain. Disponible sur le site de l'Université du Québec à Chicoutimi : http://classiques.uqac.ca/contemporains/fournier_marcel/georges_emile_lapalme/Georges_Emile_Lapalme.pdf

En effet, si la « culture » (au sens des beaux-arts et des lettres, mais également de l'éducation) était, jusqu'à ce jour, essentiellement sous l'emprise des institutions traditionnelles de la bourgeoisie anglophone, un réel bouillonnement artistique et intellectuel commence à émerger au sein de la société québécoise francophone, et ce, dès les années 50. À titre d'exemples, pensons à l'arrivée de la télévision de Radio-Canada (1952), la publication de quotidiens, de revues intellectuelles et artistiques (*Le Devoir*, depuis 1910, *Cité Libre*, 1952; *Vie des Arts* 1957), l'ouverture de maisons d'édition (*L'Hexagone*, 1953; *Les Éditions de l'Homme*, 1957), la création de troupes de théâtre (*Théâtre du Nouveau Monde*, 1951; *Théâtre du Quat'Sous*, 1954) de même que divers regroupement d'artistes (danseurs, musiciens, peintres)¹⁶⁸.

Selon Diane Saint-Pierre, c'est bien malgré lui que le Premier ministre Maurice Duplessis contribuera à la mise en place des forces de la Révolution tranquille : en créant la *Commission royale d'enquête sur les problèmes constitutionnels*, dont découlera le dépôt, en 1956, du *Rapport Tremblay*, il était loin de se douter de l'ampleur du nouveau souffle que prendrait la société québécoise. En effet, en insistant sur la nécessité « d'accroître le soutien financier aux institutions culturelles déjà existantes et de créer divers organismes, dont un conseil des arts, des lettres et des sciences¹⁶⁹ », le rapport, rejeté par Duplessis, sera repris dans le programme électoral du Parti libéral de Jean Lesage, *Notre politique*, et son « Équipe du tonnerre¹⁷⁰ », qui sera portée au pouvoir le 22 juin 1960. Convaincus que le Québec accusait un réel retard sur les autres provinces, les libéraux entreprendront une importante réforme sociale, économique et politique, qui bouleversera rapidement la société québécoise¹⁷¹.

¹⁶⁸ Bellavance et Fournier, p.7.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p.76.

¹⁷⁰ Généralement reconnus comme les « piliers » de la Révolution tranquille, les « 4 L », ou l'équipe du tonnerre, est composée de Jean Lesage lui-même, René Lévesque, Paul Gérin-Lajoie et Georges-Émile Lapalme.

¹⁷¹ C'est le sociologue Marcel Rioux qui est à l'origine de l'idée de « rattrapage » de la nation québécoise. Cette idée, qu'il appelait le *privilège du retard historique*, se fondait sur ses « recherches anthropologiques des années 1950 qui lui ont fait découvrir un Québec «tricoté serré», mais aussi des communautés de sens qui ne se laissent pas réduire aux institutions censées les structurer comme l'Église catholique ou, plus tard, l'État provincial ». Source : Diane Lamoureux, « Dix utopies qui ont forgé le Québec: Indépendance, socialisme et autogestion - Les possibles de Marcel Rioux qui ne sont pas advenus » in *Le Devoir*, Montréal, 15 août 2005.

Parmi les changements socioculturels majeurs que proposera le nouveau gouvernement, soulignons la création du ministère des Affaires culturelles (1961) et celle du ministère de l'Éducation (1964). Ce dernier jouera d'ailleurs un rôle de premier plan dans les transformations sociales de l'époque, notamment par une réforme majeure du système d'enseignement québécois¹⁷².

Outre la création de ces ministères, les années 60 seront marquées par l'émergence de divers organismes à caractère « culturel ». Pensons, à titre d'exemples, à l'Office de la langue française (1961), à la Délégation générale du Québec à Paris (1962), au Service du Canada français d'outre-mer et à Radio-Québec (1968)¹⁷³. Ces derniers relèvent tous du ministère des Affaires culturelles. D'autres ministères à vocation « culturelle » seront créés, dont le celui de l'Immigration, en 1968, de même que celui des Communications, en 1969. Ce dernier sera d'ailleurs fusionné quelques décennies plus tard avec celui des Affaires culturelles pour devenir, en 1993, le ministère de la Culture et des Communications.

Bellavance et Fournier font remarquer, avec grande justesse, que « l'intervention culturelle de l'État québécois dans les années soixante sera d'autant plus déterminante qu'elle permettra le développement de la communauté francophone sur une base laïque¹⁷⁴ ». Ainsi, la formation d'un milieu artistique et intellectuel de même qu'un public de plus en plus cultivé caractérisera cette période de grands changements. C'est donc dans la foulée de la Révolution tranquille que l'on commence à véritablement parler d'identité « québécoise », de culture « québécoise », et non plus « canadienne-française », comme c'était le cas autrefois.

¹⁷² La mise sur pied du ministère de l'Éducation, en 1964, découle des recommandations issues du *Rapport Parent*, qui proposait une réforme majeure du système d'enseignement québécois. L'idée centrale de cette réforme reposait sur une éducation publique, accessible à tous, obligatoire jusqu'à l'âge de 16 ans, et laïque. Suivra alors la création de polyvalentes, des CÉGEPs et d'un réseau universitaire (Université du Québec).

¹⁷³ Bellavance et Fournier, p.16.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p.7.

3.2 Les années 60 : la mise en place au Québec d'un appareil culturel

3.2.1 La culture : un enjeu identitaire

Saint-Pierre est catégorique : au même titre que le gouvernement fédéral qui en fait un enjeu de l'unité nationale, la culture devient « un enjeu pour la souveraineté culturelle du Québec »¹⁷⁵. En effet, la culture, jusqu'alors réservée à l'élite, deviendra dans la foulée de la Révolution tranquille un enjeu identitaire de première importance.

Dans le contexte québécois, l'élément le plus universel est constitué par le fait français que nous nous devons de développer en profondeur. C'est par notre culture plus que par le nombre que nous nous imposerons (...). Dans le domaine des arts, tout en participant au mouvement universel, nous tenterons de développer une culture qui nous soit propre (...). C'est par la langue et la culture que peut s'affirmer notre présence française sur le continent nord-américain¹⁷⁶.

Cette citation, tirée de l'article Premier du *Programme politique du Parti libéral*, illustre clairement l'importance des arts et de la culture pour le nouveau gouvernement, pour qui la mise en place d'un appareil culturel québécois constitue une priorité. Ce projet se concrétise le 1^{er} avril 1961 avec la création du ministère des Affaires culturelles (MAC). Selon le Premier ministre Jean Lesage, ce ministère ne devait être rien de moins que « le plus grand et le plus efficace serviteur du fait français en Amérique, c'est-à-dire de l'âme de notre peuple¹⁷⁷ ». En insistant sur la « nécessité de prévenir l'envahissement culturel américain » et de créer « un climat qui facilite l'épanouissement des arts », tout en rappelant qu'il est « impossible de dissocier la langue et la culture au Québec¹⁷⁸ », le Premier ministre intègre clairement les volets culture, langue et identité nationale, sur lesquels repose la fondation du MAC.

¹⁷⁵ Saint-Pierre, p. 76.

¹⁷⁶ George-Émile Lapalme, « Le programme politique du Parti libéral du Québec ». *Pour une politique. Le programme de la Révolution tranquille*, Montréal, VLB Éditeur, Collection Études québécoises, 1988, p.316. Article Premier du Programme politique du Parti libéral du Québec. Citation extraite du Mémoire présenté par René-Daniel Dubois, *Pour une politique... culturelle*. Mémoire remis à la Commission sur l'avenir politique et constitutionnel du Québec, Montréal, Conseil québécois du théâtre, 1990, p.1.

¹⁷⁷ Garon et Santerre, p. 22.

¹⁷⁸ Saint-Pierre, p. 77.

La direction du ministère est confiée à George-Émile Lapalme, qui avait rédigé le programme du parti libéral, en 1959. Inspiré du ministère français de la Culture, alors sous la direction du philosophe André Malraux, le modèle québécois se veut, au moment de sa création, plus volontariste et centralisateur que le gouvernement fédéral, qui privilégie à ce moment la création d'agences autonomes¹⁷⁹.

3.2.2 Mandat et mission du ministère des Affaires culturelles

Dès sa création, le MAC poursuit deux objectifs : d'un côté, il est question de démocratisation de la culture (l'idée d'accessibilité à la culture d'élite pour l'ensemble de la population); de l'autre, il est question de soutien à l'excellence (épanouissement des arts et des lettres) et de rayonnement à l'étranger¹⁸⁰. Selon le chercheur Christian Poirier, ce dernier objectif repose encore sur une conception traditionnelle et élitiste de la culture, à l'encontre de celle proposée par le ministre Lapalme, qui préférerait adopter une conception plus large de celle-ci, c'est-à-dire qui englobe différents aspects : anthropologique, humaniste et artistique¹⁸¹.

Lapalme, dans un certain sens, aura fait preuve de « vision » : une perception globale de la culture sera officiellement proposée par le ministère, mais seulement à partir des années 70. Le double mandat du MAC entraînera inévitablement certaines tensions : en combinant deux objectifs qui ne font pas appel aux mêmes stratégies, le ministère sera traversé, tout au long de son existence, par d'importants conflits, sur lesquels nous reviendrons prochainement.

¹⁷⁹ Pensons à cet effet au *Conseil des Arts du Canada*, créé en 1957 et largement inspiré du *Art Council of Great Britain*, mis sur pied dans les années 40, ou encore à la Société Radio-Canada, inspirée de la BBC. Ces institutions reposent sur le principe du *arms' length*, qui cherche à maintenir l'indépendance des institutions culturelles par rapport au pouvoir central du gouvernement.

¹⁸⁰ Garon et Santerre, p. 24.

¹⁸¹ Poirier, *Vers des indicateurs culturels élargis? Indicateurs de performance et justificatifs des politiques culturelles au Québec et en Europe*, p. 2.

Ainsi, dès sa formation, le mandat du MAC réunit les secteurs classiques associés à la culture « instituée » : « les arts, les musées, les monuments historiques, les archives, la langue, les bibliothèques, les conservatoires et les concours artistiques, littéraires et scientifiques », de même qu'un service d'archéologie et d'astronomie¹⁸².

Selon Garon et Santerre, la mission du MAC s'articule dès le départ autour de la formation professionnelle, la création et la production artistiques, de même que la diffusion et la conservation des oeuvres¹⁸³. Puis, au fil du temps, les services vont se diversifier, « tandis que l'implantation des structures et des mécanismes d'action va contribuer à institutionnaliser l'action des pouvoirs publics et à normaliser les rapports avec les milieux culturels, et, jusqu'à un certain point, à modeler la production culturelle elle-même¹⁸⁴ ».

3.2.3 Vers une conception élargie de la culture

En 1965, sous la direction du ministre Pierre Laporte, le MAC rédige son *Livre blanc*¹⁸⁵, dans lequel il met en lumière les diverses tensions entre les objectifs de démocratisation de la société et les besoins financiers liés à certaines disciplines du secteur artistique. Jugé trop « nationaliste »¹⁸⁶ par le conseil des ministres, le *Livre blanc* ne sera pas déposé en Chambre. Selon St-Pierre, la proposition de Pierre Laporte a également été perçue par certains ministres comme une tentative d'élargir les pouvoirs de son ministère en recourant à de nouveaux crédits budgétaires¹⁸⁷.

¹⁸² Garon et Santerre, p. 25.

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ *Ibid.*, p.26

¹⁸⁵ Un *livre blanc* est un terme générique pour définir une catégorie de documents gouvernementaux. Il réfère à un « document que l'Exécutif soumet au Parlement pour exposer un problème d'intérêt public ainsi que les mesures (administratives ou législatives) qu'il entend prendre pour le résoudre ». Quant au *livre vert*, il désigne un document présentant des mesures qui « pourraient être prises », traduisant ainsi une volonté moins ferme du gouvernement de résoudre le problème. Source : site de l'Assemblée nationale du Québec, section « *Le Parlement, de A à Z* ».

<http://www.assnat.qc.ca/fra/patrimoine/lexique/kl/index.html>

¹⁸⁶ Saint-Pierre, p. 19.

¹⁸⁷ *Ibid.*

S'il est rendu public par le journal *La Presse* en septembre 1966 et ne sera publié et diffusé que 10 ans plus tard¹⁸⁸, le *Livre blanc* de Pierre Laporte a tout de même le mérite, comme le rappelle Christian Poirier, « d'avoir anticipé les années 70 en opérant un lien entre culture, identité nationale et intervention étatique¹⁸⁹ ». La *Commission d'enquête sur l'enseignement des arts*, créée en 1966, soulèvera elle aussi la question de la place des arts au sein de la société québécoise, tout comme celle de l'identité québécoise¹⁹⁰. Sous la direction du sociologue Marcel Rioux, le document (*Rapport Rioux*) proposera d'aborder la question de la culture sous une perspective essentiellement humaniste. En soulignant l'apport indéniable du système d'enseignement et d'éducation dans la formation des citoyens, l'auteur écrit :

(...) le problème de la culture doit être envisagé d'une façon plus fondamentale. Si, comme le dit Georges Canguilhem, « une culture est un code de mise en ordre de l'expérience humaine », il faut que cette expérience humaine soit la plus totale possible et laisse libre cours à toutes les virtualités de la perception, de la sensibilité et de l'imagination. En d'autres termes, il faut que l'homme s'engage dans la vie avec tous ses pouvoirs, toutes ses facultés; aucune n'est superflue pour qu'il réalise sa vocation de liberté et de création¹⁹¹.

En donnant à la culture un sens « qui déborde le cadre des œuvres de l'art et de l'esprit pour englober les mœurs, le mode de vie, la vision du monde et la politique¹⁹² », le document propose de changer l'appellation du ministère des Affaires culturelles pour celui de ministère du Développement culturel :

¹⁸⁸ Saint-Pierre, p.24.

¹⁸⁹ Poirier, *Vers des indicateurs culturels élargis? Indicateurs de performance et justificatifs des politiques culturelles au Québec et en Europe*, p.4.

¹⁹⁰ Saint-Pierre, p.78.

¹⁹¹ Marcel Rioux, *La société, la culture et l'éducation. Rapport Rioux*. Texte publié dans *École et société au Québec. Éléments d'une sociologie de l'éducation*. Tome 2, pp. 451-465. Textes choisis et présentés par Pierre W. Bélanger et Guy Rocher. Montréal, Éditions Hurtubise HMH ltée, 1975, 494 pp. Nouvelle édition revue et augmentée. Ce texte est extrait du *Rapport de la Commission d'enquête sur l'enseignement des arts au Québec*, Québec, l'Éditeur officiel du Québec, 1968. Disponible avec l'autorisation formelle l'éditeur du Gouvernement du Québec, *Les Publications du Québec*, sur le site de l'Université du Québec à Chicoutimi : http://classiques.uqac.ca/contemporains/rioux_marcel/rapport_rioux_societe_culture/rapport_rioux.html

¹⁹² *Ibid.*, p.24.

« (...) ainsi un ministère du développement culturel devra-t-il faire en sorte que les communautés humaines que sont les villes et leurs quartiers, les régions et leurs municipalités soient autant de milieux où tous les individus pourront continuer à se former, à s'exprimer et à participer à la création d'une culture québécoise et internationale. Ainsi, sa première responsabilité sera de voir à ce que chacune de ces communautés ait à sa disposition tous les équipements collectifs culturels propres à favoriser l'élaboration de cette culture¹⁹³.

Cette façon d'aborder la culture, c'est-à-dire dans une perspective globale, n'est pas propre au Québec. Déjà, depuis les années 60, une telle tendance se dessinait au sein de la communauté internationale, qui confia alors à l'Unesco la responsabilité de s'interroger sur l'intégration des politiques culturelles dans les stratégies de développement. En 1970, l'organisation internationale tenait à Venise la *Conférence intergouvernementale sur les aspects administratifs et financiers des politiques culturelles*, la première d'une série de conférences internationales visant à « placer la culture au cœur de l'agenda de prise de décision »¹⁹⁴. En d'autres mots, l'idée était de reconnaître le caractère essentiel de la culture (au sens général) et de délaisser le caractère élitiste de la politique culturelle. Par conséquent, le principe du développement culturel devenait partie intégrante du développement global. René Maheu, Directeur général de l'UNESCO, avait alors déclaré :

L'Homme est l'agent et la fin du développement ; il n'est pas l'abstraction unidimensionnelle de *l'homo oeconomicus*, c'est l'être concret de la personne dans la pluralité indéfinie de ses besoins, de ses possibilités et de ses aspirations...Le centre de gravité de la notion de développement s'est ainsi déplacé de l'économique vers le social et nous en sommes arrivés au point où cette évolution débouche sur le culturel¹⁹⁵.

