

# New Europe College GE-NEC Program

2004-2005

2005-2006

2006-2007



---

MARIA CRĂCIUN  
ȘTEFAN GHENCIULESCU  
ANCA GOGÂLTAN  
IOSIF KIRALY  
DAN-EUGEN RAȚIU

HORIA ION CIUGUDEAN  
CIPRIAN FIREA  
ILEANA PINTILIE-TELEAGĂ  
RADU G. PĂUN

VLAD BEDROS  
IOANA BOTH  
MARIN CONSTANTIN  
CONSTANȚA VINTILĂ-GHIȚULESCU  
ANA-MARIA GRUIA

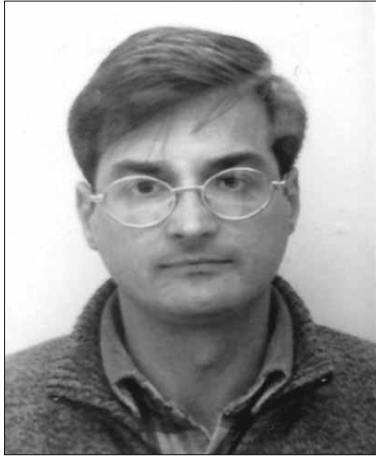
---

Editor: Irina Vainovski-Mihai

Copyright – New Europe College  
ISSN 1584-0298

New Europe College  
Str. Plantelor 21  
023971 Bucharest  
Romania  
[www.nec.ro](http://www.nec.ro); e-mail: [nec@nec.ro](mailto:nec@nec.ro)

Tel. (+4) 021.307.99.10, Fax (+4) 021.327.07.74



## DAN-EUGEN RAȚIU

Né en 1964, à Stefan cel Mare

Docteur en Philosophie-Esthétique, Université de Paris 1 Panthéon - Sorbonne  
(2005)

*Thèse : Peinture et théorie de l'art au 17<sup>e</sup> siècle : Nicolas Poussin et la doctrine classique*

Docteur en Philosophie, Université Babes-Bolyai de Cluj-Napoca (1998)

*Thèse : Le modèle du langage dans l'analyse de l'art et la querelle des modernes et des postmodernes. Perspectives sur le statut de l'art et des valeurs artistiques dans la culture contemporaine*

Maître de conférences en Philosophie de l'art - Esthétique,  
Département de Philosophie  
Université Babes-Bolyai de Cluj-Napoca

Professeur invité, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales Paris, mai 2004

Professeur invité, Maison des Sciences de l'Homme Paris, janvier-février 2003

Bourse d'études doctorales, Université Paris 1 Panthéon - Sorbonne, 1998-1999

Grant CNCSIS 2002-2003

Bourse d'études approfondies, Université Paris 1 Panthéon - Sorbonne,  
1993-1994

Individual Research Support Scheme Grant, The Central European University  
Prague, 1992-1993

Participation à des colloques et conférences internationales en Roumanie et  
France

Etudes et essais, publiées en Roumanie et en France, sur : les théories  
classiques, modernes et contemporaines de l'art ; les pratiques artistiques  
postmodernes ; le statut de l'art et de l'artiste

Contributions aux volumes collectifs

### **Livres :**

*Disputa modernism - postmodernism. Introducere în teoriile contemporane  
asupra artei* (La Querelle des Modernes et des Postmodernes. Introduction aux  
théories contemporaines de l'art), Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2001

*Moartea artei ? O cercetare asupra retoricii eschatologice* (L'art est-il mort ?  
Recherche sur la rhétorique eschatologique), Ed. Casa Cărții de Știință,  
Cluj-Napoca, 2000

# LA MUSE SUBVENTIONNÉE : POLITIQUES PUBLIQUES DE SOUTIEN À LA CRÉATION ARTISTIQUE EN ROUMANIE (1997-2005)

Cette étude analyse le problème de l'intervention de l'État dans le domaine culturel, en visant les justifications de l'action publique en faveur des arts et des artistes en Roumanie, ainsi que les modalités d'intervention mises en œuvre, en particulier le soutien à la création artistique par des subventions publiques, dans les conditions de la transition de l'économie centralisée à l'économie de marché. L'objectif est d'abord d'éclairer les principes ou valeurs philosophiques, politiques et esthétiques qui fondent les différentes politiques culturelles et régissent les rapports entre l'État et les artistes et, ensuite, de montrer en quoi leur transformation influe sur les modalités et les mécanismes de l'action publique en faveur de la création, ainsi que sur la cohérence et l'efficacité des politiques culturelles. Les enjeux de cette étude sont donc tant de nature théorique ( la clarification des valeurs qui fondent et légitiment les politiques artistiques et de leurs dilemmes et contradictions), que d'ordre pratique. En effet, ces éclaircissements conceptuels peuvent, d'une part, aider à la formulation et à la mise en œuvre d'une politique publique de soutien à la création cohérente, honnête et transparente, et d'autre part, servir aux artistes à gérer leur participation aux nouveaux mondes de l'art fondés à la fois sur la coopération et la concurrence, l'incertain et le risque.

## **Préliminaires**

Cette étude, qui aspire à éclairer les valeurs et les effets des politiques publiques de soutien à la création artistique mises en pratique au cours de

la dernière décennie en Roumanie et que nous concevons aussi comme une réponse aux préoccupations des artistes roumains concernant leur statut social et professionnel, part précisément de la constatation de la précarité de la condition de ces derniers. L'état actuel du monde de l'art roumain, qui perdure depuis une décennie et demie, peut être décrit brièvement ainsi : les artistes, issus à la fin de l'année 1989 d'une organisation bureaucratique de la vie artistique sous le contrôle politique-idéologique de l'État communiste, occupent encore une position marginale dans le système social de redistribution de la « manne publique », ainsi que dans les grandes institutions artistiques et sur le marché international de l'art, position qu'ils ressentent comme un manque de reconnaissance en termes à la fois symboliques et financiers. Malheureusement, ces préoccupations – d'ailleurs légitimes – des artistes n'ont trouvé ni des formulations adéquates, ni des solutions crédibles.

Si ce diagnostic est généralement accepté, en revanche la thérapie sollicitée par les « patients »-artistes ou prescrite par les « médecins »-administrateurs culturels n'est pas la plus adaptée aux conditions actuelles, à savoir la perspective prochaine de l'intégration européenne et, plus largement, de l'internationalisation de l'art et des marchés artistiques. D'un côté, une mentalité d'assistés domine parmi les artistes, qui (à quelques exceptions près) comprennent leurs rapports aux pouvoirs publics d'une manière consonante avec le dirigisme qui domina longtemps l'action de l'État dans le domaine culturel. Dans une situation où le statut d'« artiste d'État » n'existe plus, les artistes roumains ne semblent pas être prêts (pour la plupart) à imaginer des solutions autres que le passage à la condition d'« assistés sociaux » : leurs requêtes adressées à un État perçu comme paternel et protecteur demandent souvent, outre de la protection sociale, de l'assistance pour la création par l'intervention directe des pouvoirs publics au titre de « subvention » ou « commande de l'État » et, plus encore, de la légitimité artistique, symbolique et financière – par exemple, que l'État confère aux artistes des cotations sur le marché de l'art<sup>1</sup>. D'un autre côté, force est de constater que les autorités de l'État postcommuniste n'ont pas été non plus capables de formuler des stratégies culturelles à long terme cohérentes et largement acceptées, et des politiques culturelles fonctionnelles, aptes à remplacer le désengagement de l'ancien État « protecteur », administrateur et censeur de la culture. Lorsque des politiques publiques ont été mises en place dans le domaine culturel, l'exercice de la politique culturelle a manqué de continuité et

ne s'est pas montré plus imaginatif que les demandes des artistes : ses instruments favoris ont été les interventions budgétaires et administratives, volontaristes, non-transparentes et souvent arbitraires (pendant les années 1993-1996, mais aussi entre 2001-2004), ce qui a réinstallé le secteur culturel dans un état de dépendance à l'égard des pouvoirs publics et a reproduit l'ancienne impasse de « l'État à tout prix »<sup>2</sup>.

Or, comme le montre l'expérience des dernières décennies des régimes démocratiques et les études y relatives, une politique volontariste de l'État et l'interventionnisme dans le domaine culturel, plus particulièrement lorsqu'il s'agit de la création artistique, engendrent sur le plan culturel autant des problèmes qu'ils ne peuvent en résoudre, même s'ils conduisent à une certaine amélioration de la condition sociale des artistes. Dans les pays occidentaux où, depuis les années soixante, des stratégies de soutien public aux arts et aux artistes ont été mises en place par l'État-Providence, il existe une littérature scientifique aussi abondante que diverse sur les politiques publiques dans le domaine de la culture en général et des arts plastiques en particulier. Les analyses classiques du soutien public aux arts, même dans des pays tels que les États-Unis, qui préfèrent des politiques non-interventionnistes, ont démontré que les programmes annuels de subsides gouvernementaux non-sélectifs ont remporté des succès mitigés : d'une part, les individus créatifs seront toujours capables, quel que soit le montant des fonds publics, de concevoir plus de projets que ces fonds ne peuvent couvrir ; d'autre part, ce type de subvention se retourne contre ses bénéficiaires, qui deviennent dépendants de l'aide publique directe<sup>3</sup>. Dans les années quatre-vingt, la « religion de la politique culturelle » et l'interventionnisme de l'État dans le domaine artistique ont fait l'objet des polémiques virulentes, notamment en France, où la tradition interventionniste est très forte. Des historiens de la culture et philosophes (Marc Fumaroli, Alain Finkielkraut, Yves Michaud), des sociologues de l'art (Raymonde Moulin, Pierre-Michel Menger, Philippe Urfalino) et des économistes de la culture (Françoise Benhamou) convergent vers l'idée que la politique culturelle volontariste et le système protectionniste qu'elle engendre sont des facteurs générateurs de crise, contribuant pour les uns à la « défaite de la pensée », pour les autres à la stérilisation de la création par « l'État culturel » et à la toute-puissance d'une bureaucratie plus préoccupée par ses rentes que par le développement harmonieux du secteur culturel/artistique.