¹⁹³ *Ibid.* Rapport Rioux. (Citation extraite de Garon et Santerre, p. 25).

¹⁹⁴ Tiré du site web de l'Unesco : http://www.unesco.org/culture/development/html_fr/index_fr.shtml

¹⁹⁵ *Ibid.*

Au Québec, cependant, la création d'un ministère du Développement culturel ne verra pas le jour dès le dépôt du rapport issu de la *Commission d'enquête sur l'enseignement des arts*, en 1966. En effet, quelques mois plus tard, les libéraux perdent les élections au profit de l'Union nationale, alors dirigée par Daniel Johnson (père). Le successeur de Pierre Laporte aux Affaires culturelles délaisse le projet de politique culturelle mis sur pied par ce dernier et ne donne pas suite au *Rapport Rioux*. L'Union nationale reprendra le pouvoir jusqu'aux élections de 1970, année où les libéraux de Robert Bourassa seront élus avec une forte majorité. Entre-temps, en 1967, René Lévesque démissionne du Parti libéral pour fonder d'abord le Mouvement Souveraineté-association puis, l'année suivante, le Parti québécois. La question de l'identité culturelle demeure toujours au centre des préoccupations québécoises, comme en témoigne la question linguistique, qui constitue d'ailleurs l'un des enjeux majeurs durant les élections de 1970.

Quant au champ culturel lui-même, différents facteurs semblent avoir favorisé, durant les années 60, la « professionnalisation » de celui-ci, dont une formation scolaire plus avancée. La constitution d'un marché (galeries d'art, théâtres), l'instauration de programmes gouvernementaux, l'amélioration des équipements culturels (dont la Place des Arts et le Grand théâtre de Québec, qui ont été mis sur pied dans le cadre des célébrations entourant le centenaire de la Confédération canadienne), de même que la création de postes d'enseignants au sein des institutions d'établissement ont également contribué à la professionnalisation du secteur ¹⁹⁶.

Cette tendance gagnera particulièrement les artistes, notamment lors de l'Expo universelle de Montréal, en 1967, dont la tenue entraînera la création de diverses associations professionnelles artistiques. Ces dernières ont alors pour objectifs principaux de défendre les intérêts des « professionnels » tout en participant à la démocratisation de la sphère artistique. Pensons à cet égard à l'émergence de l'art public, qui gagne alors de plus en plus les rues de la métropole.

¹⁹⁶ Bellavance et Fournier, p.22.

L'art se décroïssonne alors de son cercle fermé pour se présenter directement au grand public. Métro, parcs et cafés se transforment en lieux de rassemblement populaire, d'échanges et de discussion. L'heure sera également aux revendications : manifestations publiques, mobilisations syndicales, *happenings*... Devant cette ébullition culturelle et ce vent de renouveau, l'art devient politique : des artistes s'approprient l'espace public, et l'art devient porteur d'idées, de messages. Ce phénomène n'est pas propre au Québec; partout, en Occident, on assiste à de tels événements. (Pensons entre autres aux événements de Mai 68, en France, dont les répercussions se feront ressentir bien au-delà des frontières de l'Hexagone¹⁹⁷). Au Québec, l'un des points culminants de cette période de contestations est le *Tribunal de la culture*¹⁹⁸, présidé par Marcel Rioux.

3.2.4 Vers la décentralisation

Les auteurs Lise Santerre, Christian Poirier et Diane Saint-Pierre reconnaissent que de façon générale, les années 70 sont caractérisées par une vision de l'intervention culturelle ancrée dans le développement des collectivités. Déjà amorcée en 1966 avec la mise sur pied de bureaux culturels régionaux, cette tendance se concrétise en 1973 avec l'implantation de directions régionales au sein de dix régions administratives. Ce mouvement est suivi par l'établissement de cégeps et d'universités en région et par l'ouverture de divers départements à vocation culturelle : arts, littérature, théâtre, musique, animation culturelle, communication, etc¹⁹⁹.

¹⁹⁷ Différentes métropoles ont également été secouées par des manifestations étudiantes (Pékin, Prague, Chicago et Mexico, entre autres). Cependant, contrairement aux manifestations étudiantes françaises, celles du Québec n'ont pas vraiment obtenu l'appui des syndicats, ce qui n'a pas entraîné une véritable « crise politique », comme cela a été le cas en France.

¹⁹⁸ Mis sur pied par le *Groupe de recherche sur la souveraineté culturelle*, une initiative regroupant des cinéastes et créateurs mécontents de l'action du MAC, le *Tribunal de la culture* avait pour but de faire la lumière sur les actions du MAC par le biais de divers témoignages issus du milieu culturel. Présidé par Marcel Rioux, le tribunal regroupait l'écrivain François Loranger, le cinéaste Claude Jutras, le peintre Léon Bellefleur, la comédienne Hélène Loiselle et l'animateur culturel Laurent Bouchard. Ont entre autres « témoigné » devant le Tribunal : Jean-Claude Marsan (architecte et urbaniste), André Vigeant (animateur culturel), Jean-Pierre Lefebvre (cinéaste) et Gérald Godin (écrivain et éditeur). Source : Rapport du Tribunal de la culture, *Revue Liberté*, 1975, vol. 101, (sept-oct), p. 1-85.

¹⁹⁹ Bellavance et Fournier, p. 14.

On remarque également qu'au sein du discours gouvernemental, la conception de la culture déborde graduellement du cadre des individus pour s'inscrire dans la tendance évoquée quelques années plus tôt par Pierre Laporte et Marcel Rioux : « une politique culturelle doit être une politique de la personne et de la communauté dans un but de définition de l'identité, l'État servant de point d'appui à la communauté²⁰⁰ ».

Selon Poirier, cette nouvelle orientation repose également sur la volonté du Premier ministre libéral Robert Bourassa, qui entend « mettre l'accent sur la souveraineté culturelle du Québec dans le cadre canadien²⁰¹ ». En ce sens, la dynamique des échanges avec Ottawa contribue à faire de la culture un enjeu politique et identitaire de première importance. Pensons, à titre d'exemple, à l'adoption, en 1974, de la *Loi sur la langue officielle* (ou Loi 22), la première loi visant à assurer au français le statut de langue officielle au Québec²⁰². Dans ce contexte, le nationalisme prend une ampleur considérable. Le milieu culturel contribue à l'effervescence du mouvement : de nombreux auteurs, chansonniers, dramaturges et intellectuels affichent leur fierté et leur appartenance à la culture québécoise.

En mai 1976, quelques mois avant l'élection du Parti québécois, le ministre des Communications et ministre des Affaires culturelles, Jean-Paul L'Allier, dépose à l'Assemblée nationale un livre vert, *Pour l'évolution de la politique culturelle du Québec*. Le ministre suggère alors de modifier les orientations du ministère « vers la déconcentration administrative et la décentralisation par le biais d'une collaboration accrue avec les organismes d'intervention culturelle, les municipalités et les régions²⁰³ ».

²⁰⁰ Poirier, *Vers des indicateurs culturels élargis*, p.5.

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² Cette dernière sera toutefois remplacée par la *Charte de la langue française* (mieux connue sous le nom de *Loi 101*), introduite par le premier gouvernement péquiste qui remporta les élections de 1976. Proposée par le ministre des Affaires culturelles, Camille Laurin, la *Loi 101* est résolue à « faire du français la langue de l'État et de la Loi aussi bien que la langue normale et habituelle du travail, de l'enseignement, des communications, du commerce et des affaires ». Source : site web de l'Assemblée nationale du Québec.

²⁰³ Poirier, *Vers des indicateurs culturels élargis*, p.5.

Comme le fait remarquer Poirier, le rôle du MAC est davantage présenté comme celui d'un coordonnateur entre les divers organismes et entités que celui d'un gestionnaire, comme ce sera le cas à partir des années 90²⁰⁴. Le ministre L'Allier propose également « le transfert de différents secteurs de l'administration à des organismes parapublics, dont la Régie du Patrimoine, la Société de gestion du patrimoine immobilier, la Commission de la bibliothèque et des archives nationales²⁰⁵ ». L'idée est donc de poursuivre les efforts de décentralisation entrepris dès la fin des années 60 et d'accroître la collaboration entre les diverses entités.

Tout comme le livre blanc présenté par Pierre Laporte en 1965, le livre vert de Jean-Paul L'Allier subira le même sort que son précédent, c'est-à-dire qu'il sera soumis à un changement de gouvernement. Plusieurs suggestions verront cependant le jour, dont la création des Conseils régionaux de la culture. Ces derniers auront pour but d'identifier, d'analyser et de défendre les besoins culturels des régions du Québec. Leur mission sera de « promouvoir le développement régional et la décentralisation des instruments de développement culturel²⁰⁶ », en portant une attention particulière aux spécificités et aux besoins de chaque région du Québec.

Dans l'ensemble, on remarque que cette première phase de développement met l'accent sur l'idée de démocratisation culturelle et d'accessibilité. Bien qu'à l'origine, une conception essentiellement élitiste de la culture semble avoir guidé les actions du gouvernement québécois en matière d'intervention publique, la Révolution tranquille aura contribué à modifier celle-ci, pour faire en sorte qu'une plus grande proportion de la population québécoise puisse accéder à différentes œuvres culturelles et artistiques, comme en témoignent les diverses initiatives mises sur pied par le MAC et par le ministère de l'Éducation.

²⁰⁴ Poirier, *Vers des indicateurs culturels élargis*, p.5.

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ Source : Conseil des arts et des lettres du Québec : http://www.calq.gouv.qc.ca/publications/repcult_gen.htm#maisons. (Précisons que l'on compte à l'heure actuelle 13 Conseils régionaux de la culture).

Si l'idée de démocratisation culturelle sera toujours présente dans la prochaine phase de développement, un changement de paradigme important quant à la perception et au « rôle » du gouvernement en matière d'intervention publique dans le secteur culturel sera toutefois observé. En effet, selon Bellavance et Fournier, la tendance générale du gouvernement québécois, depuis la fin de la Seconde guerre mondiale, aura été de « mettre la culture au service de la politique, en alliant volonté de réforme, de démocratisation et de modernité ²⁰⁷ ». Or, à la suite de l'élection du Parti québécois, en 1976, les auteurs observent un changement de cap majeur dans la stratégie gouvernementale : il s'agira plutôt de « mettre la politique au service de la culture et du développement culturel : [autrement dit], on cherche moins à faire de l'art québécois que de faire de *l'art au Québec* ».

Cette transition marque un élément déterminant car elle annonce la volonté du gouvernement québécois de s'orienter vers la mise en place de structures visant à favoriser le développement des industries culturelles québécoises. C'est d'ailleurs à ces dernières que l'on confiera le soin de faire rayonner l'identité nationale sur la scène intérieure, mais également à l'étranger. Cette transformation, soulignons-le, n'est pas étrangère au nouveau contexte économique caractérisant les années 80. La volonté d'exporter, de s'imposer sur la scène internationale, conjuguée à la circulation grandissante des produits culturels et à la libéralisation des marchés semblent effectivement avoir influencé les principes et les stratégies d'intervention du gouvernement québécois en matière d'action culturelle publique.

²⁰⁷ Bellavance et Fournier, p.21.

3.3 1976 – 1992 : De la culture aux industries culturelles

3.3.1 Élection du Parti québécois

L'élection du Parti québécois en 1976 marque d'une certaine façon l'affirmation du Québec en tant « qu'ensemble culturel spécifique et original²⁰⁸ ». Dès son entrée en poste, le Premier ministre René Lévesque crée un ministère d'État au développement culturel, dont il confie la direction à Camille Laurin. Ce « superministère » a alors pour mission d'assurer une plus grande cohésion interministérielle, en travaillant de concert avec le ministère des Affaires culturelles, de l'Éducation, des Communications, des Loisirs et de l'Immigration. (On constate ici l'influence de Pierre Laporte, quelques années plus tôt, qui proposait de concevoir le développement culturel dans une perspective « globale », c'est-à-dire qui interpelle les différentes sphères sociales et publiques). L'une des premières initiatives de ce ministère sera de doter le Québec d'une véritable politique linguistique avec l'adoption, le 26 août 1977, de la Charte de la langue française (mieux connue sous le nom de loi 101). L'idée de Camille Laurin était non seulement de faire de la langue française la seule langue officielle dans les écoles, les entreprises et les relations de travail, mais également qu'elle devienne, au même titre que l'anglais, « un outil de promotion sociale, de fierté et d'identité culturelle²⁰⁹ ».

L'année suivante, en 1978, le ministre dépose à l'Assemblée nationale un livre blanc, *La politique québécoise de développement culturel*. Élaborée en collaboration avec les sociologues Fernand Dumont et Guy Rocher, la politique repose sur une conception élargie de la culture. Celle-ci n'est plus limitée à des œuvres artistiques, elle est présentée « comme un milieu de vie et devient rattachée à l'identité de la collectivité en s'inscrivant dans tous les lieux²¹⁰ ».

²⁰⁸ Bellavance et Fournier, p.23.

²⁰⁹ Archives de Radio-Canada : http://archives.cbc.ca/IDD-0-17-1300/politique_economie/loi_101/

²¹⁰ Poirier, *Le cinéma québécois. À la recherche d'une identité. Les politiques cinématographiques*, p. 87.

Camille Laurin affirmait d'ailleurs :

[La culture] appartient à tous les citoyens. Par leur vie, ils la renouvellent ou s'enlisent. Au fil du quotidien, dans leur travail et leurs loisirs, dans les échanges qu'ils entretiennent entre eux, ils élaborent des façons de concevoir leur existence, de l'interpréter, de lui donner un avenir. La culture doit être une création commune²¹¹.

Selon cette perspective, le développement culturel apparaît comme étant indissociable du développement social, économique et de l'aménagement du territoire²¹². On comprend donc que les objectifs de cette politique débordent largement du cadre traditionnel des Affaires culturelles pour interpeller les différents secteurs impliqués dans le nouveau superministère : éducation, loisirs, travail, communication, etc. On y retrouve, en un sens, les fondements de la perspective humaniste, présentée plus tôt. Diane Saint-Pierre y voit là le premier signe de ce qu'elle qualifie de « politique culturelle gouvernementale²¹³ ». Le projet de Camille Laurin, jugé trop ambitieux, ne sera toutefois pas mis en œuvre. Par contre, plusieurs recommandations trouveront écho au sein du paysage québécois, telles que l'extension du réseau des bibliothèques publiques, la création du Conseil québécois de la recherche sociale et l'Institut québécois de recherche sur la culture, dont la direction est confiée à Fernand Dumont.

Christian Poirier pose pour sa part un regard différent sur le projet de Camille Laurin. En effet, le chercheur décèle derrière les visées englobantes de cette politique l'idée centrale d'affirmation identitaire par le biais des industries culturelles :

Le levier majeur de cette politique sera constitué par un glissement sémantique important : de la culture aux industries culturelles. Ces dernières sont caractérisées par une symbiose – et un équilibre à atteindre – entre la reproductibilité industrielle (...) et le contenu correspondant à un mode d'expression personnelle ou collective²¹⁴.

²¹¹ Citation de Camille Laurin tirée d'une allocution prononcée le 27 juin 2002 par Diane Lemieux, ministre d'État à la Culture et aux communications, ministre de la Culture et des Communications, ministre responsable de la Charte de la langue française et ministre responsable de l'Autoroute de l'information.

<http://mcc.quebectel.qc.ca/sites/mcc/discours.nsf/a033b4f3980d70338525704b006c3a9e/770fb300c3f01df385256c1d00468fee!OpenDocument>

²¹² Saint-Pierre, p. 21

²¹³ *Ibid.* p. 20

²¹⁴ Poirier, *Vers des indicateurs culturels élargis*, p. 6

Poirier observe ainsi une certaine dichotomie au sein du discours entretenu par le Parti québécois : d'une part, il est question d'identité culturelle, qui réfère maintenant à une entité politique à protéger (minorité francophone au sein d'une mer anglophone); d'un autre côté, il observe une présence accrue du « récit économique », en ce sens où l'aspect économique de la culture occupe désormais une place de premier plan. Le spécialiste cite à cet effet Louis O'Neill, ministre des Affaires culturelles au sein du gouvernement péquiste de 1976 à 1978 : « Aujourd'hui, il s'agit d'une réalité qu'il faut accepter : le ministère des Affaires culturelles est obligé d'avoir les réflexes d'un ministère de l'Industrie ou du Commerce²¹⁵ ». Résultat, selon Poirier : « Politique, économie et culture ne font alors qu'une seule et même entité dans le discours gouvernemental²¹⁶ ».