En Roumanie postcommuniste, où une stratégie culturelle à long terme n'a été formulée qu'après 1996, ce sont plutôt les administrateurs culturels, les experts et les animateurs des organisations non gouvernementales qui se sont engagés dans un débat souvent ignoré par le milieu académique. Ainsi, le corpus théorique sur la politique culturelle en Roumanie comprend d'abord des stratégies et politiques élaborées par les responsables du Ministère de la Culture (1997-2000, 2001-2004, 2005) ou par un groupe d'experts étrangers dans le cadre du programme PHARE-RO9709 « La dimension culturelle de la démocratie » (1997-2000) et des rapports d'évaluation réalisés par des experts roumains et du Conseil de l'Europe dans le cadre du programme européen d'examen des politiques culturelles nationales (1999), réunis dans le compendium *Cultural Policies in Europe. A Compendium of Basic Facts and Trends* (2003). S'ajoutent à cet ensemble documentaire des interventions lors de débats, séminaires et ateliers organisés au cours de différents programmes nationaux et européens – tels que le programme *Mosaic* du Conseil de l'Europe (1998-2000), *Policies for Culture*, de la Fondation Culturelle Européenne et de l'association ECUMEST (à partir de 2000), ainsi que le *Forum de la culture* (lancé en 2000 par la Présidence de la Roumanie et repris en 2002 sous le titre de *Forum Culturel National*) – ou initiés par quelques institutions artistiques privées (le Centre International pour l'Art Contemporain et l'Archive de l'art contemporain).

Des analyses des pratiques culturelles et notamment de la consommation culturelle, destinées à fonder les politiques culturelles, ont longtemps manqué (bien que quelques recherches appliquées aient été initiées ou menées par IMAS (1999), la Fondation Concept (2000), ARCULT (2002) ou le Centre roumain pour Politiques et Projets Culturels), tandis que la recherche sur les politiques culturelles suscite depuis peu l'intérêt du monde académique, surtout grâce aux initiatives prises dans le cadre du programme *Policies for Culture*, qui a mis en relation l'analyse comparative des diverses politiques culturelles régionales et leur évaluation en termes de management culturel. Quant aux questions des rapports entre les pouvoirs publics et la scène artistique et de leur rôle dans une politique culturelle, les approches sont souvent fragmentaires et limitées aux articles dans les revues d'art ou culturelles (*Arta*, *Artelier*, *Balkon/Idea*, suppléments « Politiques culturelles » de la revue *22*, *Dilema*, *Observator cultural*, *Cuvântul*). Les démarches interdisciplinaires associant l'histoire et la théorie de l'art, la sociologie et les sciences



politiques, soit sont rarissimes (*p. ex.*, Magda Cârneci, *Les Arts plastiques en Roumanie 1945-1989*), soit n'envisagent pas expressément les principes et justifications des diverses modalités de soutien public aux arts ou leur impact sur le monde de l'art en général et le statut social et professionnel des artistes en particulier.

Il est donc nécessaire que le milieu universitaire s'implique dans le débat actuel sur les problèmes engendrés par l'intervention de l'État dans le domaine culturel et de la création artistique. Cependant, il faut que ces problèmes soient abordés non d'un point de vue sentimental, mais rigoureusement en termes de politiques publiques culturelles ou artistiques (ignorées jusqu'à présent par les essais de théorie et pratique de la politique publique), et non dans le langage technique des experts et administrateurs culturels, qui tendent à éliminer toute réflexion sur les valeurs qualifiées d'« idéologie », mais selon les exigences de l'analyse philosophique, qui porte non seulement sur les points forts ou faibles des politiques culturelles, mais aussi sur leurs valeurs fondatrices et conditions de légitimité, sur leurs dilemmes et contradictions, sur la cohérence du rapport entre leurs justifications ou finalités (les effets attendus) et les modalités et mécanismes mis en pratique. Une approche philosophique suppose un questionnement des « évidences », l'examen critique de ce qui semble être au-delà de tout questionnement – comme c'est encore le cas (en Roumanie) de la justification de l'intervention de l'État ou de la supposée inutilité de définir les concepts opératoires de toute politique culturelle : « culture », « art », « artiste », « création » ou « créativité ». Or, ni la justification de l'intervention de l'État ni les définitions de ces concepts ne tiennent de l'évidence et ne sont innocentes, au sens où la cohérence et la légitimité d'une politique culturelle dépendent du rapport entre ses justifications et les mécanismes institutionnels ou financiers mis en œuvre, ainsi que du sens attribué (explicitement ou implicitement) à ces concepts fondateurs.

Dans cette perspective, il faut questionner ce que les artistes peuvent légitimement attendre de la part de l'État et les arguments qui justifient l'action publique ou l'intervention dans le domaine culturel : les arguments en termes de prestige ou d'intérêt national et en termes de bénéfices socio-économiques sont-ils légitimes et suffisants pour justifier l'intervention de l'État ou celle-ci a-t-elle besoin d'une tout autre justification lorsqu'il s'agit de la création artistique ? La subvention publique est-elle la meilleure modalité de soutien à la création ou une autre

voie est-elle possible entre le protectionnisme de l'État et le « laisser-faire » qui abandonne le sort des arts au marché des loisirs démocratiques ? La condition d'« assistés sociaux » est-elle la solution à la position marginale des artistes roumains sur le marché de l'art et dans les institutions artistiques internationales ou une autre alternative est-elle possible ? Cette dernière question met en lumière le problème des modalités de la reconnaissance sociale et de la consécration des artistes contemporains dans les conditions de l'internationalisation de l'art et de l'émergence d'un marché de l'art libre et mondialisé : comment l'artiste contemporain peut-il obtenir la reconnaissance de la part des institutions artistiques et du marché international de l'art ? La réussite et la consécration artistique ne sont-elles que le fruit d'un exploit individuel ou du hasard, ou bien le résultat d'un « chaîne de coopération » et des interactions des acteurs sociaux ? Quel est l'impact de l'intervention publique sur la reconnaissance artistique et quel rôle l'État joue-t-il dans le processus de définition de l'art, de l'artiste et de la qualité artistique ?

La période analysée commence en 1997, année au cours de laquelle une stratégie culturelle a été formulée pour la première fois, et s'achève en été 2005. En ce qui concerne les artistes et les domaines culturels considérés, il s'agit de l'artiste indépendant (au sens d'acteur culturel non-institutionnel), respectivement des arts plastiques ou visuels. Parmi l'arsenal des moyens de la politique culturelle, nous envisageons surtout la subvention publique, qui fut (notamment entre 2001 et 2004) l'instrument favori de l'intervention de l'État roumain en faveur de la création artistique – soumise ainsi au régime de la « *muse subventionnée* ». Ce syntagme, que nous empruntons à l'économiste américain Dick Netzer, a le mérite de surprendre la tension inévitable qu'induit une politique culturelle interventionniste. D'une part, le motif mythique de la « muse » symbolise le régime d'exception ou la singularité de la création en tant qu'acte individuel qui suppose un don inégalement distribué (autrement dit, la création artistique ne saurait être « démocratisée ») et son imprévisibilité (elle ne saurait non plus être le résultat mécanique des conditions matérielles ou financières), de même que le risque que suppose l'originalité et l'innovation constitutive de l'acte créateur. D'autre part, la *subvention*, en tant que moyen de « socialisation du risque créateur », c'est-à-dire de protection sociale, est inséparable du contrôle administratif que l'intervention de l'État implique inévitablement, ce qui a pour conséquence que les rapports entre les artistes et l'État sont réglés en termes d'« échange des services ». Par l'emploi du syntagme

de « muse subventionnée », nous signalons donc d'emblée un paradoxe central de l'intervention de l'État en faveur de la création artistique, à savoir l'antinomie entre la (nécessaire) liberté de création et (l'inévitable) contrôle administratif, associé à la protection sociale (voulue).

Par conséquent, cette étude comprend deux parties distinctes. La première est constituée par l'*analyse du discours public* : principes, justifications, finalités de l'intervention de l'État en faveur des arts et des artistes, que les différents responsables ou administrateurs culturels ont formulé dans des discours, débats, stratégies et rapports du Ministère de la Culture (et des Cultes) durant les années 1997-2000, 2001-2004 et 2005 (sur le corpus analysé, voir *infra* Bibliographie-Sources). Autrement dit, c'est la « politique culturelle » (au singulier) qui est d'abord visée, définie comme « la mise en cohérence réussie, c'est-à-dire acceptée, d'une représentation du rôle que l'État veut faire jouer à l'art pour changer ou consolider la société avec un ensemble de mesures publiques » et dont la composante rectrice est idéologique<sup>4</sup>. L'objectif est d'éclairer les principes ou valeurs philosophiques, politiques et esthétiques qui justifient/fondent les politiques culturelles et régissent les rapports entre l'Etat et les artistes, et de déterminer ainsi le profil ou l'ethos de la politique culturelle en Roumanie. Il s'agit surtout de comprendre sur quelles visions de la culture et sur quelles conceptions de l'art et de l'artiste repose l'intervention de l'Etat dans les domaines culturels-artistiques et d'exposer ainsi les logiques qui sous-tendent l'action publique envers les arts, notamment sous la forme de la subvention à la création, ainsi que les dilemmes auxquels les politiques culturelles ou les artistes eux-mêmes se trouvent confrontés.

La deuxième partie est constituée par l'*analyse des modalités et mécanismes d'intervention* mis en œuvre et vise les « politiques culturelles » (au pluriel), définies par Philippe Urfalino comme des « programmes d'action » ou « ensembles de mesures ou des politiques publiques de la culture ». L'objectif est de montrer en quoi la transformation des valeurs fondatrices influe sur les modalités de l'action publique en faveur des arts/artistes, ce qui implique l'évaluation de la cohérence et de l'efficacité des politiques culturelles. A cet égard, à défaut d'une recherche appliquée articulant les démarches de la philosophie et de la sociologie de l'art, nous ne formulerons pas pour l'instant de conclusions, mais seulement des hypothèses, fondées sur l'analyse comparée du discours et de l'action publics, ainsi que sur ce que Kant nommait le « sain intellect ».

## **Première partie. Le profil de la politique culturelle en Roumanie : justifications, valeurs, logiques**

Vu que la politique culturelle est inséparable de certaines valeurs et ouverte à l'invention conceptuelle, il faut, avant d'examiner sa mise en pratique et d'évaluer ses effets, analyser le discours public qui la fonde et l'accompagne : justifications ou finalités de l'action publique de soutien à la création artistique, conceptions ou visions de la « culture », de l'« art » et de l'« artiste » qui dominent l'espace public et représentations des rôles que l'État leur attribue. S'ajoute à tout cela le rôle que l'État assume lui-même dans le domaine culturel, ce qui nous permettra finalement d'esquisser le profil ou l'ethos de la politique culturelle en Roumanie et de déterminer ses logiques sous-jacentes.

### **1. La justification de l'intervention de l'État dans le domaine culturel : intérêt/ prestige national, bénéfices socio-économiques ou existence d'une vie artistique autonome ?**

C'est la nature des arguments – de prestige, socio-économiques ou artistiques – par lesquels l'État justifie son intervention dans le domaine culturel ou de la création artistique, qui constitue le premier objet de notre analyse, autrement dit la réponse à la question : « *Pourquoi* doit-on soutenir publiquement la culture ou la création artistique : au nom du prestige ou de l'intérêt national, pour les bénéfices sociaux et économiques que la culture peut fournir ou bien pour assurer l'existence d'une vie culturelle/ artistique autonome ? ». Ces justifications sont importantes, d'une part en ce qu'elles nous révèlent les rôles attribués à la culture et à l'art, c'est-à-dire les effets ou résultats attendus par les pouvoirs publics en échange de leur financement, et d'autre part parce que ces mêmes attentes deviennent l'aune par laquelle l'acte culturel et implicitement l'action publique sont ensuite mesurés. En outre, la cohérence d'une politique culturelle dépend du rapport entre les justifications de l'action publique et les modalités et mécanismes d'intervention mis en œuvre.

#### **1.1. La justification grandiloquente : le prestige ou l'intérêt national**

Le but suprême du soutien public à la culture, ainsi qu'il transparait à travers la langue de bois des discours et rapports officiels, est de la

« promotion de la culture et de l'art », à laquelle s'ajoute une dimension internationale : « la promotion des valeurs culturelles et artistiques de la Roumanie dans le monde entier ». Une telle formulation générique laisse ouverte la question des rôles attribués à la culture et à l'art. Après 1989, on assiste évidemment à une transformation, une « normalisation » par rapport à la période antérieure, la culture et l'art perdant leur ancienne place dans le cadre de la propagande communiste en tant qu'instruments idéologiques de la formation de l'« homme nouveau » et de la construction de la « société socialiste multilatéralement développée ». De nouveaux rôles sont attribués dès lors à la culture et à l'art, qui traduisent « une nouvelle vision de la raison d'être, de la destination de l'art et de la culture dans la construction de la société de consommation »<sup>5</sup>.

Un premier rôle fondamental attribué à la culture est celui de « promouvoir l'identité (culturelle) de la société », selon la *Déclaration conjointe* du Ministère de la Culture et des principales unions de créateurs, aussi appelée *Statut des créateurs d'art et des artistes interprètes en Roumanie*,<sup>6</sup> qui fut adoptée à la fin des travaux du symposium annuel de l'ANUC de novembre 1998. L'idée selon laquelle la culture est en premier lieu « porteuse et créatrice d'identité nationale » est reprise et renforcée dans le discours du président de la Roumanie, Ion Iliescu, au *Forum Culturel National* de juin 2002 qui, sous le titre de « L'Etat et les perspectives de la culture roumaine au début du millénaire », avait pour but d'esquisser une stratégie nationale dans le domaine de la culture faisant la synthèse des débats antérieurs dans le cadre des forums culturels régionaux : « La culture, en tant que partie de notre être national, est destinée à affirmer notre identité dans un monde futur globalisé. »<sup>7</sup> Par la suite, l'intervention de l'État roumain en faveur de la culture est justifiée essentiellement par une argumentation en termes d'*intérêt national* (le soutien des artistes, des créateurs « en tant que garants de l'identité culturelle nationale ») et de *prestige* à gagner (à l'extérieur) par « la participation de la Roumanie au dialogue international des valeurs », « son affirmation dans le monde » et « l'imposition de la culture roumaine sur la scène internationale »<sup>8</sup>.

En dépit de son apparente générosité, une telle *justification grandiloquente* en termes de prestige ou d'intérêt national pose un problème sérieux, celui de l'évaluation : les effets ou résultats de la « promotion de la culture et de l'art » (succès ou échec ? qualité ou quantité ?) sont sinon impossible au moins très difficiles à quantifier, ce qui fait place à l'arbitraire dans l'action publique : les pouvoirs publics, à défaut

d'être soucieux des effets mesurables ou « imputables » (*accountable*) de leurs actions, se sentent libres de diriger les ressources publiques à leur guise. D'un autre côté, sur le plan externe, les effets réels d'une politique culturelle impériale d'« imposition de la culture (roumaine) sur la scène internationale » dépendent des ressources qui lui sont allouées, ainsi que de la capacité (reconnue) des institutions de l'État d'offrir de la légitimité culturelle<sup>9</sup>. En effet, on ne saurait avoir des résultats visibles sans engager des ressources institutionnelles et financières massives (c'est le cas de la France, mais dans ce cas-là les surprises ne manquent pas). Or les ressources infimes que l'État roumain a investies dans ce but, autant que l'arbitraire décisionnel et le manque de transparence dans leur gestion, ne peuvent que condamner les actions publiques fondées sur l'argument du prestige national et les actes culturels qui lui sont subordonnés à un impact public limité et à l'inadéquation, au manque de pertinence du point de vue culturel<sup>10</sup>.

Sans prétendre évaluer de manière exhaustive la politique publique de promotion de la culture roumaine à l'étranger, une brève analyse de son discours fondateur et une simple revue des actions culturelles organisées dans ce but au cours des dernières années, peuvent nous aider à formuler un jugement fiable sur le caractère de cette politique et sur l'efficacité des démarches entreprises sous le signe de la « promotion de la culture et de l'art » au nom du prestige ou de l'intérêt national. La manière dont le discours public et les rapports des années 2001 à 2004 du Ministère roumain de la Culture et des Cultes mettent l'accent sur la volonté de « promouvoir l'*image* de l'art roumain dans le monde » [italique ajouté] et sur les « enjeux festifs de l'art »<sup>11</sup>, témoigne d'une politique culturelle séquestrée par une rhétorique dont l'enjeu prioritaire est l'image culturelle, et qui a un caractère *festivalier, révérencieux et officiel*, tant par la nature de l'offre culturelle, soumise aux rigueurs diplomatiques plutôt qu'à l'excellence artistique et dont les manifestations favorites sont celles de type « Journées de la culture roumaine », « Année de la Roumanie », « centenaires » ou célébrations des artistes, placées sous le patronage ministériel ou présidentiel et jouissant de la présence des officiels du ministère ou du président de la Roumanie, que par ses destinataires : l'audience est souvent limitée à la communauté diplomatique ou aux communautés roumaines, ignorant les publics des pays respectifs, tandis que les lieux d'exposition sont les espaces propres (sièges des ambassades ou centres culturels roumains) ou ceux des diverses institutions officielles

gouvernementales ou internationales (ministères des affaires étrangères, le Conseil de l'Europe de Strasbourg, le Parlement Européen de Bruxelles, le Palais des Nations de Genève, etc.), plutôt que les espaces artistiques consacrés. En ce sens, quelques exemples d'actions de promotion de la culture roumaine à l'étranger sont révélateurs. En 2002, « les plus importants événements culturels » en Allemagne ont été les « Journées de la culture roumaine en Bavière » et le « Festival des pays danubiens », où le Ministère de la Culture et des Cultes a eu une « présence de poids » grâce à une délégation composée d'« artisans populaires, un stand d'information, un stand de produits culinaires traditionnels et des spectacles du théâtre Le Masque », le tout sous la direction d'un secrétaire d'État. « L'Année culturelle de la Roumanie en Suède », considérée comme l'« une des actions les plus complexes du Ministère de la Culture et des Cultes », fut achevée en février 2003 par une tournée itinérante considérée comme « l'une des actions de promotion les plus appréciées de la Roumanie au niveau de l'Etat ». Ainsi, « la tournée a compris le voyage en Suède d'une délégation d'artistes qui a donné des concerts de jazz aux influences folkloriques dans chaque ambassade ou centre culturel roumain dans les pays traversés par la caravane. Des CD-ROM *Eminescu*, *Brancusi* et *UNESCO*, des livres et albums ont été offerts pour la diaspora roumaine. Le point culminant de l'action a été le concert au Palais des Nations de Genève, en présence du Président de la Roumanie, M. Ion Iliescu ». Le projet « Année culturelle de la Roumanie en Grande Bretagne » réalisé en 2004, compte parmi ses actions principales, à côté d'une exposition Brancusi à la Tate Gallery (préparée en fait par les Anglais) et d'une exposition de peinture (Victor Brauner), des expositions (à vente) de créations populaires contemporaines et d'art naïf, des présentations de vins et des produits culinaires traditionnels, des spectacles de folklore et de ménestriers<sup>12</sup>. D'ailleurs, la présence internationale des créateurs roumains, « de l'artisan et du chanteur populaire aux [...] plasticiens réputés », est assumée de manière programmatique dans le discours officiel du ministre de la culture et des cultes des années 2001 à 2004, Răzvan Teodorescu. Toutes les manifestations extérieures de type « Année de la Roumanie » ou « Journées de la culture roumaine » de cette période-ci se sont déroulées sous le signe d'une quête patrimoniale célébratrice, voulue exhaustive mais extrêmement hétéroclite, qui a eu pour conséquence que les expositions d'art moderne ou contemporain (de groupe ou « centenaires » - Ion Irimescu, Alexandru Ciucurencu, Victor Brauner, etc.)

dans les centres culturels roumains ou d'autres endroits plus ou moins consacrés, coexistent avec les expositions d'archéologie, d'histoire, d'art populaire et d'artisanat, de patrimoine technique, etc<sup>13</sup>.