La tenue à Montréal, du 3 au 5 décembre 1978, d'une conférence sur les industries culturelles, de même que l'adoption, quelques semaines plus tard, d'une loi visant à créer une nouvelle société d'État, la Société de développement des industries de la culture et des communications (SODICC),²¹⁷ viennent confirmer cette nouvelle orientation prise par le gouvernement. Ces initiatives témoignent effectivement de la volonté de donner aux industries culturelles des moyens financiers comparables à ceux des autres secteurs de l'économie. D'après Poirier, les objectifs de la SODICC sont, au moment de sa création, de « maximiser la création d'emplois, de hausser les exportations, d'impliquer les institutions financières traditionnelles et d'appliquer à la culture des approches de développement économique habituellement réservées au secteur manufacturier²¹⁸ ».

²¹⁵ Louis O'Neill, « La politique culturelle et le devenir du peuple québécois », *Conférence du ministère des Affaires culturelles du Québec au Club Québécois d'Alma*, 9 mars 1977, p.15-16. Citation extraite de Christian Poirier, *Le cinéma québécois...* p. 87.

²¹⁶ Poirier, *Vers des indicateurs culturels élargis*, p.7.

²¹⁷ La Société de développement des industries de la culture et des communications (SODICC) deviendra, en 1988, la Société générale des industries culturelles (SOGIC) et finalement, en 1995, la Société de développement des entreprises culturelles (SODEC).

²¹⁸ Poirier, *Vers des indicateurs culturels élargis*, p. 6.

On parle donc de prêts, de subventions, de crédits d'impôt, bref, de mesures fiscales employées traditionnellement à d'autres secteurs de l'économie et ayant pour but d'offrir un « levier financier » aux entreprises culturelles. Si la référence aux industries culturelles n'est pas nouvelle en soi, comme nous l'avons démontré préalablement, elle semble cependant s'être consolidée avec l'arrivée au pouvoir du Parti québécois, qui a mis l'accent sur le développement de ces dernières.

En 1983, le ministre péquiste des Affaires culturelles, Clément Richard, présente *Des actions culturelles pour aujourd'hui. Programme d'action du ministère des Affaires culturelles*. Si le rapport s'avère de moins grande envergure que les livres blancs présentés au cours des années précédentes, on note cependant la proposition d'octroyer au Musée du Québec (1933) et au Musée d'art contemporain (1964) un statut de « corporations autonomes », accentuant ainsi la tendance à la décentralisation amorcée quelques années plus tôt. Suivra également une augmentation considérable du nombre d'organismes ou de sociétés d'État.

Pensons, à titre d'exemples, à la mise sur pied de la Société générale du cinéma du Québec (1983) et au Musée de la civilisation de Québec (1990)²¹⁹. Dans ce contexte, le rôle du ministère se réduit peu à peu, se recentrant sur l'établissement des grandes orientations et la coordination des actions tandis qu'il revient aux divers organismes d'assurer leur propre « développement ».

3.3.2 Un contexte économique difficile

Soulignons cependant que la première moitié des années 80 est caractérisée par un contexte économique difficile. L'état des finances publiques et les importantes compressions du gouvernement fédéral incitent le gouvernement québécois à adopter une série de mesures restrictives. L'État se déleste donc de certaines responsabilités et poursuit sa démarche de décentralisation amorcée quelques années plus tôt.

²¹⁹ Poirier, *Vers des indicateurs culturels élargis*, p. 6.

En 1986, trois groupes de travail, composés essentiellement de dirigeants issus du monde des affaires, sont mis sur pied afin de réviser les activités gouvernementales. L'un d'entre eux dépose le rapport Gobeil (*Rapport du Groupe de travail sur la révision des fonctions et organisations gouvernementales*), dans lequel il recommande « l'abolition de 86 organismes d'État, la privatisation de Radio-Québec et de certains centres hospitaliers (...) »²²⁰. Même si le gouvernement libéral ne donnera pas suite à l'ensemble de ces recommandations, certaines mesures de « redressement » seront entreprises au sein de différents secteurs au cours des années suivantes. Parmi ces dernières, soulignons la fusion de la Société de développement des industries de la culture et des communications (SOGICC) et de la Société générale de cinéma (SGC) pour en faire la Société générale des industries culturelles (SOGIC), qui, depuis 1995, porte le nom de Société de développement des industries culturelles (SODEC).

Si ce contexte social et économique n'est pas isolé en soi et s'observe au sein de différents pays occidentaux, le phénomène n'en demeure pas moins préoccupant aux yeux de nombreux intellectuels et artistes de l'époque. En 1986, Marcel Rioux signait un texte percutant dans la revue *Possibles* sur l'orientation de l'État québécois. Il écrivait :

Le paysage idéologique et politique de la plupart des États occidentaux a bien changé depuis une ou deux décennies; on n'y parle plus que de privatisation, de déréglementation et de libéralisation. Ici c'est l'État-Provigo qui apparaît, en France, ce pourrait être l'État-Félix-Potin. Certains analystes parlent de mutation socioculturelle qui se serait produite dans nos sociétés ; à preuve, on cite les États-Unis, l'Angleterre, le Canada et la France ; le Québec pousse lui aussi des péans à la libre entreprise²²¹.

Les propos de Marcel Rioux et sa référence au « Québec Inc. » trouveront écho chez plusieurs artistes et « travailleurs » du secteur culturel, qui se mobiliseront cette même année pour former la *Coalition du monde des arts et de la culture* – également appelée *Coalition du 1 %*. Composé des représentants d'une cinquantaine d'organismes culturels, le regroupement réclame le respect de l'une des promesses électorales du Parti libéral, élu en 1985, qui consiste à octroyer 1 % du budget global de l'État au budget du ministère des Affaires

²²⁰ Saint-Pierre, p.113.

²²¹ Marcel Rioux, « De l'État-Providence à l'État-Provigo », in *Possibles*, vol. 10, nos 3-4, printemps-été 1986, pp. 29-40.

culturelles²²². Selon Saint-Pierre, cette coalition aurait vu le jour pour protester contre les annonces de coupures additionnelles de l'ordre de 15 millions de dollars au budget 1986-1987 du MAC (en plus des compressions de 16 millions pour le budget précédent) de même que celles du transfert de nombreuses responsabilités au secteur privé et aux municipalités²²³. La Coalition bénéficiera de l'appui de plusieurs auteurs et éditorialistes, et de nombreux textes et articles seront publiés dans les quotidiens et magazines au cours des années suivantes.

La ministre des Affaires culturelles de l'époque, Lise Bacon, et le Premier ministre Robert Bourassa rencontreront à quelques reprises les représentants de la coalition, mais les échéances concernant l'injection de nouvelles sommes dans le secteur culturel seront constamment reportées. À la fin de l'année 1988, 33 millions seront ajoutés dans le budget du MAC, mais cette somme, loin des attentes de la Coalition, est très mal accueillie par le milieu, qui réclamait au départ 100 millions (pour ensuite revoir leurs attentes à la baisse à 50 millions). Lorsque le regroupement apprend que le prochain budget ne sera augmenté que de 10 millions, le ton se durcit et une mobilisation majeure s'organise au sein du milieu culturel.

De nombreuses personnalités issues du monde des affaires, des arts et de la culture prennent alors position publiquement pour les revendications de la coalition tandis que le Parti québécois, anticipant les élections, promet lui aussi d'augmenter le budget du MAC à 1 %. Le milieu réclame alors une « vraie » ministre de la Culture, déplorant vivement le fait que Lise Bacon, en plus d'assumer des fonctions de vice-première ministre, se trouve également à la tête du ministère de l'Environnement²²⁴. La direction du MAC sera alors confiée à Lucienne Robillard, qui assumera ces fonctions pour quelques mois seulement, jusqu'à la réélection des libéraux.

²²² Soulignons à cet effet que le Gouvernement du Québec, en 1982-1983, dépensait moins par habitant pour la culture que celui d'Alberta ou de l'Île-du-Prince-Édouard, et à peine plus que celui du Nouveau-Brunswick et de la Saskatchewan. Source : René-Daniel Dubois, *Pour une politique... culturelle*, Section Novembre 1990, p. 21.

²²³ Saint-Pierre, p. 157.

²²⁴ Saint-Pierre, p. 161.

En novembre 90, Liza Frulla-Hébert prend la direction du ministère et annonce que la promesse du 1 % sera respectée. Peu de temps après sa nomination, elle prend position pour un rapatriement des pouvoirs fédéraux en matière de culture et procède à la mise sur pied d'un groupe-conseil présidé par Roland Arpin (alors directeur général du Musée de la civilisation). Le mandat de ce groupe de travail, dont les membres sont tous issus du secteur culturel, est de « préparer à l'intention du gouvernement du Québec une *Proposition de politique de la culture et des arts*²²⁵ ». Le groupe-conseil a alors tenté de répondre à cette question : « Quelles sont les principales voies que devront emprunter, au cours des dix prochaines années, ceux qui se consacrent au développement de la culture et à l'action culturelle? »²²⁶

3.3.4 Le Rapport Arpin

Cinq mois plus tard, soit le 14 juin 1991, le Groupe-conseil dépose à la ministre son rapport. Le document repose sur trois principes, soit la reconnaissance de la culture en tant que fondement de la société, droit pour chaque citoyen et mission essentielle de l'État. Trois grands axes sont également développés²²⁷ :

- Développer le domaine des arts et de la culture
 - Favoriser la création
 - Assurer la stabilité et l'épanouissement des organismes culturels
 - Accroître l'action internationale
 - Développer et maintenir au Québec la compétence professionnelle
- Favoriser l'accès à la vie culturelle
 - Établir un véritable réseau culturel sur l'ensemble du territoire
 - Développer l'éducation culturelle
- Accroître l'efficacité du gouvernement et de ses partenaires
 - Mandater le MAC comme maître d'œuvre de l'activité culturelle
 - Reconnaître le rôle important des partenaires du MAC dans la vie culturelle
 - Assurer une maîtrise d'œuvre unique dans le domaine culturel, exercée par le MAC
 - Promouvoir la diversification des sources de financement.

²²⁵ Groupe-conseil sur la politique culturelle, sous la présidence de Roland Arpin, *Pour une politique de la culture et des arts. Proposition présentée à madame Liza Frulla-Hébert, ministre des Affaires culturelles du Québec*, Gouvernement du Québec, 1991, p.9.

²²⁶ *Ibid.*, p.10.

²²⁷ *Ibid.*, Liste des recommandations, p. 305 à 323.

De façon générale, le document est bien accueilli par le milieu culturel et par les médias, sauf par l'industrie du cinéma et de la télévision ainsi que par la presse anglophone, qui déplorent la tendance trop « centralisatrice » du rapport. En effet, il est proposé par les auteurs du rapport que la culture fasse l'objet d'un rapatriement complet d'Ottawa, d'où l'inquiétude du milieu de la radiodiffusion et du cinéma (qui relève des deux paliers de gouvernement). La recommandation de fusionner le ministère des Communications avec le MAC et de transformer ce dernier en ministère de la Culture est bien reçue, de même que celle « d'étendre aux municipalités la politique d'acquisition et d'installation d'une œuvre d'art (valeur de 1 %) dans les édifices gouvernementaux »²²⁸.

Si les réactions, dans l'ensemble, sont relativement favorables, certains artistes s'inquiètent sérieusement de la nouvelle orientation qui semble se profiler pour le milieu culturel québécois. C'est le cas du dramaturge et metteur en scène René-Daniel Dubois qui dépose, quelques mois après la publication du Rapport Arpin, un mémoire devant la *Commission sur l'avenir politique et constitutionnel du Québec*. Intitulé *Pour une politique... culturelle*, le document se veut un véritable cri d'alarme quant à la façon dont le gouvernement québécois intervient en matière de culture depuis la création du MAC, en 1961. Remettant en question le bien-fondé du Rapport Arpin, l'auteur déplore la prédominance des enjeux économiques dans le secteur culturel, au détriment d'une véritable compréhension des fondements même des notions de « Culture et d'Art » en tant que partie intégrante de la spécificité collective québécoise :

Nous n'allons pas parler d'argent. L'argent est essentiel, ne dit-on pas de lui qu'il constitue le nerf de la guerre ? Justement. S'il en est le nerf, c'est qu'il n'en est pas l'objet mais le moyen. Ce n'est pas peu, mais ce n'est pas tout²²⁹.

Plus souvent qu'autrement, affirme-t-il, la culture et les arts sont considérés comme une marque de « standing ». Leur soutien apparaît intéressant dans la mesure où ces activités entraînent des retombées économiques non négligeables.

²²⁸ Saint-Pierre, p. 187

²²⁹ Dubois, Section Novembre 1991, p. 56.

Or, selon lui, « cette conception de la vie ramenant tout au commerce et excluant toute valeur autre que marchande ne constitue malheureusement pas un support réel à l'Art et à la Culture mais contribue plutôt à saper les valeurs qui constituent les fondements de l'Art et de la Culture²³⁰ ». Il s'insurge également contre le fait que le succès commercial devienne le seul critère pour juger de la valeur d'une œuvre culturelle : « le commerce est le seul mot-clé de la société où nous vivons²³¹ ». Il devient donc urgent, selon lui, de profondément modifier la pensée animant la réflexion derrière le Rapport Arpin et de faire de l'épanouissement de la culture et des arts l'unique priorité du gouvernement québécois.

De nombreux autres représentants de divers organismes culturels ont également critiqué la place accordée au développement des industries culturelles par les auteurs du Rapport Arpin. C'est le cas, entre autres, du Conseil québécois de théâtre, qui rappelle que « les industries culturelles ne sont ni créatrices ni une fin en soi : elles représentent un moyen par lequel l'œuvre d'un ou de plusieurs artistes de certaines disciplines est (...) prise en charge par des producteurs pour rejoindre un plus large public²³² ».

Le chercheur Christian Poirier pose lui aussi, une dizaine d'années plus tard, un regard fort critique sur le rapport Arpin. Selon lui, il apparaît clairement que l'accent, dans le document, est mis sur les objectifs économiques, telles la création d'emplois et la compétitivité à l'échelle internationale. L'auteur note la tendance à la « professionnalisation » de la culture, qui mise sur la présence des spécialistes, des gestionnaires, des experts :

Cet esprit se traduit, par exemple, dans le fait que l'expertise professionnelle et technique est maintenant plus diffuse; que des organismes professionnels et des regroupements ont acquis une expérience importante; que la professionnalisation du milieu impose des interlocuteurs ayant une solide compétence en gestion des arts²³³.

²³⁰Dubois, Section Novembre 1991 p.52.

²³¹*Ibid.*, p.63.

²³² Mémoire du Conseil québécois de théâtre, *Pour une politique des arts et de la culture*, 17 septembre 1991, Mémoire déposé à la commission parlementaire sur la Politique culturelle du Québec, à l'automne 1991, p. 17. Citation extraite de Saint-Pierre, p. 227.

²³³ Rapport Arpin, pp. 186-187. Extrait tiré de Christian Poirier, *Le cinéma québécois. À la recherche d'une identité*, p.135.

Cet extrait, issu du Rapport Arpin, témoigne d'un changement de cap majeur en matière d'intervention publique dans le secteur culturel : le récit de l'expertise, comme le souligne Poirier, combiné à celui de l'économique et du libre-marché, occupe dorénavant une place centrale :

Le contexte de mondialisation des communications et du libre-échange économique nous impose une triple obligation, pour que notre industrie culturelle puisse tenir son rang face à la concurrence des œuvres ou des produits culturels extérieurs : faire mieux, autrement et plus tôt. C'est la triple et implacable loi de la concurrence²³⁴.

Cette prédominance des enjeux économiques, comme la déplorait le dramaturge René-Daniel Dubois, contribue selon nous à « dénaturer » la culture, la contraignant à se fondre dans un cadre qui lui est pourtant, au départ, étranger. Abordée principalement sous l'angle du commerce, la « culture » devient ainsi objet d'investissement et de rentabilité, exactement comme n'importe quel autre secteur manufacturier.

Dans ce contexte, le rôle attribué au gouvernement québécois devient essentiellement celui d'un agent de liaison, de coordination entre les divers organismes et les Conseils régionaux de la culture, sans toutefois insuffler une véritable « vision de la culture », globale et cohérente. Quant à la question de l'affirmation identitaire, elle est présentée sous deux angles distincts : celui de la fragilité face à la prédominance américaine (donc de la nécessaire protection) et celui de l'importance de l'ouverture dans un contexte de globalisation (pluralisme culturel)²³⁵.