La politique culturelle roumaine, caractérisée par une frénésie de commémoration et de célébration sur plan externe autant qu'interne, s'est donc proposé d'être une machine à produire du consensus, *c.-à-d.* de la « culture nationale », dans un pays en double quête identitaire, nationale et internationale<sup>14</sup>. Cependant, comme on l'a également remarqué dans le cas de l'Institut Culturel Roumain, l'offre culturelle et implicitement l'« identité nationale » ainsi proposée ont été marquées d'un profond déséquilibre entre les formes traditionnelles-particularistes et les formes modernes-synchrones de la culture roumaine. En outre, la présence emphatique aux « événements clés » du Ministère de la Culture et des Cultes – qui n'agit pas tant comme médiateur mais comme producteur direct de culture – a fait que la « promotion de la culture et de l'art roumain dans le monde entier » est devenue une démarche d'autoreprésentation, autrement dit une activité d'amélioration du statut (*status earning activity*) des administrateurs culturels plutôt que des hommes de culture et des artistes.

## **1.2. La justification pragmatique du financement public de la culture : les bénéfices sociaux et économiques**

Un autre rôle attribué à la culture, subséquent du point de vue chronologique et de moindre importance par rapport au rôle identitaire, est celui d'« instrument » ou « paramètre du développement économique et social ». Après 1996, lorsque la Roumanie entre dans le programme d'évaluation des politiques culturelles du Conseil de l'Europe, puis entame les négociations pour adhérer à l'Union Européenne, une nouvelle perspective européenne s'impose dans le discours public, selon laquelle « la culture doit être comprise comme génératrice de développement économique durable et de cohésion sociale, et non plus comme consommatrice de ressources »<sup>15</sup>. C'est ainsi que le *Statut des créateurs d'art et des artistes interprètes en Roumanie*, adopté en 1998, reconnaît le rôle de la culture dans « le processus de transformation sociale » et, en hybridant le langage de l'« âge d'or » et le nouveau jargon de l'âge informationnel, assume « le rôle clé de la création artistique contemporaine dans la construction de la société de l'information »<sup>16</sup>.



Cette nouvelle perspective, consacrée dans l'espace autochtone par la *Stratégie culturelle*, formulée à la suite d'un programme de l'Union Européenne (PHARE RO9709-1) achevé en 2000, qui situe la culture dans le cadre de l'économie de marché, fut adaptée (au niveau discursif) lors du *Forum Culturel National* « L'état et les perspectives de la culture roumaine au début du millénaire » de juin 2002.

Cependant, cette stratégie fut abandonnée, la manifestation « forumiste » reprise par Ion Iliescu, de retour en tant que président de la Roumanie, ambitionnant explicitement de déployer une nouvelle stratégie nationale dans le domaine de la culture : « la renaissance de la culture nationale ». Dans ce cadre, le discours du président Iliescu réaffirmait le « potentiel économique » de la culture, entendue comme « moyen d'amélioration de la situation générale du pays », le fait que celle-ci « n'est pas *seulement* [italique ajouté] consommatrice non-rentable de ressources mais, au contraire, doit et peut être créatrice de ressources ». Il ajoutait : « La culture est une forme supérieure de liberté ; elle contribue essentiellement au progrès de l'humanité. Je veux, par ce bref essai de définition, souligner la valeur de la culture sur le plan humain-social et son impact sur *le monde des valeurs réelles, pratiques* [italique ajouté] de la démocratie, y compris dans la sphère économique et celle de la construction de l'État de droit, de l'esprit civique, communautaire. »<sup>17</sup> Or, dans cette déclaration, la présence de l'adverbe restrictif (« seulement »), ainsi que la séparation implicite de la culture et des valeurs qualifiées de « réelles, pratiques », qui transparaît de la formulation présidentielle, traduisent (à son insu) une opposition entre culture et monde « réel », qui tient de l'ancienne dialectique (marxiste) de la superstructure et de l'infrastructure, plutôt que de la dialectique de la demande et de l'offre culturelle dans l'économie de marché.

Sur cette assise idéologique, une justification pragmatique du financement public de la culture s'ajoute à l'argument de prestige, formulée en termes d'impact ou de *bénéfices sociaux* (« cohésion et inclusion sociale », « lutte contre les inégalités et la discrimination », « satisfaction des besoins culturels du public ») et de retombées ou *bénéfices économiques* – d'abord évalués en termes généraux, tels que « amélioration de la situation générale du pays » et « développement durable », suivis plus récemment par d'autres termes utilisés dans le discours européen, à savoir les bénéfices ponctuels que la présence de la culture peut procurer aux communautés grâce au tourisme culturel,

en attirant des investisseurs, en revitalisant l'économie urbaine ou rurale, etc<sup>18</sup>. Une telle justification des dépenses culturelles a le mérite de (r)établir le rapport entre l'acte culturel et le public à qui il s'adresse, la culture en général et le « social », et de réconcilier l'art/la culture et l'économie après la rupture provoquée par les idéologies artistiques romantiques, puis avant-gardistes. En même temps, elle suppose comme condition *sine qua non* l'évaluation de l'efficacité des politiques culturelles, donc la responsabilisation de l'action publique. Pourtant, les problèmes ne manquent pas non plus de ce point de vue.

D'un côté, le possible impact social de l'acte culturel est surestimé, ce qui peut engendrer des déceptions même lorsque des ressources financières massives sont allouées, et peut finalement aboutir à la remise en question même du soutien public à la culture. Encore une fois, on peut invoquer opportunément le cas de la France, où non seulement des philosophes se sont montrés sceptiques à l'égard de la capacité de l'art d'assurer la « cohésion et inclusion sociale » et d'éliminer les inégalités, mais aussi des travaux classiques en sociologie de la culture ont démenti de telles prétentions<sup>19</sup>. C'est la raison pour laquelle les attentes des pouvoirs publics doivent être très bien calibrées et les effets de l'acte culturel recherchés au niveau microsocial plutôt qu'au niveau social global<sup>20</sup>. D'un autre côté, une telle justification pragmatique du financement public de la culture en termes des bénéfices socio-économiques risque d'engendrer une vision administrative-bureaucratique de la création artistique et d'instrumentaliser l'art, puisque les pouvoirs publics tendent ainsi à confondre art et « animation culturelle », l'artiste et les « animateurs culturels ». En témoigne une affirmation forte, lâchée par une importante administratrice culturelle (au niveau régional, il est vrai) à l'occasion de la première édition du *Marché des débats* « Pourquoi et comment on finance la culture. En Roumanie » (février 2005), selon laquelle « l'artiste doit comprendre qu'il existe seulement afin de satisfaire les besoins du public »<sup>21</sup>. Or, il faut préciser que ces catégories sont apparues, en France par exemple, non pour remplacer les catégories d'« art » ou d'« artiste », mais pour gérer un certain surplus de postulants à la « créativité », qui fut précisément l'effet d'une politique culturelle caractérisée par des interventions budgétaires et administratives d'un État dans l'espoir de recueillir les bénéfices sociaux de la culture !

Au-delà de cette vision pragmatique-instrumentale, une question reste en suspens : qu'est-ce qui peut (encore) justifier le soutien public à

la culture ou à la création artistique si l'on cesse considérer comme une évidence l'idée d'un impact social de l'art ?

### **1.3. Une justification *a priori* : la culture et l'art comme promesses de l'accomplissement humain**

Un argument de nature différente a été formulé dans les débats sur la politique culturelle, notamment en France, qui esquisse une justification de l'action publique de soutien à la création relevant de l'ordre de l'évidence : la culture et les arts sont des promesses de l'accomplissement humain et participent de ce qui favorise la conception d'une vie meilleure<sup>22</sup>. Dans le discours public en Roumanie, un tel argument est lié au rôle attribué à la culture ou à la créativité culturelle d'être « la source essentielle du progrès humain » et de « l'amélioration de la qualité de la vie » (à quoi s'ajoute sa « mission éducatrice-intellectuelle », sur laquelle insiste par exemple le rapport du Ministère de la Culture et des Cultes en 2002)<sup>23</sup>. Le mérite d'une telle justification *a priori* tient à son caractère « désintéressé » : dans ce cas, on a affaire à un généreux État-*mécène* et non pas à un État-*sponsor* qui attend des services en échange de son intervention en faveur de la création artistique. Mais cette justification n'est pas non plus sans poser de problèmes. Ainsi que le fait remarquer Philippe Urfalino dans la *Postface* (2004) de son ouvrage *L'Invention de la politique culturelle*, la pertinence de ce dernier constat, selon lequel la culture et les arts participent de ce qui favorise la conception d'une vie meilleure, est désormais incertaine, parce qu'aujourd'hui il nous est de plus en plus difficile de fixer des référents incontestables aux vocables « culture » et « arts ». C'est ainsi que la querelle de l'art contemporain en France a (ré) imposé dans le débat « la question du philistin » qu'avait posée auparavant et ailleurs Léon Tolstoï : « Cela, dit-on, est fait pour l'art, et l'art est une chose importante. Mais est-il vrai que cela soit de l'art, et que l'art soit une chose si importante qu'on puisse lui faire de pareils sacrifices ? »<sup>24</sup> Certainement, on doit soutenir la culture, on doit défendre l'art, mais une question se pose légitimement : *quelle culture, quel art ?*

Cette question fait ressortir l'importance de la définition des termes avec lesquels opère toute politique culturelle : « culture », « art », « artiste ». Une autre question se pose alors de savoir à qui revient la charge de les définir – à l'État ou au Ministère de la Culture, aux institutions artistiques, aux artistes eux-mêmes ou au public ? On a pu observer qu'en Roumanie il

n'existe pas, dans les documents publics, une définition nationale (*c.-à-d.* unanimement acceptée) de la culture (et de l'art) qui puisse constituer un instrument méthodologique unique<sup>25</sup>. Cependant, il faut ajouter tout de suite qu'il ne revient pas aux pouvoirs publics de la formuler explicitement. Si les institutions artistiques, les théoriciens, les critiques, les artistes et leur public peuvent légitimement être soumis à l'exigence de répondre à la « question du philistin », l'État ne peut l'être : comme l'affirme Ph. Urfalino, il ne peut soutenir et penser qu'en gros, c'est-à-dire de manière *neutre*, en essayant d'éviter les excès. Toutefois, tant le discours public (les politiques et stratégies formulées, les rôles attribués à la culture), que les allocations budgétaires, les actions du Ministère de la Culture (et des Cultes) et sa structure institutionnelle traduisent une certaine vision que les responsables et les administrateurs culturels se font (implicitement) de la culture et de l'art. C'est pourquoi une analyse de ces aspects et notamment du discours public peut éclairer les représentations de la culture et de l'art qui sont à la base des politiques culturelles, ainsi que leurs options axiologiques.

## **2. Les valeurs fondatrices de la politique culturelle : représentations de la culture et de l'art dans le discours public en Roumanie**

### **2.1. La culture comme identité, patrimoine, littérature**

Dans le chapitre qui suit, nous essayons de déterminer la nature des visions de la culture qui ont sous-tendu les politiques culturelles en Roumanie entre les années 1997 et 2005, ainsi que les tensions entre les différentes visions concurrentes, en partant des rôles attribués à la culture et des termes (identitaires, individuels-culturels ou collectives-nationaux) selon lesquels celle-ci a été comprise.

**Une vision identitaire de la culture : de « l'identité culturelle » à « l'identité nationale ».** Les occurrences du terme « culture » dans le discours de politique culturelle en Roumanie traduisent constamment, tant durant le gouvernement des années 1997 à 2000 que celui de 2001 à 2004, la prééminence des *visions identitaires* de la culture, entendue comme « porteuse et créatrice d'identité », même si cette identité est différemment définie. De telles visions, comme les dilemmes identitaires d'ailleurs, ne tiennent pas du spécifique roumain mais sont largement répandues dans l'espace européen, plus particulièrement

dans les pays de l'Europe de l'Est où, ainsi que l'observe Corina Șuteu, après la chute du communisme, les tentatives de récupérer les valeurs traditionnelles ou celles occidentales modernes ont pris soit la forme d'une violente « revendication identitaire » soit celle d'une « *quick fix internationalization* »<sup>26</sup>. Pour cette raison, le problème de déterminer les éléments constitutifs de cette identité et, implicitement, de la culture, se pose d'abord : ces éléments comprennent-ils surtout la mémoire et les traces du passé (le patrimoine, la culture traditionnelle) ou aussi la « création vivante », contemporaine ? Une autre question se pose ensuite sur la nature de l'identité que confère la culture : cette identité est-elle conçue principalement en termes individuels-culturels ou en termes collectifs-nationaux ?

Une première observation à faire est que les attributs « nationale » ou « roumaine » attachés au terme « culture » ne sont pas employés selon le même sens pendant cette période. La signification du terme « culture roumaine » ou « culture nationale » s'inscrit sur un axe qui va d'un pôle faible ou neutre (la simple territorialité), désignant la culture produite sur le territoire roumain<sup>27</sup>, jusqu'à un pôle fort, identitaire, mais qui renvoie soit à l'« identité culturelle » de l'individu, soit à l'« identité nationale », comprise (de manière nationaliste) comme spécifique national opposé à l'international. Il subsiste encore dans le discours public/la politique culturelle l'ancien conflit idéologique entre tradition et modernité, ainsi qu'une tension ou même une opposition entre une vision de la culture plutôt utilitariste-individualiste (centrée sur l'individu) et une autre plutôt nationaliste-collectiviste (centrée sur l'être national).

Ainsi, au cours des années 1997-2000 (le gouvernement CDR-PD-UDMR), la préoccupation concernant la « culture nationale » est considérée par les responsables culturels comme un faux problème : d'après le rapport de politique culturelle élaboré par les experts roumains, « l'identité culturelle » connaît d'autres cadres que les frontières et le critère de la nation, tandis que la spécificité de la culture roumaine tient de ce que Nicolae Iorga avait déjà désigné comme la « synthèse roumaine »<sup>28</sup>. La stratégie du Ministère de la Culture durant cette période obéit à une tendance utilitariste-individualiste, en rapprochant développement social et individuel (au sens du renforcement de la créativité culturelle afin d'« améliorer la qualité de la vie pour tous les membres de la société ») et en mettant l'accent sur l'individu et la participation : « Le Ministère de la Culture accorde la priorité au droit fondamental de chaque individu à

l'accès et à la participation à la vie culturelle et à l'amélioration générale de la qualité de la vie. »<sup>29</sup> En revanche, la politique et la stratégie du Ministère de la Culture et des Cultes pendant les années 2000-2004 (le gouvernement PDSR/PSD), tout en faisant appel à la « compréhension de la culture dans son acception moderne d'instrument de développement qui contribue à élever le niveau général de qualité de la vie », sont placées explicitement sous le signe de la « *renaissance de la culture nationale* ». Cet objectif primordial, formulé en termes héroïques, dissimule en fait une réaction de repli national envers ce qui dans le gouvernement précédent s'est manifestée comme ouverture européenne et internationale, qualifiée dès lors de « manifestation au niveau national et international de certaines tendances de minimisation de l'importance de l'identité nationale ». L'accent est alors mis sur la « dimension nationale de la culture », l'« identité nationale » et l'« héritage culturel », une des principales stratégies étant celle de stimulation de la création populaire et de protection de la culture traditionnelle – en tant que signes d'identité communautaire<sup>30</sup>. D'une manière fort significative pour l'horizon de ceux qui administrent la culture nationale pendant cette période, l'installation en 2003 du siège du Ministère de la Culture et des Cultes au Musée du Village, est assumée symboliquement comme « le retour aux sources vers la civilisation rurale et originelle des Roumains »<sup>31</sup>.

Assurément, une vision identitaire de la culture n'est pas à condamner en soi. Il faut pourtant observer qu'une conception de la notion de « culture nationale » qui couvre surtout les traces du passé (le patrimoine, la culture populaire, la culture traditionnelle) risque d'induire une tension entre les formes populaires-traditionnelles et savantes-contemporaines de la culture, et même de scinder le paysage culturel, en dissociant le patrimoine de la « création vivante », l'artisanat des industries culturelles ou de la culture médiatique, et ce qui est *originaire-autochtone* de ce qui est *inauthentique-étranger*. En outre, l'approche de la culture nationale en termes identitaires-collectifs, telle qu'on peut la distinguer dans le discours du président Iliescu au *Forum Culturel National* de juin 2002 (« La culture, comme partie de notre être national, est destinée à affirmer notre identité dans un futur monde globalisé », identité garantie spécialement par « le village roumain [qui] a été depuis toujours le dépositaire des traditions, du patrimoine de création spirituelle et de l'identité nationale ») risque de ranimer une vision passéiste de la culture, de nuancer « *semănătoristă* » et « nationaliste ». D'ailleurs, lors du même forum, le premier-ministre

Adrian Năstase avertissait qu'un tel discours peut céder facilement à la tentation d'un « certain sentimentalisme légèrement *semănătorist* », et qu'il court « le risque de glisser vers un paradigme nationaliste de la culture, tentation à laquelle la culture roumaine a souvent succombé au cours de son histoire »<sup>32</sup>.

**Une vision « patrimoniale » de la culture : conservation du patrimoine versus soutien à la création.** Les principes, politiques et stratégies du Ministère de la Culture (et des Cultes), ainsi que ses actions et la structure du budget révèlent, à côté des visions identitaires de la culture et fortement liée à celles-ci, la prédominance d'une vision « patrimoniale » de la culture, qui se traduit par la prééminence de la conservation du patrimoine (entendu comme facteur identitaire et de « légitimité historique ») sur le soutien à la « culture vivante », à la création contemporaine. On retrouve une telle vision surtout entre les années 1992-1996 et 2001-2004 du gouvernement PDSR/PSD, prétendument social-démocrate, mais elle transcende en fait les clivages politiques et idéologiques gauche-droite.

En dépit du fait que, au niveau des principes de politique culturelle, l'administration culturelle des années 1997 à 2000 proclame la nécessité de maintenir l'équilibre des différents éléments de la vie culturelle, un fort déséquilibre se manifeste *de facto*. En témoigne l'évolution du budget du Ministère de la Culture, plus exactement le pourcentage des dépenses liées au patrimoine par rapport au budget total : au cours des années 1996 à 1998, un tiers du budget est alloué à la protection du patrimoine, représentant une augmentation massive (de 20 fois) par rapport aux années précédentes<sup>33</sup>. Pendant le gouvernement PSD de 2001 à 2004, la fonction de soutien à la création est explicitement subordonnée à la fonction patrimoniale du ministère, les priorités proclamées étant le patrimoine, la culture écrite, les institutions de spectacle et les églises. La « priorité au patrimoine » s'est traduite tant par les politiques et les stratégies culturelles que par la structure du ministère, réorganisé en 2001 : la Direction des Arts Visuels (créée en 1996) fusionna avec la Direction des Musées et Collections dans le cadre d'une Direction Générale du Patrimoine, les œuvres furent redéfinies comme « patrimoine culturel mobile » et les programmes d'expositions et d'acquisition des œuvres d'art placés sous le signe de la valorisation du patrimoine, dans le cadre d'un Programme National de Valorisation du Patrimoine Culturel<sup>34</sup>. Le fait qu'en 2003 les acquisitions des œuvres d'art plastique contemporain et d'art monumental (d'un montant de 32 milliards lei, représentant 52% de la valeur totale des

acquisitions du MCC) soient destinées à la « dotation de l'administration centrale » (!), est fort significatif non seulement de la vision patrimoniale qui sous-tend la politique culturelle pendant cette période, mais aussi de son orientation vers l'autopromotion de la bureaucratie culturelle. Pareillement, le projet de stratégie pour l'année 2004 dans le domaine des arts visuels mentionne parmi ses priorités « le soutien et la promotion des événements à caractère national » et l'acquisition d'œuvres de grande valeur « afin de *compléter* [italique ajouté] le patrimoine national », tandis que le soutien à la création contemporaine disparaît en tant qu'objectif (explicite) de la politique culturelle. En même temps, afin de mettre en œuvre ces « objectifs stratégiques », le projet de budget pour l'année 2004 prévoit l'allocation de 10 milliards de lei (seulement) pour « l'acquisition d'œuvres d'art *contemporain* dans le but de développer le patrimoine des institutions nationales et locales de cette catégorie », tandis qu'une allocation de 30 milliards lei est généreusement prévue pour « l'application des réglementations légales concernant la protection et l'assurance du patrimoine national mobile classé *Trésor* »<sup>35</sup>.