Cette dualité, rappelons-le, semble plus présente que jamais à l'heure actuelle, où la circulation grandissante des produits culturels à l'échelle planétaire (via, entre autres, l'explosion des nouvelles technologies de communication) incite le gouvernement québécois à promouvoir l'affirmation de l'identité culturelle nationale tout en visant à accroître son propre rayonnement sur la scène internationale. Ce défi n'est pas sans soulever un paradoxe majeur, comme nous le constaterons dans la prochaine et dernière section.

²³⁴ Rapport Arpin, p. 63. (Poirier, *Le cinéma québécois. À la recherche d'une identité*, p.136).

²³⁵ *Ibid.*

3.4 L'adoption de la politique culturelle du Québec

Le 19 juin 1992, sous le gouvernement libéral de Robert Bourassa, la ministre Liza Frulla-Hébert dépose à l'Assemblée nationale *La politique culturelle du Québec. Notre culture. Notre avenir*. Saint-Pierre soulève un élément particulièrement pertinent quant à la distinction fondamentale entre les énoncés de politiques culturelles de Laporte, L'Allier et de Laurin et celui de la ministre Frulla-Hébert. Les premiers n'ont jamais été déposés à l'Assemblée nationale. Ils annoncent plutôt des projets à adopter et sont « colorés », d'une certaine façon, « politiquement », alors que *La politique culturelle du Québec* représente la « cristallisation de la volonté politique des élus dans le temps et dans l'espace », transcendant ainsi les appartenances politiques traditionnelles (Parti libéral, Parti québécois, etc.) Voilà pourquoi elle est considérée comme la première véritable politique culturelle gouvernementale du Québec. De plus, la politique culturelle du Québec propose, d'après la ministre Liza Frulla-Hébert, « une vision générale de l'intervention ministérielle et une approche plus englobante des responsabilités ministérielles ²³⁶».

Si le document s'inspire en grande partie du Rapport Arpin, il s'en distingue cependant sur certains aspects. Les trois principes sur lesquels reposait le Rapport se retrouvent maintenant dans la politique gouvernementale : la culture est présentée comme « fondement de la société, droit pour chaque citoyen et comme mission essentielle de l'État ». Un quatrième volet a été ajouté : « l'autonomie de création et de liberté d'expression comme valeurs fondamentales pour toute société démocratique ». Soulignons également la création du Conseil des Arts et des Lettres du Québec ²³⁷ (CALQ), une société d'État consacrée au développement et à la diffusion des arts, et dont le mandat sera d'élaborer un programme spécifique de soutien à la

²³⁶ Tiré d'un discours prononcé par Liza Frulla-Hébert lors de débats à l'Assemblée nationale le 2 décembre 1992. Source : Archives de l'Assemblée nationale : <http://www.assnat.qc.ca/archives34leg2se/fra/Publications/debats/journal/ch/921202.htm>.

²³⁷ Le CALQ a pour mandat principal de « soutenir, dans toutes les régions du Québec, la création, l'expérimentation et la production dans les domaines des arts visuels, des métiers d'art, des arts médiatiques, de la littérature, du théâtre, de la musique, de la danse, des arts du cirque, des arts multidisciplinaires, de la chanson et de la recherche architecturale et d'en favoriser le rayonnement au Québec, au Canada et à l'étranger. Il a aussi pour objet de soutenir le perfectionnement des artistes professionnels ». Source : www.calq.gouv.qc.ca

création. Son fonctionnement est similaire au Conseil des Arts du Canada. Enfin, la politique culturelle de 1992 repose également sur trois grands axes, dont certains ont été modifiés par rapport au rapport Arpin. Il est maintenant question de²³⁸ :

Axe 1 Affirmation de l'identité culturelle

- Valoriser la langue française comme moyen d'exprimer la culture et d'y accéder
- Valoriser l'héritage culturel
- Favoriser le dialogue entre les cultures

Axe 2 Soutien aux créateurs et aux arts

- Favoriser en priorité la création artistique sous toutes ses formes
- Améliorer les conditions de vie professionnelle des créateurs et des artistes
- Assurer la vitalité des organismes artistiques
- Élaborer une stratégie de développement des industries culturelles

Axe 3 Accès et participation des citoyens à la vie culturelle

- Renforcer l'éducation et la sensibilisation aux arts et à la culture
- Faciliter l'accès aux arts et à la culture
- Favoriser la participation des citoyens à la vie artistique et culturelle

Lorsque l'on observe de plus près la section 2 de cette politique, « Soutien aux créateurs et aux arts », on constate encore une fois que le récit de l'expertise est bien présent et que les industries culturelles font désormais partie intégrante de la stratégie « économique » du gouvernement québécois. Ainsi, il est clairement indiqué :

Le gouvernement entend améliorer la capitalisation des industries culturelles. Pour ce faire, il proposera l'élargissement à certaines industries culturelles de production, d'exportation et de fabrication, des mesures fiscales portant sur les sociétés de placement dans l'entreprise québécoise (SPEQ) et du crédit d'impôt à la capitalisation. Ces mesures seront annoncées par le ministre des Finances²³⁹.

Si l'accent mis sur le développement des industries culturelles avait suscité de vives réactions lors du dépôt du rapport Arpin, certains organismes culturels, dont la Guilde des musiciens du Québec, a accueilli de façon très favorable cette nouvelle orientation du gouvernement.

²³⁸ Tirée du document officiel, Gouvernement du Québec. *La politique culturelle du Québec : Notre culture. Notre avenir*, 1992.

²³⁹ Gouvernement du Québec, *La politique culturelle du Québec. Notre culture. Notre avenir*, 1992, p.89.

Le regroupement avait en effet déclaré : « Il est grand temps que l'on reconnaisse l'importance économique des industries culturelles et qu'à ce titre, cette dernière bénéficie des mêmes avantages que l'ensemble des industries ²⁴⁰ ». Ce souhait a été clairement entendu par le gouvernement, puisque des mesures fiscales en ce sens ont été adoptées. Cette réalité confirme ainsi l'existence de perceptions diverses quant à la place et à la « fonction » des industries culturelles au sein du paysage culturel québécois. Quant au volet « Formation, développement, accès aux compétences professionnelles », il repose également sur le discours de l'expertise :

Le fonctionnement de l'industrie culturelle et des marchés évolue sans cesse. Il exige, de la part des dirigeants d'entreprises, une habileté grandissante pour mener leurs affaires, s'ajuster à la concurrence, susciter les alliances, déceler les occasions d'affaires et retenir les bons moyens pour les exploiter (...) ²⁴¹

Or, dans ce contexte, qu'en est-il du statut de l'artiste, du créateur ? Selon Poirier, la situation est assez claire : il est « éclipsé par le gestionnaire et le producteur ²⁴² ». En effet, ces derniers jouent, depuis quelques années, un rôle de premier plan dans la présentation des dossiers susceptibles de recevoir les fonds nécessaires pour la réalisation des projets. Ainsi, à titre d'exemples, un plan d'affaires efficace, une judicieuse stratégie de marketing et de mise en marché constituent des éléments d'une importance toute particulière sur lesquels s'appuie désormais la logique d'intervention publique en matière de culture et de communication.

Soulignons toutefois qu'une section entière de la politique est consacrée à l'accès et à la participation des citoyens à la vie culturelle, ce qui représente sans contredit une initiative fort intéressante. Ainsi, la politique prévoit entre autres de renforcer l'éducation et la sensibilisation aux arts et à la culture, notamment par le biais de divers programmes réunissant les commissions scolaires et le milieu culturel.

²⁴⁰ *Ibid.*, p.85.

²⁴¹ *Ibid.*, p.90.

²⁴² Poirier, *Le cinéma québécois. À la recherche d'une identité ?* p. 137.

À titre d'exemple, le gouvernement entend encourager la tenue d'activités telle l'organisation d'une semaine de promotion de la lecture, en partenariat avec les associations de libraires, d'éditeurs et d'écrivains²⁴³. S'il s'avérait souhaitable, selon nous, que le gouvernement du Québec se dote d'une véritable politique culturelle gouvernementale, et non plus uniquement sectorielle (politique du patrimoine, de l'édition, etc.), une telle attention accordée au développement des industries de la culture et des communications semble toutefois avoir contribué à accentuer le caractère « industriel » de ces dernières... parfois au prix d'une réelle diversité créatrice.

Le début des années 90 semble donc être caractérisé par un intérêt accru pour les industries culturelles et la professionnalisation du secteur (pensons à cet égard à la mise sur pied de divers programmes universitaires en « administration et gestion des industries culturelles »). Dans ce contexte, il nous apparaît pertinent de nous interroger sur la place du citoyen et sur la logique sous-jacente derrière le développement culturel, de même que sur ses effets au plan démocratique.

²⁴³ Gouvernement du Québec, *La politique culturelle du Québec. Notre culture. Notre avenir*, 1992, p.119.

CHAPITRE IV

L'ACTION CULTURELLE PUBLIQUE QUÉBÉCOISE : UN ÉTAT DES LIEUX

Le chapitre précédent nous a permis de comprendre les fondements « idéologiques » ayant façonné les principes d'intervention du gouvernement québécois en matière d'action culturelle publique depuis la mise sur pied du ministère des Affaires culturelles, en 1961, jusqu'à l'adoption de *La politique culturelle du Québec*, en 1992.

L'idée est maintenant d'approfondir notre réflexion en nous interrogeant sur la situation actuelle à la lumière des objectifs poursuivis depuis quelques années par le ministère de la Culture et des Communications du Québec. Cet automne, à l'occasion du premier anniversaire de l'adoption de la Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles, la ministre de la Culture et des Communications du Québec, madame Line Beauchamp, déclarait :

Le 20 octobre 2005, l'UNESCO adoptait la Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles. Le Québec a joué un rôle de premier plan dans ce dossier. Tout en soulignant cette date anniversaire, je réaffirme l'engagement du gouvernement du Québec à poursuivre ses actions diplomatiques de même que ses travaux de réflexion visant la mise en œuvre de cette convention et son entrée en vigueur dès 2007²⁴⁴.

Rappelons que le gouvernement du Québec représente le premier gouvernement au monde à avoir ratifié la Convention. Il nous semble à cet égard pertinent de nous interroger sur la cohérence entre les actions concrètes sur la scène québécoise du ministère de la Culture et des Communications en faveur d'une réelle diversité créatrice et son discours officiel portant sur la question de la diversité culturelle.

²⁴⁴ Tiré du site web du ministère de la Culture et des Communications : <http://www.mcc.gouv.qc.ca/diversite-culturelle/>

Une brève présentation de l'actuelle mission du MCC permettra de bien comprendre le rôle du gouvernement en matière de culture, de même que les principales modalités de l'action publique québécoise. Nous constaterons ainsi que depuis quelques années, l'intervention en matière d'action culturelle est axée essentiellement sur la notion d'*offre*, notamment par le biais de mesures fiscales visant à promouvoir la production, la diffusion et la commercialisation d'œuvres et de produits culturels. De plus, comme nous l'avons constaté au chapitre précédent, les industries culturelles sont devenues le véhicule moderne de l'identité québécoise, ce qui n'est pas sans soulever certains questionnements dans un contexte où domine le divertissement.

Une attention particulière sera consacrée au mode de fonctionnement de la Société de développement des entreprises culturelles du Québec (SODEC), en raison de son rôle central au sein du paysage culturel québécois. Enfin, un regard sera brièvement porté sur divers secteurs de la culture (cinéma, radiodiffusion, édition et arts de la scène) afin de dégager un portrait global de la situation. Certains dossiers « culturels » d'actualité retiendront également notre attention, dont celui du « Quartier des spectacles ».

4.1 Mandat et mission du ministère de la Culture et des Communications

Depuis le 1^{er} janvier 1993, le ministère des Affaires culturelles porte le nom de ministère de la Culture et des Communications. Ainsi, en plus des secteurs dont il avait déjà la responsabilité (patrimoine, arts et lettres, muséologie, bibliothèques et industries culturelles), le ministère s'occupe désormais des secteurs des médias, du multimédia, des télécommunications et de la télédistribution, des nouvelles technologies de l'information, de l'inforoute et de la francophonie. L'actuelle mission du ministère de la Culture et des Communications du Québec se définit comme suit :

Le ministère de la Culture et des Communications, appuyé par un réseau de douze sociétés d'État et d'organismes publics (...) a pour mission de favoriser au Québec l'affirmation, l'expression et la démocratisation de la culture ainsi que le développement des communications et de contribuer à leur rayonnement à l'étranger. Il est également responsable de l'application de la politique culturelle gouvernementale²⁴⁵.

Selon Rosaire Garon et Lise Santerre, auteurs de l'ouvrage *Déchiffrer la culture au Québec*, (publié récemment en 2004 par le ministère de la Culture et des Communications), la révision du mandat du ministère, vers le milieu des années 90, a été réalisée dans un contexte de mondialisation, d'intégration des nouvelles technologies et d'une « économie du savoir ». Ce nouveau mandat repose, d'après les auteurs, sur une « nouvelle conception du développement culturel, celle de la démocratie culturelle, reconnue non seulement au Québec, mais aussi ailleurs dans le monde²⁴⁶ ». Cette approche s'inscrit dans la continuité du modèle d'intervention sur lequel repose l'action culturelle publique au sein de plusieurs pays occidentaux depuis une quarantaine d'années. Gagnon et Santerre rappellent que cette approche présente toutefois certains changements : « Alors que la démocratisation est associée à la culture instituée, à la professionnalisation et à la « centralité » du pouvoir, la démocratie culturelle défend l'idée du relativisme culturel, la participation des citoyens à l'exercice des pouvoirs et la prépondérance des projets communautaires sur l'excellence artistique²⁴⁷ ».

²⁴⁵ Tiré du site web officiel du MCC ainsi que du *Rapport annuel du MCC 2005-2006*.

²⁴⁶ Garon et Santerre, p. 31

²⁴⁷ *Ibid.*

Ainsi, le MCC affirme appuyer une approche qui « place le citoyen au centre d'une culture en prise directe avec la vie commune d'une société ». L'idée de « relativisme culturel » devient alors synonyme d'ouverture, de reconnaissance de la pluralité des expressions « souvent plus populaires, plus proches du quotidien et liées à la vie culturelle contemporaine ²⁴⁸» tandis que les citoyens, de leur côté, sont invités à prendre part de façon active à la vie publique de leur communauté.

Or, si le gouvernement du Québec entend favoriser la participation citoyenne, encore faut-il qu'il reconnaisse pleinement l'apport fondamental de la culture à l'ensemble de la sphère publique. Cette conception serait davantage entretenue en Europe, où les politiques culturelles semblent en meilleure adéquation avec les finalités de leurs objectifs, c'est-à-dire que les indicateurs²⁴⁹ servant à mesurer l'efficacité de ces politiques reposent sur une conception élargie de la notion de culture. Le gouvernement du Québec, pour sa part, semble plutôt privilégier une définition fondamentalement économique des indicateurs culturels (production, consommation, fréquentation).

C'est du moins ce que révèle une étude comparative réalisée en 2003 par le chercheur Christian Poirier et présentée dans le cadre d'un colloque organisé par le Réseau canadien de la recherche culturelle²⁵⁰. Selon l'expert, le Québec serait marqué par une « dichotomie importante, les finalités de l'action publique en matière culturelle étant légitimées par les impératifs économiques, identitaires et de développement personnel, tandis que les indicateurs relèvent des catégories économiques de base ²⁵¹». L'auteur estime que malgré une augmentation, au cours des dernières années, des partenariats culturels entre le gouvernement québécois et les municipalités, la culture n'est pas encore pleinement perçue au Québec

²⁴⁸ *Ibid.*

²⁴⁹ Selon l'auteur de cette recherche, les indicateurs sont des « mesures récurrentes et actualisées permettant à un individu ou à une organisation de décrire des conditions, de relever des tendances et d'identifier des résultats. Ils s'inscrivent dans le cadre des processus d'évaluation qui examinent si les objectifs qui ont été fixés ont été atteints ». Source : voir note ci-bas.

²⁵⁰ POIRIER, Christian : *Vers des indicateurs culturels élargis? Indicateurs de performance et justificatifs des politiques culturelles au Québec et en Europe*, présentée dans le cadre du colloque « Faire compter la culture : Examiner les éléments constitutifs de la citoyenneté culturelle », Réseau canadien de la recherche culturelle – Patrimoine Canada, Gatineau, 13-15 novembre 2003.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 27.

comme un « outil pouvant contribuer à l'amélioration de la communauté, de l'éducation, de la santé et des services sociaux²⁵² ». Dans ce contexte, il y a lieu, croyons-nous, de s'interroger quant à la conception du développement culturel (au sens démocratique du terme) présentée officiellement par le gouvernement québécois et sur son adéquation avec sa stratégie d'intervention.