Certes, le souci et la protection du patrimoine culturel sont un choix légitime de la société, qui dans le cas roumain est imposé par l'urgence de l'intervention des pouvoirs publics après des décennies de négligence et de dégradation constantes pendant la période communiste, mais aussi postcommuniste. Le caractère problématique et contestable d'une telle option de politique culturelle tient, d'une part, à l'absence de transparence des décisions et des financements et, d'autre part, à leur inefficacité récurrente, signalée par toutes les évaluations réalisées par la presse ou par les officiels successifs du ministère. Par ailleurs, on peut également formuler une objection de principe à la « priorité au patrimoine » parmi les objectifs généraux d'une politique culturelle : il ne faut privilégier, en termes de politique culturelle, aucune direction fondamentale aux dépens des autres, ni sur le plan politique, ni sur le plan des ressources financières, mais, au contraire, maintenir un certain équilibre, ainsi que le recommande le rapport d'un groupe d'experts européens<sup>36</sup>.

#### **Une vision limitée de la culture : primauté de l'écrit sur le visuel.**

Un autre constat qu'on peut faire à l'égard du discours de politique culturelle et des modalités et mécanismes de financement public mis en œuvre, c'est qu'ils manifestent constamment, pendant toute la période analysée, une vision limitée de la culture au sens où une prééminence



écrasante est donnée à *l'écrit*, au livre, par rapport aux autres formes d'expression culturelle, spécialement *visuelles* (les arts plastiques, ainsi que la danse, mais non le théâtre, qui bénéficie d'un support écrit). Ainsi, l'accès à la culture est défini par les pouvoirs publics surtout comme « accès au livre, à l'éducation », incluant, encore une fois de manière restrictive, principalement les formes littéraires (le canon de l'école)<sup>37</sup>. Par conséquent, la culture écrite bénéficie de programmes spéciaux de financement – aide ou commande d'État pour l'édition des livres et revues (spécialement littéraires), acquisitions pour des bibliothèques, etc. Pendant les années 2001 à 2004, par exemple, le montant des fonds alloués aux arts visuels totalise seulement 2% du financement total des actions culturelles, sachant que ce financement se monte à son tour seulement à 17-20% du total des dépenses du Ministère de la Culture et des Cultes. La discrimination entre l'écrit et le visuel devient plus flagrante si l'on compare ce pourcentage du financement alloué aux arts visuels et le taux de programmes d'arts visuels dans le cadre des programmes thématiques du ministère et des Directions régionales pour la culture, qui se situe constamment aux alentours de 11,2%-11,8% du total des programmes culturels<sup>38</sup>.

Une telle option de politique culturelle, peut être expliquée par des raisons historiques, telles que la prééminence de la figure de l'écrivain dans la culture roumaine, mais non justifiée, vu la disproportion patente entre les différents domaines de la culture que sont l'écrit et le visuel. Or, dans l'espace européen, on retrouve actuellement une vision de la culture plus large et plus équilibrée, telle qu'on la connaît grâce à l'action des centres culturels français en Roumanie. Le paradoxe d'une vision limitée comme la vision roumaine, le reproche que l'on peut adresser à l'orientation prédominante de la politique culturelle vers le soutien à la culture écrite et à l'édition des livres (qui procède en outre par des mécanismes étatiques-bureaucratiques tels que l'aide ou les commandes d'État), est le manque avéré de résultats au niveau des pratiques culturelles et de la consommation culturelle des roumains : en dépit de cette orientation politique, on assiste à la diminution continuelle de la production de livre et du nombre des lecteurs, et non seulement des visiteurs dans les expositions et les musées ou de spectateurs dans les théâtres<sup>39</sup>.

## 2.2. L'art : entre traditionnel et contemporain, professionnel et amateur

Les discours publics ou les rapports officiels de politique culturelle ne proposent pas explicitement (à une exception près) de définitions du concept d'art mis en jeu. Cependant, l'analyse de ces discours et rapports nous fournit assez d'indices pour esquisser une conception de l'art dominante, généralement acceptée, mais qui n'est pas exempte d'ambiguïtés ou de contradictions, de tensions ou même de ruptures.

Jusqu'à une date récente, l'espace public roumain a été dominé par une conception traditionaliste de l'art, vu comme activité séparée de la société. Par conséquent, les stratégies et politiques culturelles ont longtemps négligé les liaisons entre l'art et d'autres secteurs d'activité sociale, entre l'art et le public, en se limitant aux zones ou formes traditionnelles de l'art<sup>40</sup>. Une exception à cette politique restrictive est à remarquer entre les années 1997-2000, lorsque la Direction des Arts Visuels du Ministère de la Culture, fraîchement créée, se proposa de manière programmatique de soutenir et de promouvoir en priorité le « discours visuel contemporain », « professionnel »<sup>41</sup>, mais tout en disposant de ressources financières limitées et en l'absence des structures institutionnelles d'exposition et de consécration de l'art contemporain (avant l'inauguration du Musée National d'Art Contemporain en octobre 2004, le monde de l'art roumain ne disposait que d'un musée d'art contemporain, à Galati). Cette stratégie de soutien à la création contemporaine qui aspirait à la « redéfinition de l'identité nationale par rapport au courant occidental actuel » fut peu à peu marginalisée et finalement abandonnée, après le retour au pouvoir du gouvernement PSDR/PSD à la fin de l'an 2000, et la reformulation de la politique culturelle en fonction de l'exigence majeure de la « renaissance de la culture nationale ». Or, la manière dont la « culture nationale » est comprise pendant cette période, comme on l'a vu plus haut, ne fait que ré-induire l'ancienne tension entre *professionnel* et *amateur* (que le régime communiste avait exploitée auparavant), d'autant plus que, par la tâche d'assurer « l'accès à la culture », le discours présidentiel au *Forum Culturel National* (2002) comprenait surtout la promotion de la « culture de masse », populaire-amateur, tandis que le domaine des arts plastiques est le seul domaine culturel où les « créateurs populaires » sont mentionnés à côté des professionnels et à égalité avec eux, en tant que « réservoir intarissable de la créativité roumaine »<sup>42</sup>.

Par ailleurs, même lorsque l'art est défini en termes de *haute culture*, ces termes son empreints de nuances différentes, selon qu'elles sont conférées par les médias traditionnels, multimédia ou qu'il s'agit d'œuvres de type « laboratoire social ». Par exemple, les considérations théoriques du rapport *Politiques et stratégies culturelles 1997-2000* sur ce qu'est l'art ou la création contemporaine, le définissent comme une « production culturelle où 'l'objet artistique' [...] se soustrait à la forme et devient un langage contemporain de communication, qui trouve au fondement de son apparition le passage d'un art produit par des techniques traditionnelles à un art qui assume les hautes technologies », et qui « incorpore dans son but le social et le politique »<sup>43</sup>. Par la suite, la stratégie de la Direction des Arts visuels précise ainsi ses priorités : « Ce sont les initiatives d'intérêt national qui priment, et qui s'imposent : création originale, création contemporaine, en éliminant les conceptions de type néo-réaliste socialiste et académique désuète. » L'ethos prévalent, qu'une définition de l'art en termes de haute culture implique nécessairement, est le *principe de l'excellence*. Cependant, à côté du critère de la qualité artistique, apparaît aussi la *discrimination positive* en faveur de certaines catégories non-artistiques, puisque parmi les critères de sélection des projets à financer se trouvent « la présence de participants appartenant aux minorités nationales, et la présence de femmes dans la réalisation du projet »<sup>44</sup>. Une autre tension apparaît ainsi à l'intérieur de l'art-« professionnel » lui-même, entre les formes traditionnelles et contemporaines, la « création contemporaine » s'opposant non seulement au « réalisme socialiste » et à « l'art académique », mais aussi à la « tradition moderne », tandis qu'au niveau des principes de sélection et de promotion subsiste la tension entre les critères de nature artistique (la valeur intrinsèque de l'art) et les critères de nature sociale (l'appartenance à une minorité nationale ou de genre).

On a affaire, donc, à une hésitation persistante de l'administration culturelle entre une attitude neutre du point de vue axiologique et une politique interventionniste en faveur de l'une ou de l'autre catégorie de pratiques culturelles/artistiques, fussent-elles traditionnelles (populaires ou « hautes ») ou avant-gardistes-contemporaines. C'est d'ailleurs également le cas de la politique culturelle du nouveau gouvernement PNL-PD-UDMR-PC arrivé au pouvoir à la fin de l'année 2004, où une tension demeure entre des objectifs stratégiques, tels que celui de « favoriser les nouvelles formes d'expression et pratiques culturelles », comme le proclame le Programme de gouvernement, et celui de

« maintenir l'équilibre de la tradition et de l'innovation », comme le propose la stratégie du Ministère de la Culture présentée ultérieurement au Parlement par la ministre de la culture, Mona Muscă<sup>45</sup>.

### **3. Le profil des politiques culturelles en Roumanie et leurs logiques sous-jacentes**

L'article (32<sup>1</sup>) de la Constitution roumaine, intitulé « Accès à la culture », introduit en 2003 à la suite du processus de révision constitutionnelle, établit le rôle de l'État dans le domaine culturel dans les termes fondamentaux suivants :

« L'État doit assurer la préservation de l'identité spirituelle, le soutien de la culture nationale, la stimulation des arts, la protection et la conservation de l'héritage culturel, le développement de la créativité contemporaine et la promotion des valeurs culturelles de la Roumanie dans le monde entier. »

Le problème qui se pose est de déterminer d'abord la manière dont l'État a agi afin d'accomplir ces objectifs (en tant qu'« opérateur culturel » ou comme médiateur ? Comme instance valorisante ou neutre ? En fondant son intervention sur des considérations sociales ou artistiques ?), puis de définir les logiques qui ont sous-tendu son intervention. Les analyses précédentes des justifications de l'action publique de soutien à l'art/aux artistes et des représentations publiques de la culture et de l'art, nous permettent de formuler quelques considérations relatives au profil des politiques culturelles en Roumanie et à leurs logiques sous-jacentes, ainsi qu'au caractère de l'intervention de l'État dans le domaine culturel.

#### **3.1. L'État : opérateur culturel ou médiateur ? Logique de gestion directe *versus* logique d'incitation et de réglementation**

Pendant toute la période analysée, le Ministère de la Culture (et des Cultes) s'est octroyé le rôle d'« opérateur culturel » et a agi comme tel, en intervenant directement, non seulement dans la « coordination et le financement des programmes et des projets dans tous les domaines de la culture », mais aussi dans « l'initiation » et « le contrôle » de ceux-ci<sup>46</sup>. Le rôle d'« administrer la culture nationale et l'acte culturel » ou, comme il

est formulé en termes symptomatiques, de « diriger la culture [*dirigire a culturii*] »<sup>47</sup>, fut assumé plus hardiment pendant les années 2001 à 2004. Ainsi, les autorités et les institutions publiques de ce domaine (le Ministère de la Culture et des Cultes, la Fondation Culturelle Roumaine, suivie par l'Institut Culturel Roumain) ont agi plutôt comme des producteurs directs de culture et non comme des médiateurs entre l'offre et la demande, ce qui esquisse le profil d'un « État culturel », patron, administrateur et contrôleur de la culture. La rupture survient (au moins au niveau discursif) en 2005, lorsque le ministère renonce explicitement à son rôle d'opérateur culturel et accentue en revanche ses fonctions de consultation, d'interface et de médiation<sup>48</sup>. On retrouve donc au niveau des logiques sous-jacentes de la politique culturelle une tension entre une *logique de gestion directe* et une *logique d'incitation et de réglementation*, c'est-à-dire entre la logique d'un État culturel qui assume lui-même le rôle d'« agir » et celle d'un État qui se limite à « faciliter l'action » des autres dans le domaine culturel.

Une telle politique de l'État comme « acteur » dans le domaine culturel pose une question qui renvoie à un problème de principe : dans ce cas, l'action des pouvoirs publics doit-elle rester neutre, autrement dit maintenir l'équilibre des différents éléments et différents acteurs de la vie culturelle, ou doit-elle favoriser les uns ou les autres, autrement dit s'impliquer en tant qu'instance de valorisation ?

### **3.2. L'État : instance valorisante ou neutre ? Logique de la survivance des grandes institutions de l'État *versus* logique de la créativité**

Si l'on examine les principes fondamentaux de la politique culturelle, on peut observer que les documents officiels de la période 1997-2000, fussent-ils le résultat d'un accord des communautés artistiques et des pouvoirs publics, comme le *Statut des créateurs d'art et des artistes interprètes* (1998) ou le résultat du travail d'un groupe d'experts étrangers, comme la *Stratégie culturelle* nationale formulée dans le cadre du programme européen PHARE (2000), proclament – non sans une certaine ambiguïté – la neutralité de l'action publique et la nécessité de maintenir l'équilibre entre les différents éléments de la vie culturelle, comme la créativité vivante et le patrimoine ou entre les diverses pratiques culturelles :

« La mission du Ministère de la Culture n'est pas de valoriser les aspects éthiques, moraux et humains ou les perspectives à long terme de la culture en général, puisque cette tâche revient au gouvernement [sic !], à la société et, finalement, au pays lui-même, et que son accomplissement sera en grande mesure favorisé par la dynamique créée par les objectifs stratégiques. »<sup>49</sup>

Mais force est de constater qu'en dépit de cette proclamation de principe, il persiste en général un déséquilibre tant discursif que *de facto* en faveur du patrimoine, considéré comme « essentiel pour la création de l'identité nationale », conformément au rapport national *La Politique culturelle en Roumanie* (1999), déséquilibre auquel s'oppose une tentative de favoriser certaines formes de création artistique contemporaine qui puissent « redéfinir l'identité nationale par rapport au courant occidental actuel », selon la stratégie de la Direction des Arts Visuels du Ministère de la Culture des mêmes années (2000-2001)<sup>50</sup>. Or, une politique ou intervention valorisante des pouvoirs publics peut avoir un fort impact sur la structuration et le fonctionnement du monde de l'art, en particulier sur les rapports établis entre les différents types de pratiques artistiques (traditionnelles, modernes, contemporaines) et sur la manifestation des diverses tendances esthétiques, contribuant ainsi à la constitution d'une esthétique « officielle », dominante. Comme il a été déjà observé, « dans la situation où les sources alternatives de financement sont maigres, et le soutien public devient un signe de qualité et de reconnaissance artistique, les pouvoirs publics qui octroient ce soutien gagnent beaucoup de pouvoir dans le processus de définition de l'art, de l'artiste, et de la *qualité artistique* »<sup>51</sup>.

A côté de ce déséquilibre, accentué en outre en défaveur de la création contemporaine, le gouvernement PSD des années 2001-2004 a induit un autre déséquilibre entre les acteurs de la vie culturelle (artistes indépendants, organisations non-gouvernementales et institutions culturelles publiques), en pratiquant une politique culturelle centrée sur des institutions publiques et non sur des fonctions (patrimoniales, de soutien à la création, de gestion, etc.), fait qui transparaît dans la structure organisationnelle du Ministère de la Culture et des Cultes et l'allocation des fonds budgétaires. Le discours public peut bien rejeter le « dirigisme étatique », l'approche de la politique culturelle est en fait une approche bureaucratique qui soumet la création artistique (individuelle) aux grandes institutions culturelles considérées comme prioritaires :

« Continuant une tradition d'un siècle et demi [sic !], l'État roumain a le devoir de soutenir nos grandes institutions culturelles, qui assurent la permanence des traditions, la vitalité de la création contemporaine et le maintien des artistes, des scientifiques et des hommes de culture dans l'élite mondiale. Ses responsabilités incluent la mise en œuvre de réglementations destinées à assurer le cadre optimal pour promouvoir et affirmer les valeurs culturelles-artistiques et pour faciliter l'accès à la culture, à l'éducation et à la création. »<sup>52</sup>

C'est sur cette base idéologique que les mécanismes financiers de soutien de la culture (spécialement écrite) se réduisent à un schéma bureaucratique de transferts financiers irréguliers au titre d'« aide d'État », de « commande d'État » ou d'« acquisition publique », ignorant quasi-complètement le marché culturel (alors que la participation aux foires internationales du livre est parfois prise en considération, les foires d'art sont totalement ignorées) et s'associent à un mécanisme administratif de décision et d'évaluation de la création arbitraire<sup>53</sup>. Le résultat est l'institutionnalisation de la culture, la bureaucratisation de l'activité culturelle et l'accroissement de la dépendance des activités culturelles des subventions publiques, contrairement aux recommandations de la *Stratégie culturelle* formulée en 2000 dans le cadre du programme européen PHARE (mais abandonnée en 2001), qui proposait en tant qu'objectif tactique justement d'« assurer l'indépendance [des artistes] à l'égard des subventions publiques » par le retrait graduel de l'État du domaine culturel (ce qui doit déboucher à terme sur la sélection des meilleurs sur le marché de l'art) et dont les objectifs stratégiques à long terme incluaient « le renforcement du rôle des acteurs culturels » et « le soutien effectif pour les arts et la culture »<sup>54</sup>. Ainsi peut-on conclure que, si la politique culturelle après 1989 s'est éloignée peu à peu du modèle étatique, dirigiste et bureaucratique qui caractérisait l'administration culturelle communiste, elle a toutefois longtemps été dominée par la *logique de la survivance des grandes institutions de l'État* et ne s'est pas montrée entièrement prête à adopter la *logique libérale de la créativité*.

Dans les conditions où l'État, respectivement le Ministère de la Culture, agit en tant qu'instance valorisante, une question se pose sur la nature des arguments en faveur de la valorisation étatique : celle-ci est-elle motivée en termes sociaux ou en termes artistiques ? Il s'agit donc de savoir si la politique culturelle ou l'intervention de l'État dans le domaine culturel a

un caractère principalement social ou esthétique, puisque fondée sur le principe de l'excellence artistique.

### **3.3. L'Etat : intervention à caractère social ou esthétique ? Logique de démocratisation culturelle versus logique de démocratie culturelle**

La politique publique de soutien à la culture ou à la création artistique balance, sur le plan des principes, entre une politique à caractère social (cas où l'intervention des pouvoirs publics et la valorisation sont fondées sur des arguments socio-économiques : le droit à la culture en tant que « facteur de protection sociale »<sup>55</sup>), et une politique fondée sur le principe de l'excellence, l'intervention des pouvoirs publics étant justifiée en termes artistiques de qualité et de compétence. Toutefois, lorsqu'on met en rapport les principes proclamés et les modalités d'action correspondantes, on constate que les politiques culturelles mises en œuvre sont incohérentes, « impures », mélangeant sans trop s'en soucier des principes et des mécanismes hétérogènes, ce qui ne peut que nuire à leur efficacité<sup>56</sup>. Ainsi, en dépit du fait qu'une politique de soutien aux artistes soucieuse de la « protection sociale » suppose d'accorder cette protection indifféremment de la qualité artistique, le système spécial de protection sociale des artistes introduit en 2003 prend la forme d'« indemnités de mérite », mais qui s'adressent seulement à une élite d'artistes-retraités, « personnalités du domaine culturel » (à l'exclusion des autres artistes-retraités et des artistes méritants mais jeunes), tandis qu'une autre initiative gouvernementale précédant les élections de 2004 se proposait d'allouer une demi-rente de plus à toutes les catégories des retraités membres des unions de créateurs reconnues d'utilité publique (discriminant ainsi les autres catégories de retraités ou les autres artistes défavorisés mais jeunes), « l'empreinte social-démocrate » dérapant ainsi vers le « populisme et l'électorisme »<sup>57</sup>. En même temps, du côté des politiques fondées explicitement sur le principe de l'excellence, la sélection et la promotion des œuvres ou des artistes entremêlent, comme on l'a déjà vu, les critères de nature artistique (la valeur intrinsèque de l'art) et les considérations de nature sociale telles que l'appartenance à une minorité nationale ou de genre<sup>58</sup>. Par conséquent, non seulement l'action publique dans le domaine culturel, mais aussi les artistes eux-mêmes se voient confrontés aux dilemmes induits par l'oscillation et la tension



permanente entre la *logique de la démocratisation culturelle* et la *logique de la démocratie culturelle* : populisme/égalitarisme *versus* élitisme, sécurité sociale *versus* liberté de création, relativisme esthétique *versus* hiérarchie des valeurs artistiques.