Par contre, l'apport de la culture au développement économique semble nettement privilégié au sein de logique gouvernementale. En effet, Poirier explique que la politique culturelle du Québec a « rejoint la politique économique dans la stratégie gouvernementale des grappes industrielles », car son objectif majeur « est de mieux positionner les entreprises québécoises sur les marchés domestiques et internationaux²⁵³ ». Cette façon de concevoir le développement culturel, c'est-à-dire principalement comme le développement des industries de la culture, s'illustre concrètement si l'on se fie au rôle déterminant de la Société de développement des entreprises culturelles (SODEC) au sein du paysage culturel québécois.

Dans la foulée de l'adoption de la *Politique culturelle du Québec*, en 1992, le gouvernement a également procédé à la création du Conseil des Arts et des Lettres du Québec (CALQ), dont la mission est de « soutenir, dans chacune des régions, la création, l'expérimentation et la production artistique, ainsi que le perfectionnement des artistes ». Cependant, pour de nombreux artistes et créateurs québécois, les moyens dont disposent le Conseil s'avèrent insuffisants pour répondre adéquatement à la demande²⁵⁴. Fait intéressant à noter, un aspect de la mission du CALQ consiste à favoriser le rayonnement de la culture québécoise à l'étranger, ce qui rejoint l'observation de Poirier quant à l'orientation actuelle de la politique culturelle québécoise.

²⁵² *Ibid.*

²⁵³ *Ibid.*

²⁵⁴ En 2005-2006, le CALQ a administré un budget de 73,5 millions de dollars, dont 8,9 M ont été octroyés en bourses et 57,9 M en subventions aux organismes artistiques sans but lucratif (production, promotion, diffusion et représentation). Environ 8,5 % de son budget global a été consacré aux activités de fonctionnement. Source : CALQ, *Rapport annuel 2005-2006*, p.12. En comparaison, la SODEC disposait d'un montant de 45 millions de dollars accordés aux programmes d'aide à l'industrie en 2005, tandis que 120 millions de dollars ont été octroyés en crédits d'impôts au cours de cette même période par le gouvernement du Québec aux entreprises culturelles. Source : SODEC, *Rapport annuel de gestion 2005-2006*, p. 4.

On constate ainsi que la stratégie du gouvernement repose essentiellement sur l'idée de l'*offre culturelle*. Si l'on dispose maintenant de nombreuses statistiques et informations identifiant l'évolution des « pratiques culturelles » des Québécois depuis les vingt dernières années²⁵⁵, qu'advient-il maintenant du citoyen? De sa participation au sein de l'espace public? Des structures qui accueillent ce dernier? Ce volet semble plutôt laissé en plan, comme le témoigne la place centrale accordée au développement des entreprises culturelles au sein de la stratégie gouvernementale.

4.2 Un acteur de premier plan : la SODEC

Nous l'avons souligné, la SODEC occupe désormais un rôle clé dans l'environnement culturel québécois. Issue de la fusion entre la Société générale des industries culturelles (SOGIC) et de l'Institut québécois sur le cinéma (IQC), la Société d'État célèbre l'année dernière son dixième anniversaire. En effet, elle a vu le jour le 1^{er} janvier 1995, en vertu de la *Loi sur la Société de développement des entreprises culturelles*, adoptée en juin 1994 sous le gouvernement libéral. Il convient toutefois de rappeler que c'est le Parti québécois qui avait proposé, en 1978, la création de la SOGIC. Sa réélection, à l'automne 1994, accentuera selon Poirier l'idée de « l'ancrage de l'identité au sein des industries culturelles », une stratégie qui se confirmera avec la tenue du Sommet socioéconomique organisé à l'automne 1996 par le premier ministre Lucien Bouchard, et au sein duquel l'économie de la culture occupera une place de premier rang²⁵⁶.

4.2.1 Mandat et mission de la SODEC

La mission de la SODEC se définit comme suit :

Promouvoir et soutenir l'implantation et le développement des entreprises culturelles, y compris les médias, dans toutes les régions du Québec et de contribuer à accroître la qualité de leurs produits et services et la compétitivité de ceux-ci au Québec, dans le reste du Canada et à l'étranger²⁵⁷.

²⁵⁵ Pensons à cet effet à la parution de l'ouvrage « Déchiffrer la culture. 20 ans de pratiques culturelles », sous la direction de Rosaire Garon et de Lise Santerre, Publié par le ministère de la Culture et des Communications du Québec, Sainte-Foy, 2004, 355 pages.

²⁵⁶ Poirier, *Le cinéma québécois...* p.145.

²⁵⁷ Tiré du site web de la SODEC : www.sodec.qc.ca

L'aide publique, qui peut entre autres prendre la forme de crédits d'impôts, de subventions ou de prêts, est alors assurée pour « la création, la production, la diffusion et l'exportation des entreprises des domaines du livre, du disque et du spectacle de variétés, du cinéma et de la production télévisuelle, ainsi que des métiers d'art ²⁵⁸ ». Les moyens dont dispose la SODEC ont presque doublé en dix ans : en effet, lors de sa première année d'activités, la Société d'État disposait de 21,7 millions de dollars pour ses programmes d'aide aux entreprises.

L'année dernière, ce sont près de 45,7 millions de dollars qui ont été octroyés pour ces derniers ²⁵⁹. Quant aux montants évalués pour les crédits d'impôts, ils sont passés de 63,5 millions à 120,9 millions de dollars pour l'exercice 2005-2006 ²⁶⁰. Soulignons que les décisions quant à l'admissibilité des projets sont essentiellement basées sur le plan d'affaires, la compétitivité des produits et le potentiel d'exportation. Poirier précise également que les principes d'intervention reposent sur les critères suivants : « des produits et des services de qualité par des entrepreneurs fiables, des actions structurantes, des interventions ciblées en complémentarité avec le Conseil des arts et des lettres du Québec, une gestion simplifiée et l'évaluation constante des retombées ²⁶¹ ». Le chercheur québécois est catégorique : « L'approche financière, industrielle et économique est ainsi totalement appliquée à la culture ²⁶² ».

Si l'organisme justifie sa position en invoquant la « non-ingérence de la Société dans le contenu des produits en question ²⁶³ », une telle approche entraîne, selon nous, des effets directs sur l'orientation du paysage culturel. En effet, en procédant de la sorte, c'est-à-dire en basant ses décisions sur des critères strictement industriels, l'institution contribue à consolider au sein de l'espace public une vision économique de la culture, c'est-à-dire une vision où la « valeur » d'une œuvre se mesure essentiellement à l'aune de son succès commercial. Ainsi, selon cette approche, le nombre de billets vendus, les recettes amassées ou encore l'ampleur de la couverture médiatique permettent d'évaluer la « réussite » ou

²⁵⁸ SODEC, Rapport annuel de gestion 2005-2006, p. 24.

²⁵⁹ SODEC, Rapport annuel de gestion 2005-2006, p. 4.

²⁶⁰ *Ibid.*

²⁶¹ Poirier, *Le cinéma québécois. À la recherche d'une identité ?* p.142.

²⁶² *Ibid.*

²⁶³ *Ibid.*

« l'échec » d'un « produit ». Bien qu'une enveloppe soit réservée au secteur indépendant, notamment dans le cas de la production cinématographique et du documentaire, elle demeure cependant nettement moindre que les budgets réservés aux productions dites « grand public », de même qu'à la promotion et à la diffusion de ces dernières²⁶⁴. Rappelons que les principales orientations de la SODEC ont été établies en partenariat avec le gouvernement québécois. Or, la relation ambiguë entre culture et économie ne semble pas incommoder la Société d'État. En effet, si elle invoque l'idée de « défi » quant à la conciliation arts / affaires, dans les faits, la Société ne semble faire aucun compromis :

Pour accomplir son mandat, la SODEC relève le défi de parler à la fois de création artistique et d'affaires. Elle y parvient en alliant le langage entrepreneurial au développement culturel et en misant sur la culture comme secteur de développement économique²⁶⁵.

Quant à la dichotomie entre les objectifs identitaires et économiques poursuivis par le gouvernement québécois, elle semble clairement se manifester dans le discours de l'organisation, où la notion d'identité est directement juxtaposée à l'idée de compétitivité des entreprises :

Le mandat de la SODEC renvoie à la nécessité d'agir sur la dynamique financière des entreprises culturelles pour contribuer efficacement à l'expression de notre identité. Ainsi, l'enjeu premier est d'assurer la compétitivité des entreprises. L'identité culturelle du Québec est profondément marquée par les succès attribuables aux activités des entreprises culturelles²⁶⁶.

²⁶⁴ Voir à ce sujet le *Rapport annuel de gestion 2005-2006* (SODEC).

²⁶⁵ http://www.sodec.gouv.qc.ca/sodec_mandat.php

²⁶⁶ SODEC, *Rapport annuel de gestion 2005-2006*, p. 31

Si nous reconnaissons le caractère particulier des biens et services culturels, la popularité grandissante du divertissement, combinée aux visées économiques de nombreux entrepreneurs culturels, suscite quelques interrogations quant à l'affirmation de l'identité québécoise par le biais des entreprises culturelles²⁶⁷.

4.3 Industries culturelles et diversité culturelle

Signe des temps, l'heure est à la promotion de la « diversité culturelle », qui occupe désormais une place de choix au sein de l'espace public. Si le MCC se fait le principal porte-parole du concept, le discours semble également bien présent au sein de la Société d'État. Citons à cet égard les propos du président de la SODEC, monsieur Jean-Guy Chaput, qui établit un lien entre la concurrence internationale, la petitesse de certains marchés et la promotion des expressions culturelles :

(...) cette situation que vivent le Québec et nombre d'États sur la planète conduit à la promotion de la diversité des expressions culturelles et du droit des gouvernements à se doter de politiques aptes à protéger et à promouvoir une pluralité d'expression (...) Le marché intérieur québécois est limité et déjà fortement sollicité par des productions étrangères. Il faut, pour des raisons aussi bien culturelles qu'économiques, se l'accaparer (...). Ce faisant, nous voulons être une terre d'accueil pour d'autres cultures au contact desquelles la société québécoise s'enrichit. Cette relation avec d'autres cultures conduit à la promotion de la diversité culturelle (...)²⁶⁸.

²⁶⁷ À titre d'exemple, le populaire film du réalisateur québécois Érik Canuel « Bon cop Bad Cop » (2006) est-il véritablement porteur de « l'identité québécoise » ? Bien que la comédie policière, qui a largement bénéficié de l'appui de la SODEC, ait fracassé des records au *box office*, nous éprouvons un certain scepticisme quant à la réelle démonstration « identitaire » *via* ce type de production. Il en va de même pour le film « Les Dangereux » (2002) du réalisateur Louis Saïa, qui réunit de nombreux comédiens jouissant d'une très grande popularité auprès du public québécois (Véronique Cloutier, Stéphane Rousseau, Pierre Lebeau, etc). Or, le film, qui n'a pas été épargné par la critique, s'est avéré un cuisant échec. La SODEC et Téléfilm ont pourtant versé plusieurs millions de dollars au scénario de Louis Saïa, misant ainsi sur les succès commerciaux de ses films précédents (Les Boys 1-2 -3). Les exemples de ce type semblent pourtant de plus en plus fréquents au cours des dernières années, témoignant ainsi du virage marchand entrepris par le gouvernement en matière d'intervention publique au sein du secteur cinématographique.

²⁶⁸ Jean-Guy Chaput, « La SODEC ose le risque », allocution prononcée dans le cadre d'un déjeuner-causerie présenté devant l'Académie canadienne du cinéma et de la télévision », le 16 novembre 2006. Disponible sur le site de la SODEC : www.sodec.qc.ca

L'utilisation de l'expression « diversité culturelle » dans un contexte industriel suscite chez nous certaines interrogations et met en lumière le paradoxe de l'actuelle situation. Si les entreprises culturelles jouent sans contredit un rôle central dans la vitalité et le dynamisme du paysage culturel québécois, force est de reconnaître qu'un bon nombre d'entre elles ont pris un virage marchand et se sont orientées vers le divertissement. D'où notre difficulté à saisir le véritable lien entre la promotion de la diversité des expressions culturelles et l'affirmation des identités par le biais des entreprises culturelles dans un contexte caractérisé par l'omniprésence de la logique marchande :

(...) Mais, même en questionnant nos sélections et nos décisions, il y a une chose dont vous ne devez jamais douter... c'est notre engagement profond à la construction d'une industrie culturelle capable de croître, et de se distinguer partout dans le monde, et surtout à la promotion de notre identité.²⁶⁹

Nous sommes bien consciente du fait que la mission même de la Société d'État est de promouvoir le développement des *entreprises* culturelles. Par contre, ce qui suscite chez nous quelques questions, c'est l'incohérence du discours public quant à l'affirmation de l'identité et de la diversité dans un contexte caractérisé par la popularité grandissante du divertissement et l'accentuation de l'attribution de l'aide publique en fonction de critères essentiellement marchands.

D'autre part, la diversité trouve également écho chez certains tenors du milieu culturel, qui n'hésitent pas à invoquer la question identitaire pour justifier leurs visées marchandes. Pensons à titre d'exemple à Pierre Karl Péladeau, président et chef de la direction de Quebecor inc., qui réclamait dernièrement, dans le cadre des audiences publiques tenues par le CRTC, une révision en profondeur des sources de financement de la télévision généraliste privée au Canada. Il déclarait : « Dans un contexte d'évolution technologique rapide et de multiplication des fenêtres de diffusion alternative, ces enjeux sont tels que l'urgence d'agir ne peut plus faire de doute pour quiconque se soucie du maintien de l'identité culturelle francophone en Amérique du Nord ²⁷⁰ ».

²⁶⁹ Chaput, *ibid.*

²⁷⁰ Pierre-Karl Péladeau, « Il faut revoir de toute urgence les règles en fonction des réalités du marché », in *Le Devoir*, 11 octobre 2006, p. A-9.

Alain Simard, président directeur-général du Groupe Spectra, affirmait pour sa part dans une entrevue accordée cet été au journal *La Presse* : « Le gouvernement a redécouvert les vertus des projets hydroélectriques. Il devrait en faire de même avec les projets culturels²⁷¹ ». Le président du Festival de Jazz de Montréal, qui lançait un appel en faveur des grands projets « culturels », déplorait vivement le rejet d'une salle du Cirque du Soleil en partenariat avec le Casino de Montréal : « Ici, à toujours avoir peur de ce qui marche, on ne fait rien. Personne n'appuie sur le bouton GO. On vit dans une société où l'intérêt individuel prend le dessus sur les intérêts collectifs²⁷² ».

Or, lorsque la rhétorique de l'identité et de la diversité sert de paravent à l'intérêt économique, il y a lieu, croyons-nous, de s'interroger sur les fondements mêmes de ce que nous entendons par les idées de « culture » et de « développement culturel ».

4.4 Un portrait global de quelques secteurs

Examinons ce que signifie concrètement cette logique au sein de différents secteurs culturels. La production cinématographique et télévisuelle, le secteur de l'édition de même que celui des arts de la scène (plus particulièrement le milieu de la danse) ont retenu notre attention. Ce panorama, bien que non exhaustif, permet cependant de dégager certaines tendances actuellement en place au sein du paysage culturel québécois.

²⁷¹ Selon Alain Simard, la culture est « rentable et au centre du développement économique et social ». Tiré d'un article de Mario Cloutier, « Place aux grands projets. Selon Alain Simard, il ne faut pas avoir peur de ce qui marche », in *La Presse*, le 31 mai 2006.

²⁷² *Ibid.*

4.4.1 Production cinématographique et télévisuelle

L'industrie québécoise du cinéma et de la télévision représente un secteur en pleine expansion, qui s'est considérablement modifié au cours des dix dernières années. Selon la SODEC, l'industrie génère près de 35 000 emplois directs de même qu'une masse salariale de près de 1,4 milliards de dollars. Elle est donc, sans contredit, considérée comme un agent de développement économique majeur. Le public québécois semble également au rendez-vous, comme le démontrent les récents sondages menés par le ministère de la Culture et des Communications.

On estime par ailleurs que la population québécoise a consacré, depuis les dix dernières années, près de trois heures par jour à l'écoute de la télévision, pour un total d'environ 24 heures par semaine²⁷³. Le divertissement²⁷⁴ a nettement la cote, avec environ 70 % du temps d'écoute. L'information représente environ 22% et le secteur culture-éducation, environ 5 %²⁷⁵. Soulignons également que les émissions québécoises comptent pour environ 84 % de l'écoute totale²⁷⁶. Quant au cinéma québécois, il semble plus populaire que jamais. C'est du moins ce que révèle une étude réalisée par l'Observatoire de la culture et des communications du Québec, qui affirme que le cinéma « national » a atteint en 2005 un « seuil historique en obtenant 18,9 % de toute l'assistance des cinémas et des ciné-parcs, soit 4,9 millions d'entrées sur un total de 26,2 millions²⁷⁷ ». À titre de comparaison, il y a dix ans, le cinéma québécois comptait environ 550 000 entrées.

²⁷³ Garon et Santerre, p.285.

²⁷⁴ À noter que le terme « divertissement » n'est pas défini par les auteurs de ce rapport. La catégorie « divertissement » côtoie ainsi « information » et « culture », sans explication détaillée. On peut donc comprendre que le divertissement, dans ce contexte, englobe les téléromans, jeux questionnaires, films, télé-réalité, séries télévisées, etc.

²⁷⁵ *Ibid.*, p.289.

²⁷⁶ Louise-Maude Rioux-Soucy, « Le privé et la coproduction à la rescousse du petit et du grand écran », in *Le Devoir*, 17 novembre 2006, p. B-2.

²⁷⁷ Ces données sont tirées de la dernière édition de la publication *Statistiques sur l'industrie du film et de la production télévisuelle indépendante*, réalisée par l'Observatoire de la culture et des communications du Québec (OCCQ). Disponible sur le site <http://www.stat.gouv.qc.ca/observatoire>

L'industrie cinématographique et télévisuelle, on le sait, est fortement soutenue par l'État québécois de même que par Téléfilm Canada. Or, le très actuel dossier du financement du cinéma québécois témoigne clairement de l'ambiguïté quant à l'orientation des politiques culturelles nationales dans le milieu cinématographique : la logique commerciale (voire industrielle) côtoie la logique artistique et « identitaire », entraînant très souvent de sérieuses confusions.

Depuis quelques mois, de nombreux acteurs du milieu culturel se sont ainsi mobilisés afin de dénoncer le processus d'attribution des subventions accordées par Téléfilm Canada, de même que par la SODEC²⁷⁸. Rappelons que depuis 2001, la moitié des fonds de Téléfilm Canada est accordée sous forme d'enveloppes à la performance aux producteurs des films qui ont connu un vif succès au box-office. Il en résulte, par conséquent, une tendance lourde à la production de films commerciaux, dont les budgets de promotion et de distribution accaparent de plus en plus les fonds publics. Bien qu'à la suite de ces nombreuses critiques, Téléfilm ait annoncé en octobre dernier qu'il entendait revoir les modes d'attribution des subventions (notamment en finançant davantage de projets sélectionnés par un jury et en réduisant les montants alloués aux enveloppes à la performance)²⁷⁹, force est de constater qu'une logique marchande semble encore solidement implantée au cœur de la stratégie gouvernementale.

De plus, en octobre dernier, l'Office national du film annonçait qu'elle mettait un terme aux activités de « Silence, on court ! » (SOC!) un site consacré au court métrage et créé en 2001 en partenariat avec la Société Radio-Canada et ARTV. Cette décision n'est pas passée inaperçue au sein du milieu, compte tenu de la très grande popularité de SOC!, qui semblait plutôt avoir le vent dans les voiles.

²⁷⁸ Pensons à cet égard à une lettre ouverte publiée le 7 juillet 2006 dans *Le Devoir*, cosignée par une trentaine de cinéastes qui contestaient le mode d'attribution des ressources octroyées par Téléfilm Canada. Les auteurs écrivaient : « Planifier l'essentiel de notre cinématographie future à la seule aune du box-office est une pure aberration (...) C'est en soutenant des oeuvres et des approches cinématographiques variées que notre cinéma sera vibrant, fort, unique, sur nos écrans comme sur la scène internationale, dans cinq, dix, quinze et vingt ans ». Collectif. « Pour une cinématographie forte ». In *Le Devoir*, Section Opinion, 7 juillet 2006.

²⁷⁹Nathalie Morissette, « Téléfilm veut financer plus de films », in *La Presse*, 25 octobre 2006.

En effet, depuis sa création, le projet réunissait plusieurs centaines de courts-métrages, accueillait en moyenne 300 000 visionnement par année, avait rassemblé 5000 personnes en deux soirs lors de projections extérieures au Parc Lafontaine et entretenait plusieurs partenariats avec des organismes d'ici et d'ailleurs. Selon le cofondateur du projet, le journaliste Michel Coulombe, cette décision de mettre un terme aux activités de SOC! met en question la crédibilité même de l'Office national du film:

Toutes les personnes qui incarnaient le contenu de l'ONF sont parties, tout comme les cinéastes. Aujourd'hui, c'est devenu une boîte de technocrates qui agit selon les goûts de ses dirigeants, sans tenir compte de la réalité. C'est l'incarnation de la perte du patrimoine²⁸⁰.

Si la direction de l'ONF justifie sa décision en raison de motifs financiers et affirme se préoccuper de l'avenir de la relève, l'inquiétude semble toutefois bien présente aux yeux de nombreux cinéastes, artistes et cinéphiles, pour qui le projet représentait non seulement une alternative aux produits commerciaux, mais également une manifestation artistique et citoyenne au sein de l'espace public.

Du côté de Québec, l'accent semble également mis sur le caractère industriel du secteur et sur le récit de l'expertise, comme le confirme Jean-Guy Chaput, président de la SODEC :

Si je concevais le plan d'affaires de l'industrie québécoise du cinéma et de la télévision, je dirais que nous avons franchi la première étape, c'est-à-dire créer de la compétence (...) Notre deuxième étape : devenir compétitifs et vendre partout dans le monde.(...) Il faut donc investir dans le développement du marché international à la fois pour trouver des partenaires d'affaires et des marchés à nos œuvres (...). Pour résumer la troisième étape du plan d'affaires : créer de la richesse et que cette richesse serve à produire et à développer, c'est, selon moi, un choix artistique et d'affaires porteur d'avenir²⁸¹.

La difficulté principale, selon lui, c'est que l'industrie québécoise n'est pas compétitive à l'extérieur de ses frontières.

²⁸⁰ Propos de Michel Coulombe tirés d'une entrevue avec Nathalia Wysocka, « Une minute de silence », in *Voir*, semaine du 30 novembre 2006.

²⁸¹ Jean-Guy Chaput, « La SODEC ose le risque », allocution prononcée dans le cadre d'un déjeuner-causerie présenté devant l'Académie canadienne du cinéma et de la télévision », le 16 novembre 2006.

Pour renverser cette tendance et rayonner sur la scène internationale, il devient essentiel, selon Jean-Guy Chaput, de diversifier les sources de financement en misant davantage sur les fonds privés et en multipliant les coproductions avec les entreprises étrangères. Le type de contenus privilégiés ou encore les effets de ces derniers sur les communautés ou sur le plan individuel ne semblent pas retenir son attention : c'est plutôt du seul développement de la production dont il est question.

L'importance d'un radiodiffuseur public

Si le secteur audiovisuel semble de plus en plus façonné par des intérêts marchands, la présence d'un radiodiffuseur public de qualité, indépendant des forces du marché et de l'État, nous apparaît d'autant plus fondamentale. Or, en février dernier, le ministère de la Culture et des Communications du Québec annonçait d'importantes coupures à Télé-Québec, qui devra se départir du tiers de ses employés et reléguer une importante partie de sa production au secteur privé. La vocation culturelle et éducative de Télé-Québec nous semble pourtant essentielle dans un contexte de mondialisation et de concentration sans précédent de la sphère médiatique, au sein de laquelle le divertissement occupe une place de premier rang. Or, la précarité grandissante de notre télévision publique témoigne selon nous de ce glissement. Dans une lettre ouverte publiée notamment dans le quotidien *Le Devoir*, Pierre Karl Péladeau, président et chef de la direction de Quebecor inc., affirmait que son groupe représente le premier défenseur de la culture québécoise et ultime rempart de la culture américaine²⁸². À propos de *Star Académie*, la populaire série télévisée diffusée sur le réseau TVA consacrée à la chanson québécoise, il déclare :

Dans cet univers de globalisation, dominé par la puissance des entreprises culturelles américaines, il est indispensable d'offrir ce type de vitrine pour mettre en valeur ce qui nous distingue de nos concitoyens nord-américains, cette exception culturelle qui donne tout son sens à notre fierté nationale²⁸³.

²⁸² Pierre Karl Péladeau, « Pourquoi ne pas avoir déplacé l'ADISQ ? » in *Le Devoir*, le 7 novembre 2005, p. B-8.

²⁸³ *Ibid.*

Or, comme nous l'avons démontré au cours de notre réflexion, nous croyons que la culture ne se résume pas aux artistes et à son circuit de « stars », mais qu'elle implique une réalité sociale beaucoup plus vaste. Nous constatons cependant que bien souvent, elle est étroitement associée à l'idée de divertissement, notamment au sein de l'industrie télévisuelle et cinématographique.

4.4.2 Secteur de l'édition

Selon la SODEC, près de 4 400 titres sont publiés au Québec à chaque année, totalisant ainsi un marché de près de 730 millions de dollars²⁸⁴. Si la distribution est contrôlée par une quarantaine de distributeurs québécois, il convient de rappeler que le secteur assiste présentement à une concentration sans précédent. En effet, l'année dernière, Quebecor World a procédé à l'acquisition du groupe Sogides, le plus important groupe d'édition et de distribution au Québec. Ce dernier regroupe notamment les éditions de l'Homme, Le Jour, Les Presses Libres, L'Hexagone, VLB, Utilis et Typo.

Rappelons que Quebecor possédait déjà plusieurs maisons d'édition (Trécaré, Libre Expression, Stanké, Logiques et CEC, premier éditeur scolaire du Québec) en plus de l'entreprise de distribution Québec-Livres et des magasins Archambault. Il va sans dire que le groupe mise désormais sur une stratégie d'intégration verticale avec ses imprimeries, ses lieux de distribution et ses supports médiatiques. En effet, le géant est aussi propriétaire du Journal de Montréal, du Journal de Québec, de nombreux hebdomadaires régionaux et revues populaires, de même que des réseaux TVA, TQS et de Vidéotron.

L'arrivée des grands conglomérats dans le monde de l'édition a modifié de façon considérable le rythme de production. Cette situation entraîne, par conséquent, d'importants bouleversements quant aux types d'ouvrages publiés, de même qu'aux habitudes de consommation de ces derniers, comme l'explique le journaliste Jean-François Nadeau :

²⁸⁴ Disponible sur le site de la SODEC : www.sodec.qc.ca

Depuis que les grandes entreprises se sont emparées des maisons d'édition traditionnelles, le rythme des roulements en librairie a augmenté sans cesse, dans l'espoir de produire des best-sellers en série. L'avènement rapide du capitalisme en littérature tend à bousculer un monde aux habitudes plus lentes. Des arrivages de nouveautés balayent d'autres nouveautés dans un délai maximum de trois mois. En fait, les partisans du « libre-marché » pour l'édition sont précisément ceux qui ont fait en sorte d'augmenter les cadences de production et, en conséquence, les cadences de la désuétude programmée²⁸⁵.

Ainsi, pour bon nombre d'éditeurs, le livre devient aussi un « produit » culturel dont la « consommation », d'ailleurs plutôt faible chez bon nombre de Québécois²⁸⁶, a essentiellement pour but de détendre et de divertir. Évidemment, de remarquables ouvrages (tous genres confondus) sont disponibles sur le marché, mais le taux de roulement et le culte du *best-seller* contribuent à dissoudre ces derniers dans une marée de nouveautés.

Du côté des écrivains, l'acquisition de Sogides par le géant québécois semble également susciter quelques inquiétudes. C'est le cas notamment de Stanley Péan, président de l'Union des écrivains du Québec : « Quebecor a surtout donné dans le roman populaire, je le dis sans aucun mépris. Quelle sera la place de l'Hexagone, 50 ans de poésie, fondée par Gaston Miron, si on doit lui appliquer les critères de rentabilité de l'univers Quebecor ?²⁸⁷ »

Afin de contrer la concentration dans le secteur de l'édition, quatre éditeurs indépendants se sont réunis dernièrement sous la bannière du RELI (Regroupement des éditeurs littéraires indépendants). Boréal, Fides, Hurtubise HMH et Québec Amérique ont ainsi publié cet automne un catalogue commun, une initiative promotionnelle à laquelle serait associé « un *devoir de vigilance*, celui de dénoncer haut et fort toute atteinte à la *bibliodiversité*²⁸⁸ ».

²⁸⁵ Jean-François Nadeau, « Portrait injuste de l'éditeur en salaud », in *Le Devoir*, édition du 26 et du 27 novembre 2005.

²⁸⁶ *Ibid.* Jean-François Nadeau écrit : « Selon les récentes statistiques dévoilées par le ministre de la Culture, plus de 40 % de la population ne lit jamais ou très peu. Chez les universitaires, 27 % avouent ne jamais ouvrir un livre. Ce pourcentage grimpe jusqu'à 39 % pour les détenteurs d'un diplôme collégial ».

²⁸⁷ Radio-canada.ca, « Quebecor ajoute Sogides à son catalogue », 12 octobre 2005, Disponible sur <http://www.radio-canada.ca/nouvelles/Economie/2005/10/12/005-Quebecor-achete-Sogides.shtml>

²⁸⁸ Louise-Maude Rioux-Soucy, « Quatre éditeurs unis contre la convergence », in *Le Devoir*, 31 octobre 2006.

En ce qui concerne les lieux de distribution, deux grandes chaînes se partagent l'essentiel du marché francophone du livre (et du disque) au Québec : Archambault et Renaud-Bray. La première appartient à Quebecor Média, tandis que la seconde, en 1999, risquait la faillite. C'est avec l'aide du gouvernement québécois et de la SODEC que l'entreprise s'est repositionnée : les 26 succursales Renaud-Bray occupent désormais près de 30 % du marché québécois²⁸⁹.

Par contre, il est intéressant de souligner que 20 % des actions de Renaud-Bray sont détenues par Pierre Lespérance, lequel se trouve à la barre...de Sogides. Or, la SODEC ne semble pas remettre en cause le monopole exercé par les deux grandes surfaces, comme le démontrent les déclarations de Pierre Lafleur, ancien directeur de la Société d'État :

Dans le dossier Renaud-Bray, (...), il s'agissait à une certaine époque de perspective de faillite ou de perspective de prise en charge par des intérêts extérieurs au Québec. C'est donc avec décret gouvernemental à l'appui que la SODEC s'est investie dans le dossier Renaud-Bray. Est-ce que cela a exercé une concurrence déloyale? Nous ne le pensons pas²⁹⁰.

Si quelques librairies indépendantes parviennent encore à maintenir le cap et à tirer leur épingle du jeu, elles ne bénéficient toutefois pas du même pouvoir d'achat que leurs puissantes rivales. En effet, ces dernières peuvent revoir leur prix de vente à la baisse, au grand bonheur des consommateurs. Dans ce contexte, c'est plutôt la fidèle clientèle qui, préférant le service personnalisé aux grandes surfaces, assurera la perpétuité de ces lieux empreints d'histoire et ancrés au sein de leur communauté, que représentent certaines librairies de quartier.

²⁸⁹Radio-canada.ca, « Quebecor ajoute Sogides à son catalogue », 12 octobre 2005, Disponible sur <http://www.radio-canada.ca/nouvelles/Economie/2005/10/12/005-Quebecor-achete-Sogides.shtml>

²⁹⁰ Pierre Lafleur, « Les travaux parlementaires 36e législature, 2e session (du 22 mars 2001 au 12 mars 2003) », Journal des débats, Commission permanente de la culture, le mardi 2 octobre 2001, Auditions sur le suivi des recommandations adressées au Conseil des arts et des lettres et à la Société de développement des entreprises culture. Disponible sur le site de l'Assemblée nationale : http://www.assnat.qc.ca/fra/publications/debats/journal/cc/011002.htm#_Toc535381701

4.4.3 Les arts de la scène

La SODEC regroupe sous le vaste secteur des arts de la scène la musique, le théâtre, la danse, la chanson, la comédie musicale, l'humour et les arts du cirque. D'après les données recueillies par la Société d'État, plus de 2000 spectacles de variétés ont été présentés au Québec en 2005, lesquels ont donné lieu à « pas moins de 15 271 représentations, attiré plus de 6,6 millions de spectateurs et généré des recettes au guichet de 184,7 millions de dollars²⁹¹ ».

70 % de ce marché aurait été accaparé par des artistes québécois « en grande partie en raison du quasi-monopole des artistes québécois dans le spectacle d'humour, de théâtre et de cirque²⁹² ». Si les arts de la scène recueillent sans contredit l'appui du public québécois, la situation est comparable au reste du pays, où le secteur semble connaître une nette ascension : selon Statistiques Canada, « les recettes totales générées par les secteurs privés et publics ont dépassé la barre du 1,2 milliard de dollars en 2004, une hausse de 4,2 % par rapport en 2003 et un bon impressionnant de 25,5 % par rapport à 2001²⁹³ ».

Fait intéressant à souligner : il semble que ce soit le théâtre qui représente le secteur le plus lucratif, avec 28 % des recettes totales, suivi de la musique avec 25 %. Par contre, comme le souligne le journaliste Stéphane Baillargeon : « Comme dans bien d'autres secteurs d'activités, de gros joueurs dominent : dans ce cas, une vingtaine de troupes, lucratives ou non, déclarent près de 555 millions de recettes, soit 46 % du total de l'industrie du spectacle au Canada²⁹⁴ ».

²⁹¹ SODEC, *Rapport annuel de gestion 2005-2006*.

²⁹² Jean-Guy Chaput, « La SODEC ose le risque », allocution prononcée dans le cadre d'un déjeuner-causerie présenté devant l'Académie canadienne du cinéma et de la télévision », le 16 novembre 2006, p.8.

²⁹³ Stéphane Baillargeon, « Les arts de la scène recueillent toujours l'appui du public au pays », in *Le Devoir*, 26 juillet 2006, p. B-8.

²⁹⁴ *Ibid.*

Certains secteurs traversent cependant depuis quelques années une période plutôt sombre. C'est le cas notamment au Québec de la danse moderne, qui depuis les années 80, jouit pourtant d'une renommée internationale. Pensons entre autres à la troupe d'Édouard Lock, La La Human Step, à la Fondation Jean-Pierre Perreault, à Marie Chouinard, à Margie Gillis, qui, au fil du temps, se sont produits aux quatre coins du globe. En 2003, le Festival international de nouvelle danse, (FIND) reconnu comme l'une des plus importantes manifestations du genre au monde, mettait un terme à ses activités en raison d'un important déficit. Pourtant, quelques années plus tôt, la ministre du Patrimoine du Canada, Sheila Copps, déclarait à propos de l'événement :

Le Festival international de nouvelle danse témoigne de façon exceptionnelle du dynamisme et de la vitalité de la culture au pays. Ce carrefour international offre à nos artistes une scène privilégiée pour mettre en valeur leurs créations. La richesse des échanges est inestimable et contribue à l'essor et à la diffusion de notre culture. Il est un véritable tremplin pour nos jeunes talentueux et passionnés, qui ont ainsi une chance unique de se produire²⁹⁵.

En 2004, le Conseil des Arts et des Lettres du Québec, le Conseil des Arts du Canada, le Conseil des Arts de Montréal de même que Patrimoine Canada se réunissaient pour tenter d'établir un cadre visant à relancer un nouveau festival. On confia finalement au Festival de théâtre des Amériques la responsabilité de mettre sur pied un nouvel événement, dont la première édition, qui combinera la danse et le théâtre, sera lancée en mai 2007.

²⁹⁵ Patrimoine Canada, Communiqué officiel « Le gouvernement du Canada accorde une contribution au festival international de nouvelle danse », publié le 2 octobre 1997.

Par contre, si un nouveau festival verra le jour l'année prochaine, la situation semble inquiétante, si l'on se fie à l'analyse de François Dufort, chroniqueur au magazine de danse actuelle Dfdanse :

Après le big bang du tout début des années 80, période qui a vu naître les principales institutions du milieu de la danse ainsi que ses compagnies majeures, on semble assister actuellement à l'implosion de ce même milieu : fermeture du FIND, de la FJPP... Et d'autres compagnies pourraient connaître le même sort en 2005, et pas des moindres ! En matière de financement, voilà plus de dix ans que nos instances gouvernementales pratiquent la politique du « no future ». Les impacts de celle-ci sont maintenant évidents : la danse stagne ! Elle n'a tout simplement plus les moyens de se développer ; la « tarte » n'est plus assez grosse pour être partagée entre les compagnies, on la distribue maintenant au compte-gouttes²⁹⁶.

Quelques mois plus tard, c'est-à-dire en juin 2005, le bilan s'avérait plutôt sombre : situation ambiguë pour la Fondation Jean-Pierre Perreault, crise financière au Studio 303 de même qu'à Espace Tangente, coupures pour l'organisme Danse / Cité, etc. Bien que l'année 2006 semble avoir été relativement « calme », force est d'admettre que le milieu québécois de la danse demeure relativement fragile.

²⁹⁶ François Dufort, « 2005, une année charnière pour la danse », in Dfdanse, publié le 3 janvier 2005. Disponible sur le site http://www.dfdanse.com/article561.html?var_recherche=portrait+annee

4.4.4 Une nouvelle initiative : le Quartier des spectacles

Malgré les quelques difficultés soulevées précédemment, le milieu culturel, la communauté d'affaires et le gouvernement du Québec sont bien déterminés à repositionner la province sur l'échiquier culturel canadien. À cet égard, ils entendent « re »confirmer le statut de Montréal en tant que « métropole culturelle régionale, nationale et internationale ». Un sommet *Montréal, métropole culturelle*, sera d'ailleurs organisé par le collectif *Culture Montréal* en collaboration avec la Ville et le MCC les 7 et 8 novembre 2007.

Ainsi, il y a quelques semaines, lors d'un déjeuner-causerie organisé par la Chambre de commerce du Montréal métropolitain (CCMM), le responsable de la culture au sein du comité exécutif de la ville de Montréal, Benoît Labonté déclarait : « Ce qu'il faut, c'est considérer la culture comme faisant partie de l'ADN de Montréal²⁹⁷ ». La présidente de la CCMM, Isabelle Hudon, affirmait pour sa part qu'il faut cesser de voir la culture « comme un silo » pour en faire un secteur « transversal ». Selon elle, il faut arrêter de « culturaliser le discours », mais plutôt le « montréaliser »²⁹⁸. À cet égard, la Ville était fière d'annoncer un investissement de 55 millions de dollars sur quatre ans au développement du *Quartier des spectacles*²⁹⁹, une position qui démontre clairement, selon Benoît Labonté, que la Ville se positionne en faveur de la culture: « C'est un signe que les réflexes commencent à rentrer. Ça, c'est transversal, on joue dans tous les secteurs de la Ville ».

Si l'implication de la Ville dans le développement du *Quartier des spectacles* semble plutôt bien accueillie par le milieu culturel, touristique et financier, nous sommes d'avis qu'une telle initiative démontre, une fois de plus, une vision du développement « culturel » essentiellement ancrée dans celle du développement économique.

²⁹⁷ Louise-Maude Rioux-Soucy, « Tatouer la culture dans l'ADN de Montréal », in *Le Devoir*, 1^{er} décembre 2006, p. B-2.

²⁹⁸ *Ibid.*

²⁹⁹ Le *Partenariat du Quartier des spectacles*, proposé par l'ADISQ dans le cadre du Sommet de Montréal, a été créé en juin 2003. Cet organisme à « but non lucratif » propose « une vision de développement axée sur la mise en valeur des actifs culturels de ce quartier vivant du centre-ville. Promoteur de cette vision, le Partenariat soutient et développe des projets concrets in situ pour renforcer la cohésion de ce milieu de vie et de création, et vise à le positionner comme un des pôles majeurs de Montréal, destination culturelle internationale ». Source : www.quartierdesspectacles.com

Un investissement public de l'ordre de 55 millions de dollars pour le secteur culturel n'est certainement pas banal en soi. Mais encore une fois, de quelle culture est-il ici question ? Cette initiative témoigne selon nous d'une stratégie axée principalement sur l'idée de *l'offre culturelle* entraînant, par ricochet, l'idée de *consommateurs culturels*. Or, pour revenir au questionnement initial, qu'en est-il, dans ce contexte, de la participation citoyenne ? Ce type de questionnement ne semble cependant pas faire l'objet de nombreuses réflexions au sein de l'espace public.

D'ailleurs, nous remarquons que bien souvent, la culture est présentée dans les médias essentiellement sous l'angle d'un moteur économique de première importance, susceptible d'engendrer des retombées pour l'ensemble de l'économie québécoise (emplois, tourisme, etc.) Cette perception contribue à dissoudre l'apport social de la culture à une véritable citoyenneté culturelle de même qu'au renforcement des communautés.

Or, tout comme Sauvageau, Raboy, Bernier et Atkinson, présentés plus tôt au cours de cette réflexion, nous sommes d'avis que « la clé du développement culturel démocratique réside dans la disponibilité et l'accessibilité des ressources que l'individu peut mobiliser afin de participer pleinement et sur une base équitable à la vie publique de sa communauté et dont les communautés peuvent jouir dans un monde où elles se trouvent de plus en plus interdépendantes ³⁰⁰ ».

Cette conception, nous le reconnaissons, diffère largement de celle où l'implication citoyenne au sein de l'espace public se réduit à la participation des « individus – consommateurs », libres de choisir parmi une pluralité de produits offerts sur le marché global des biens et services culturels. Le développement culturel démocratique implique donc nécessairement la reconnaissance de l'apport de la culture au développement personnel et, par ricochet, à toutes les sphères de la vie publique.

³⁰⁰ RABOY, *et al.*, p. 51.

CONCLUSION

VERS UN NOUVEAU MODÈLE QUÉBÉCOIS ?

Cet essai se voulait d'abord une réflexion sur la notion de culture et sur ses liens avec le politique, en portant une attention particulière au rôle du gouvernement québécois quant à la promotion de la diversité des expressions culturelles. Nous sommes bien consciente du fait que cette démarche s'avérait quelque peu « colorée », en ce sens où d'entrée de jeu, nous avons privilégié une conception sociopolitique du développement culturel. En effet, ce dernier était présenté comme la mise en place de structures visant à favoriser la participation des citoyens au sein de l'espace public, contrairement à la conception, largement répandue à l'heure actuelle, qui consiste à associer le développement culturel au développement économique des industries de la culture.

Ce postulat impliquait l'idée d'aborder la culture selon une perspective essentiellement humaniste, qui met de l'avant le développement de l'individu. Cette conception, comme nous l'avons démontré, implique une dimension réflexive car elle fait appel à la capacité de prendre une distance et de réfléchir sur notre situation dans le monde; elle renvoie ainsi à ce lien réfléchi qu'est le politique. Selon cette perspective, l'éducation et les médias occupent une place de premier plan, car ils sont tous deux étroitement liés à l'épanouissement de l'idéal démocratique moderne. L'éducation humaniste, comme nous l'avons démontré, permet effectivement de développer un esprit critique et de s'approprier un bagage commun favorisant la participation citoyenne au sein de l'espace public alors que les médias représentent, d'une certaine façon, la « pierre angulaire » de celui-ci.

Certains lecteurs pourraient être tentés de qualifier cette approche « d'élitiste ». En effet, pour plusieurs, la culture humaniste promeut essentiellement la culture au sens classique (beaux-arts, littérature, philosophie, etc.) Toujours selon cette perspective, une connotation négative serait alors attribuée au divertissement, qui serait présenté comme une conséquence néfaste de la société de consommation.

Or, il nous apparaît essentiel de clarifier cette fausse opposition entre culture au sens humaniste, assimilée à de l'élitisme, et divertissement, perçu comme « davantage démocratique » parce que « plus près du peuple ». Ce type de discours semble pourtant, depuis quelques années, de plus en plus répandu au sein de l'espace public, y compris au Québec. À titre d'exemples, au nom des cotes d'écoutes, une émission de télévision écoutée par plusieurs millions de téléspectateurs « ne doit pas être si mauvaise », puisqu'elle trouve écho chez une importante partie de la population. À l'inverse, toujours selon ce raisonnement, certains tendent à remettre en question la pertinence d'un système de radiodiffusion public, invoquant le faible intérêt de la population québécoise envers le documentaire, les films d'auteurs, les émissions éducatives et d'affaires publiques...

Cette logique pose selon nous de sérieuses difficultés. D'une part, elle vide l'idéal démocratique de toute dimension critique, car au nom du « relativisme culturel », toutes les manifestations symboliques doivent se valoir, peu importe leur réel contenu (artistique, intellectuel, etc.) Dans ce contexte, les œuvres moins « accessibles » (parce que réputées plus « difficiles ») se retrouvent marginalisées au sein de l'espace public, tandis que les produits plus populaires occupent une place de premier rang, en raison, comme nous l'avons démontré plus tôt, de l'omniprésence de la logique marchande. Par contre, à l'inverse, toute manifestation symbolique jouissant d'une très grande popularité serait *ipso facto* qualifiée de « démocratique ».

Ce faux débat entre culture humaniste (élitiste) et divertissement (démocratique) soulève un enjeu d'une importance fondamentale : il contribue à vider la démocratie de son sens politique. Si l'origine du mot démocratie renvoie aux termes grecs « demos » et « kratos » (pouvoir et peuple), une telle association entre divertissement populaire et démocratie

témoigne, croyons-nous, d'une profonde crise de sens, soit la préséance des critères marchands sur notre propre rapport au monde. Or, nous l'avons souligné, la culture, au sens humaniste, ne prétend à aucune forme d'élitisme : au contraire, elle concerne chacun de nous car elle fait appel à notre capacité de prendre une distance (critique) et de nous interroger sur notre situation. Elle implique ainsi un rapport sensible au monde. L'élitisme sous-entend la notion de restriction, de sélection, tandis que l'humanisme repose sur l'idée de projet commun, de collectivité.

L'éducation humaniste, en ce sens, repose sur l'idée d'un nouveau rapport au savoir, l'idée n'étant pas de d'accumuler passivement un maximum de connaissances, comme l'expliquait Claude Lefort, mais plutôt de cultiver, tout au long de son existence, cette curiosité intellectuelle et artistique permettant à chaque citoyen de se sentir interpellé par les enjeux de sa communauté. Il convient à cet égard de citer l'écrivain Yvon Rivard qui, dans un texte intitulé « Fermez les portes, ouvrez les fenêtres », signe un vibrant témoignage sur la place centrale que devrait occuper l'éducation « humaniste » dans notre société :

Je ne réclame donc pas pour « nos enfants et nos petits-enfants », comme disent les politiciens, une éducation aussi élitiste que celle qui a accouché, on le sait, des dilettantes décadents du *Déclin de l'empire américain* ou des idéalistes repus de la *Génération lyrique*. Mais ne serait-il pas possible, au moins jusqu'à la fin du secondaire, de protéger les « entrants » de la pensée statistique (...), qui vise à insérer les « sortants » dans le marché du travail dans le grand vide marchand ? L'école devrait être une fortification du rêve, du jeu et de la pensée, un lieu fermé qui ne s'ouvre sur le monde que par ses fenêtres³⁰¹.

L'école en tant que lieu de réflexion, d'exploration, devrait le moins possible être assujettie aux exigences du marché. Or, comme nous l'avons souligné, une certaine tendance à instrumentaliser l'éducation semble caractériser le paysage culturel québécois depuis les dernières années. C'est pourquoi, à cet égard, c'est toute la question de ce qu'on entend par culture qui doit impérativement être soulevée.

³⁰¹ Yvon Rivard, « Fermez les portes. Ouvrez les fenêtres », in *Liberté*, Montréal, no 215, octobre 1994, pp. 21 à 26.

Il en va exactement de même pour notre conception du développement culturel démocratique. Étroitement lié à la notion d'éducation, le développement culturel, croyons-nous, ne devrait en aucun cas reposer sur des critères essentiellement marchands. Or, comme nous l'avons démontré, l'action culturelle publique semble de plus en plus ancrée dans une perspective économique, ce qui soulève de sérieuses inquiétudes au plan démocratique.

Si nous reconnaissons l'importance des entreprises culturelles quant à la vitalité et au dynamisme de notre paysage culturel, c'est plutôt la prédominance de ces dernières dans la stratégie d'intervention du gouvernement qui nous préoccupe. Évidemment, divers projets culturels, de grand intérêt, sont accessibles aux Québécoises et aux Québécois depuis les dernières décennies. Pensons, à titre d'exemples, à la mise sur pied du réseau des diverses maisons de la Culture et à celui des bibliothèques publiques (pour la région de Montréal, soulignons entre autres l'ouverture de la Grande Bibliothèque, en avril 2005) ou encore à l'élaboration de divers programmes tels « La culture à l'école ».

Par contre, de façon générale, une certaine tendance semble toutefois bien implantée au cœur de la logique gouvernementale, comme nous l'avons indiqué au cours du dernier chapitre. Le gouvernement actuel déclare mettre l'accent sur trois grands objectifs : soutenir les artistes, les créateurs et la création artistique, accroître l'accessibilité des citoyens à la culture québécoise et défendre les intérêts du Québec en matière de culture³⁰². Si divers moyens mis sur pied ont certainement contribué à assurer le développement et le positionnement des entreprises culturelles québécoises à l'étranger, force est de reconnaître que le soutien aux artistes demeure encore fragile et que l'attribution des ressources, bien souvent, se fait en fonction de critères essentiellement marchands (notamment dans le cas de la SODEC). Quant au volet « accessibilité aux citoyens à la culture québécoise », il nous apparaît évidemment essentiel. Cependant, nous croyons que celui-ci doit également s'ouvrir à la notion de « culture », au sens plus large, ce qui implique inévitablement un changement majeur quant à l'idée même de ce que nous entretenons par « culture ».

³⁰² Allocution de madame Line Beauchamp, ministre de la Culture et des Communications du Québec
« Bilan des réalisations gouvernementales »

Disponible sur le site web : <http://www.mcc.gouv.qc.ca/index.php?id=2492>

Voilà pourquoi il nous apparaît fondamental de ne pas limiter l'intervention publique à la sphère artistique, mais plutôt de l'élargir pour englober la culture « humaniste ». À cet égard, les efforts ne doivent pas se concentrer uniquement sur la notion d'*offre* culturelle, mais doivent également viser à réellement rejoindre le citoyen et à favoriser le développement individuel de celui-ci. Cette approche contribuerait, par ricochet, à l'épanouissement global des communautés.

C'est parce que nous percevons à l'heure actuelle un profond malaise au sein de l'espace public que nous proposons de revisiter notre conception du développement culturel. Si de nombreuses questions auront été soulevées au cours de cet essai, plusieurs, il est vrai, seront demeurées sans réponses. Il s'agit donc de pistes de réflexion qui, nous l'espérons, contribueront à alimenter ce débat particulièrement complexe que soulève la délicate question de l'affirmation culturelle dans un contexte d'ouverture des marchés nationaux, où prédomine le culte du divertissement et la logique marchande.

Si l'adoption, par l'Unesco, de la *Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles* permet de reconnaître le droit des États d'adopter et de mettre en œuvres des politiques visant à assurer la diversité des expressions culturelles sur leur territoire, elle soulève sans contredit de sérieuses ambiguïtés, comme nous avons pu le constater. L'entrée en vigueur officielle de celle-ci, le 18 mars 2007, représente à nos yeux une occasion particulièrement appropriée de relancer le débat. Non pas tant sur la question de la diversité culturelle, au sens où elle est présentée jusqu'à maintenant, c'est-à-dire en tant que discours autoréférentiel circulant en boucle au sein des tribunes nationales et internationales, mais plutôt sur la nécessaire remise en question des bases sur lesquelles repose notre conception de la culture et, par conséquent, celle du développement culturel.

BIBLIOGRAPHIE

Monographies

- Arendt, Hannah. *La crise de la culture*. Paris : Gallimard, 1972, 380 p.
- Baudrillard, Jean. *La société de consommation. Ses mythes. Ses structures*. Paris : Éditions Denoël, 1970, 318 p.
- Bellavance Guy (sous la direction de). *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle ?* Sainte-Foy (Qué.) : Les Presses de l'Université de Montréal. Les Éditions de l'IQRC, 2000, 242 p.
- Castoriadis, Cornelius. *La montée de l'insignifiance. Les carrefours du labyrinthe. Tome 4*. Paris : Seuil, 1998.
- Caune, Jean. *La culture en action : De Vilar à Lang, le sens perdu*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 1992, 337 p.
- Dumont, Fernand. *Le lieu de l'homme*. Québec : Bibliothèque québécoise, 1994, 285 p.
- Freitag, Michel. *L'oubli de la société. Pour une théorie critique de la postmodernité*. Québec : Les Presses de l'Université Laval et Presses universitaires de l'Université de Rennes, 2002, 423 p.
- Garon, Rosaire et Lise Santerre (sous la direction de). *Déchiffrer la culture au Québec. 20 ans de pratiques culturelles*. Sainte-Foy (Qué.) : Les publications du Québec, 2004, 355 p.
- Habermas, Jürgen. *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*. Paris : Payot, 1978.
- Lasch, Christopher. *La culture du narcissisme*. Castelnau-le-Lez : Éditions Climats, 2000, 333 p.
- Lasch, Christopher. *Culture de masse ou culture populaire*. Castelnau-le-Lez : Éditions Climats, 2001, 73 p.
- Lasch, Christopher. *Le seul et vrai paradis. Une histoire de l'idéologie du progrès et de ses critiques*, Paris : Éditions Flammarion, 2006, 686 p.
- Mattelart, Armand. *Diversité culturelle et mondialisation*. Paris : La Découverte, 2005, 122 p.

- Poirier, Christian. *Le cinéma québécois. À la recherche d'une identité? Tome 2. Les politiques cinématographiques*. Sainte-Foy (Qué.) : Presses de l'Université du Québec, 2004, 300 p.
- Raboy, Marc, Yvan Bernier, Florian Sauvageau et Dave Atkinson. *Développement culturel et mondialisation de l'économie. Un enjeu démocratique*. Québec : Institut québécois de recherche sur la culture, 1994, 143 p.
- Saint-Pierre, Diane. *La politique culturelle du Québec de 1992 : continuité ou changement ? Les acteurs, les coalitions et les enjeux*, Québec : Presses de l'Université Laval, 2003, 322 p.
- Sauvageau, Florian (sous la direction de). *Variations sur l'influence culturelle américaine*. Sainte-Foy : Les Presses de l'Université Laval, 1999, 262 p.
- Steiner, George. *Dans le château de Barbe-Bleue. Notes pour une redéfinition de la culture*. Paris : Gallimard, 2002, 157 p.
- Tönnies, Ferdinand. *Communauté et société. Catégories fondamentales de sociologie pure*. Paris : Presses universitaires de France, 1944.
- Warnier, Jean-Pierre. *La mondialisation de la culture*. Paris : Éditions La Découverte, 2004, 119 p.
- Williams, Raymond. *Keywords. A vocabulary of culture and society*. Londres: Fontana Press, Londres, 1976.

Chapitres de livres cités

- Atkinson, Dave. « L'américanisation de la télévision : qu'est-ce à dire? ». In *Variations sur l'influence culturelle américaine*, sous la dir. de Florian Sauvageau. Sainte-Foy (Qué.) : Les Presses de l'Université Laval, 1999, p. 59-72.
- Bellavance, Guy et Marcel Fournier. « Rattrapage et virages: dynamismes culturels et interventions étatiques dans le champ de production des biens culturels ». In *Le Québec en jeu. Comprendre les grands défis*, sous la dir. de Gérard Daigle et Guy Rocher. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 1992, p. 511- 548.
- Benjamin, Walter. « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique ». In *Œuvres III*. Paris : Gallimard, 2000, p.67-113.
- Breton, Philippe, et Serge Proulx. « Les critiques de la culture de masse ». In *L'explosion de la communication. La naissance d'une nouvelle idéologie*. Paris : La Découverte, 1989.

Lacroix, Jean-Guy. « Les politiques culturelles et de communication au Canada devant la tendance à l'américanisation : au mieux, un succès mitigé; dans les faits, un échec dramatique ». In *Variations sur l'influence américaine*, sous la dir. de Florian Sauvageau, Sainte-Foy (Qué.) : Les Presses de l'Université Laval, 1999, p.33-56.

Lefort, Claude. « Formation et autorité. L'éducation humaniste ». In *Écrire. À l'épreuve du Politique*. Calmann-Lévy, 1992, p.209-225.

Périodiques

Baillargeon, Stéphane. « Les arts de la scène recueillent toujours l'appui du public au pays ». *Le Devoir*, 26 juillet 2006, p. B-8.

Baillargeon, Stéphane. « Diversité culturelle. : 30 pays signent la convention de l'Unesco ». *Le Devoir*, 19 décembre 2006, p.A-1.

Bernier, Yvan. « La bataille de la diversité culturelle ». *Les Tirés-à-parts de la Société Suisse des Auteurs*, No 3, été 2004, p. 5.

Castonguay, Alec. « Une question de culture ». *Le Devoir*, 11 juin 2005, p. B1

Cauchon, Paul. « Médias : ce qu'il reste de Télé-Québec ». *Le Devoir*, 20 février 2006.

Cauchon, Paul. « Le mandat de Radio-Canada : c'est reparti! ». *Le Devoir*, 26 avril 2006.

Cloutier, Mario. « Place aux grands projets. Selon Alain Simard, il ne faut pas avoir peur de ce qui marche ». *La Presse*, 31 mai 2006, Cahier Arts et spectacles, p. 1.

Collectif. « Pour une cinématographie forte ». *Le Devoir*, Section Opinion, 7 juillet 2006.

Côté, Jean-François. « À l'origine des industries culturelles, un mythe post-moderne ». *Société*, no 4, 1988-1989, p.143-173.

Dufort, François. « 2005, une année charnière pour la danse ». *Dfdanse*, 3 janvier 2005.
Disponible sur http://www.dfdanse.com/article561.html?var_recherche=portrait+annee

George, Éric. « La diversité culturelle en question ». *Possibles*, vol. 26, numéro 4, automne 2002, p. 94-110.

Lamoureux, Diane. « Dix utopies qui ont forgé le Québec: Indépendance, socialisme et autogestion - Les possibles de Marcel Rioux qui ne sont pas advenus ». *Le Devoir*, 15 août 2005.

Lesage, Gilles. « Donner toute sa saveur au bouillon de culture ». *Le Devoir*, 15 juin 1991, p. C-1.

- Morissette, Nathaëlle. « Téléfilm veut financer plus de films ». *La Presse*. 25 octobre 2006.
- Nadeau, Jean-François. « Portrait injuste de l'éditeur en salaud ». *Le Devoir*, édition du 26 et du 27 novembre 2005.
- Rioux, Marcel (sous la direction de). « Rapport du Tribunal de la culture ». *Liberté*, 1975, vol. 101, (sept-oct), pp. 1-85.
- Rioux, Marcel. « De l'État-Providence à l'État-Provigo ». *Possibles*, vol. 10, nos 3-4 (printemps-été) 1986, p. 29-40.
- Rioux-Soucy, Louise-Maude. « Quatre éditeurs unis contre la convergence ». *Le Devoir*, 31 octobre 2006.
- Rioux-Soucy, Louise-Maude. « Le privé et la coproduction à la rescousse du petit et du grand écran ». *Le Devoir*, 17 novembre 2006, p. B-2.
- Rioux-Soucy, Louise-Maude. « Tatouer la culture dans l'ADN de Montréal ». *Le Devoir*, 1^{er} décembre 2006, p. B-2.
- Rivard, Yvon. « Fermez les portes. Ouvrez les fenêtres ». *Liberté*, no 215, octobre 1994, p.21-26.
- Robitaille, Antoine. « La diversité culturelle : c'est oui à Paris ». *Le Devoir*, 18 octobre 2005, p. A-1.
- Péladeau, Pierre-Karl. « Il faut revoir de toute urgence les règles en fonction des réalités du marché ». *Le Devoir*, 11 octobre 2006, p. A-9.
- Péladeau, Pierre Karl. « Pourquoi ne pas avoir déplacé l'ADISQ ? ». *Le Devoir*, 7 novembre 2006, p. B-8.
- Pichette, Jean. « Les intellectuels au Québec : dire un monde silencieux ». *Le Devoir*, 27 février 2003.
- Wysocka, Nathalia. « Une minute de silence ». *Voir (Montréal)* semaine du 30 novembre 2006.

Autres documents : mémoire, études, rapports, allocutions

Chaput, Jean-Guy. « La SODEC ose le risque ». Allocution prononcée dans le cadre d'un déjeuner-causerie présenté devant l'*Académie canadienne du cinéma et de la télévision*, le 16 novembre 2006. Disponible sur le site de la SODEC : www.sodec.qc.ca

Dubois, René-Daniel. « Pour une politique... culturelle ». Mémoire remis à la *Commission sur l'avenir politique et constitutionnel du Québec*. Montréal : Conseil québécois du théâtre 1990.

Lafleur, Pierre, « Les travaux parlementaires 36e législature, 2e session (du 22 mars 2001 au 12 mars 2003) », *Journal des débats*, Commission permanente de la culture, le mardi 2 octobre 2001. Auditions sur le suivi des recommandations adressées au Conseil des arts et des lettres et à la Société de développement des entreprises culture.
Disponible sur le site de l'Assemblée nationale :
http://www.assnat.qc.ca/fra/publications/debats/journal/cc/011002.htm#_Toc535381701

Poirier, Christian. *Vers des indicateurs culturels élargis? Indicateurs de performance et justificatifs des politiques culturelles au Québec et en Europe*, étude présentée dans le cadre du colloque « Faire compter la culture : Examiner les éléments constitutifs de la citoyenneté culturelle », Réseau canadien de la recherche culturelle – Patrimoine Canada, Gatineau, 13-15 novembre 2003.

Robert, Anne-Marie, « L'impact de la mondialisation de la culture au Québec : Rapport 2 : Scène mondiale, piliers locaux. Les industries culturelles et créatives », Rapport préparé pour le Laboratoire d'études sur les politiques publiques et la mondialisation, en décembre 2005.
http://www.leppm.enap.ca/leppm/docs/Rapports%20Culture/Addenda_Rapport_2_Culture.pdf

Publications gouvernementales et organismes publics

Canada, Patrimoine Canada. « Le gouvernement du Canada accorde une contribution au festival international de nouvelle danse », Communiqué officiel, publié le 2 octobre 1997.

Québec, Conseil des arts et des lettres. *Rapport annuel de gestion 2005-2006*
Disponible sur site web : www.calq.gouv.qc.ca

Québec, Groupe-conseil sur la politique culturelle (sous la présidence de Roland Arpin). *Pour une politique de la culture et des arts. Proposition présentée à madame Liza Frulla-Hébert, ministre des Affaires culturelles du Québec*. Québec : Les publications du Québec, 1991.

Québec, ministère des Affaires culturelles, 1992. *La politique culturelle du Québec. Notre culture. Notre avenir*, 1992.

Québec, ministère de la Culture et des Communications, *Rapport annuel de gestion 2005-2006*. Disponible sur le site web : www.mcc.gouv.qc.ca

Québec, Société de développement des entreprises culturelles, *Rapport annuel de gestion 2005-2006*. Disponible sur site web : www.sodec.gouv.qc.ca

Sources électroniques

Chambre de commerce du Montréal métropolitain. (Statistiques) *L'exportation de produits culturels. La règle d'or : être bien préparé et savoir cibler ses marchés*.
http://www.cmm.qc.ca/documents/publications/laCite/2004_2005/oct2004/laCite_laUne_CommerceInter_fr.htm

Observatoire de la culture et des communications du Québec. *Statistiques sur l'industrie du film et de la production télévisuelle indépendante*
<http://www.stat.gouv.qc.ca/observatoire>

Radio-canada. « Quebecor ajoute Sogides à son catalogue », 12 octobre 2005.
<http://www.radio-canada.ca/nouvelles/Economie/2005/10/12/005-Quebecor-achete-Sogides.shtml>

Radio-Canada. « Le feu vert grâce à l'Europe », 18 décembre 2006.
http://www.radio-canada.ca/arts-spectacles/PlusArts/2006/12/18/001-diversite_culturelle.asp

UNESCO, « La Conférence générale adopte la Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles ». Bureau de l'information du public/Communiqué de presse N°2005-128. Publication : 20 octobre 2005.
www.unesco.org
unesco.org/culture/fr/ev.phpURL_ID=29078&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

Sites web

Assemblée nationale du Québec, section « *Le Parlement, de A à Z* ».
www.assnat.qc.ca/fra/patrimoine/lexique/kl/index.html

Chambre de commerce du Montréal métropolitain
www.cmm.qc.ca

Coalition pour la diversité culturelle
www.cdc-ccd.org/Francais/accueil_2005.htm

Conseil des arts et des lettres du Québec
www.calq.gouv.qc.ca

Ministère de la Culture et des Communications du Québec
www.mcc.gouv.qc.ca

Ministère de la l'Éducation, des Loisirs et du Sport du Québec
<http://www.mels.gouv.qc.ca>

Ministère de la Justice du Canada (section Loi sur la radiodiffusion)
<http://lois.justice.gc.ca/fr/B-9.01/221207.html>

Office national du film du Canada
www.onf.ca

Patrimoine Canadien
www.pch.gc.ca/index_f.cfm

Quartier des spectacles
www.quartierdespectacles.com

Réseau international sur les politiques culturelles
www.incp-ripc.org/index_f.shtml

Société de développement des entreprises culturelles
www.sodec.gouv.qc.ca

Société Radio-Canada
www.radio-Canada.ca

Télé-Québec
www.telequebec.qc.ca

Unesco
www.unesco.org