Dans ces conditions, les effets de la politique de subventionnement de l'art ou des artistes sont – par rapport aux résultats que celle-ci s'est proposée d'atteindre – extrêmement douteux, tant sur plan socio-économique (le statut social des artistes) que sur plan professionnel (la reconnaissance artistique), même si des différences sensibles subsistent à cet égard entre les deux modalités d'action publique, sociale ou esthétique/de prestige. Il est clair qu'une formulation des objectifs de la politique culturelle en termes socio-économiques implique l'évaluation de ses effets en termes identiques. Or, comme le rapport des experts européens l'avait remarqué dès 1999 (« la diminution des tirages des livres et du nombre de lecteurs, la quasi-absence des collectionneurs d'art [...], le manque de réseaux de centres d'art, de galeries privées, les maigres rémunérations des artistes-interprètes qui sont, pour la plupart, des employés des institutions culturelles...»<sup>59</sup>), la condition matérielle précaire des créateurs en Roumanie persiste visiblement jusqu'à présent. Pour l'instant, à défaut de recherche quantitative, nous n'insisterons plus sur la condition socio-économique des artistes roumains. Cependant, l'expérience des autres pays peut nous montrer que la condition économique des artistes n'a pas connu d'améliorations significatives par rapport aux autres groupes socioprofessionnels, même lorsqu'une politique sociale telle que la « politique de l'artiste » (*artist policy*) a été mise en place : des études consacrées au statut des artistes dans les pays nordiques (Finlande, Norvège) relèvent l'existence d'un schéma similaire – de grands écarts, qui tendent à progresser, entre les niveaux des revenus – indifféremment de la mise en œuvre ou non d'une politique publique de soutien aux artistes. (L'explication de cet effet paradoxal vient du fait que les artistes de ces pays tendent à utiliser les augmentations des revenus pour accroître leurs dépenses artistiques.) Par conséquent, les évaluations des politiques culturelles concluent à « l'échec de la politique de l'artiste », là où une telle politique sociale existe (en Norvège en l'occurrence). Il faut ajouter que, même sur le plan professionnel, la « réputation » des mesures sociales (spécialement celles de type BKR de Pays-Bas) est telle qu'elle se révèle défavorable aux artistes : dans l'« économie renversée » des champs artistiques (Bourdieu), le soutien public ne fait dans la plupart des cas que

diminuer la reconnaissance artistique. En revanche, les subsides de prestige (bourses individuelles, allocations pour couvrir des coûts professionnels), qui sont fondés sur le principe de l'excellence et jouissent donc d'une bonne réputation, engendrent des effets positifs tant sur le marché public que sur le marché privé, mais induisent au niveau du marché de l'art en général une tendance de type « le gagnant-ramasse-tout » (*winner-takes-all tendency*) et poussent les artistes à consacrer leur temps et leurs efforts à l'obtention de ces subventions et commandes gouvernementales<sup>60</sup>.

Dans ce cas, une autre question se pose nécessairement : qu'est-ce qui peut justifier (encore) l'intervention des pouvoirs publics dans le domaine culturel ? Dans les conditions idéologiques actuelles que Philippe Urfalino<sup>61</sup> désigne par le syntagme de « *l'après politique culturelle* » (le double épuisement du sacerdoce de l'État et de l'intellectuel, la fin d'une philosophie de l'histoire et du culte de l'art qui avaient fondé la politique culturelle héroïque à la française), une justification de l'action publique de soutien à la création persiste, moins exalté/exaltante mais plus simple : *l'existence même d'une vie artistique autonome*. Cette action doit s'imposer comme ligne directrice la tâche d'assurer les pré-conditions économiques de la vie artistique.

**Excursus. La justification actuelle de l'intervention de l'État : entre logique sociale et logique du marché.** Cette courte digression (mais qui concerne le débat actuel) au sujet de la justification du soutien public à la culture, tire son origine du premier épisode du projet *Le Marché des débats*, « Pourquoi et comment on finance la culture. En Roumanie »<sup>62</sup>. Lancé par l'association ECUMEST à la fin février 2005, ce débat a donné lieu à un intéressant discours officiel de justification de l'intervention de l'État dans le domaine culturel, sur lequel il faut bien réfléchir. En réponse à la provocation avancée par la modératrice du débat, qui demandait si, dans les conditions actuelles de la globalisation, la Roumanie est ou non en situation de suivre la tendance européenne de « désétatisation » du soutien à la culture, Marko Béla, ministre de l'État coordonnateur des domaines de la culture, de l'éducation et de l'intégration européenne (et en même temps écrivain), proposa un autre argument de l'intervention étatique : « L'État doit soutenir la culture, les créateurs, parce qu'on ne doit pas aborder la culture comme une 'marchandise' », ajoutant qu'« il serait faux de croire que l'on pourra soumettre la culture aux conditions du marché »<sup>63</sup>.

Si la déclaration selon laquelle l'État roumain doit continuer à soutenir les créateurs est acceptable, vu la situation de la culture et la condition des artistes actuellement en Roumanie, en revanche sa justification (qui revient à la thèse selon laquelle la liberté de création, ainsi que l'accès à la culture, seraient facilités par l'existence d'un espace public non soumis aux lois du marché, c'est-à-dire non soumis aux risques et à la compétition), est sujette à de sérieuses objections. Il est vrai qu'une telle présupposition idéologique est largement répandue. On la retrouve au cours de l'évaluation des politiques culturelles de la Roumanie dans le cadre du programme du Conseil de l'Europe, plus précisément dans le *Rapport d'un groupe d'experts européens* (1999)<sup>64</sup>, tout comme elle a longtemps sous-tendu la politique culturelle de l'État-providence en France : ainsi que le montre Pierre-Michel Menger, au fil des bilans successifs du Ministère de la Culture

« apparaissent comme des chapitres communs au gouvernement de tous les arts non point seulement la consolidation ordinaire des conditions de la production et de la diffusion artistique, mais aussi et plus symboliquement l'allègement solidaire des pressions du marché sur la création et des obstacles à la démocratisation... »<sup>65</sup>

Or, si la fin ultime de l'action publique en faveur de la création est l'existence d'une vie culturelle autonome, en assurant les pré-conditions économiques nécessaires à sa survie (à laquelle le discours public roumain ajoute, comme on l'a vu plus haut, le but suprême de promouvoir la culture roumaine sur la scène internationale), une justification telle que celle évoquée plus haut court le risque de produire des effets contraires à ces objectifs.

Deux arguments sont à opposer brièvement ici à la justification de l'intervention de l'État en termes de correction des « défaillances » du marché. D'une part, comme le montre notre passé communiste pas très lointain, le prix que les artistes de l'Est ont eu à payer pour leur « libération » de la tutelle du capital privé et pour éviter les risques de la culture du profit libre a été celui de leur bureaucratisation (par l'intermédiaire des unions de créateurs totalement dépendantes de l'État) ou, dans certains cas, de leur soumission au Parti Communiste et leur transformation en « artistes d'État », fussent-ils « officiels »-engagés ou passifs, à mentalité d'assistés<sup>66</sup>. Or, la fin de l'actuelle politique culturelle

n'est pas et ne saurait être en aucun cas la bureaucratisation de la vie artistique et la réinstauration de l'ancien statut d'« artiste d'État » ou d'artistes-« assistés sociaux ». D'autre part, cette objection est à retenir d'autant plus que, l'expérience française des dernières décennies nous a montré que l'interventionnisme de l'État et le système protectionniste ainsi créé peuvent provoquer des distorsions dans le monde de l'art, même dans une société démocratique. Conformément aux recherches menées sur ces sujets par Raymonde Moulin, les effets conjugués, même si non voulus, du souci de compenser la défaillance du marché, ont été la modification du système d'organisation de la vie artistique et des modalités de reconnaissance des artistes, et la promotion d'un art en rupture avec les goûts du public mais imposé comme paradigme esthétique dominant<sup>67</sup>. En outre, en dépit de l'allocation massive de ressources pour soutenir l'art français contemporain, la tentative de le découpler du système du marché conduisit à un échec par rapports à la fin envisagée, à savoir de le propulser au premier-plan des mondes de l'art, comme le prouve le faible positionnement des artistes français subventionnés par rapport aux artistes américains, allemands, anglais ou italiens, à la fois dans les classements internationaux des grandes institutions artistiques et les cotations du marché international de l'art<sup>68</sup>.

Enfin, on peut ajouter qu'une action publique bien fondée dans le domaine culturel ne peut pas ignorer non plus la condition actuelle de l'artiste contemporain. Comme le fait observer Pierre-Michel Menger dans son récent ouvrage *Portrait de l'artiste en travailleur* (2002), les artistes, aux côtés des scientifiques et des ingénieurs, passent actuellement pour le noyau dur d'une « classe créative » ou d'un groupe social avancé, les « manipulateurs des symboles », avant-garde de la transformation des emplois hautement qualifiés, tandis que les valeurs cardinales de la compétence artistique – l'imagination, le jeu, l'improvisation, l'atypie comportementale, voir l'anarchie créatrice – sont régulièrement transportées vers d'autres mondes productifs<sup>69</sup>. C'est la raison pour laquelle une justification ultime du soutien public à l'art ou aux créateurs, si elle est à trouver, ne peut découler ni du souci de leur éviter les risques de la compétition et de compenser la « défaillance du marché », ni de leur capacité (présumée) de produire de la « cohésion sociale » et d'éliminer les inégalités ou de leur réponse (passive) à des « besoins culturels » prédéterminés, mais elle résulte justement de ce qui les définit fondamentalement : la capacité d'innovation, l'originalité, le non-conformisme, voir « l'anarchie créatrice » –, des vertus dont la société

elle-même a besoin. Les artistes ou les créateurs en général ne doivent pas être regardés ni comme des « assistés sociaux » ni comme des « assistants sociaux » ou des « animateurs culturels », mais comme ce noyau innovateur, imaginaire, sans lequel la société elle-même serait plus pauvre.

## **Deuxième partie. Mécanismes et modalités de soutien à la création : subvention ou incitation à l'initiative privée ?**

La deuxième partie de notre étude propose une analyse des modalités et mécanismes d'intervention mis en œuvre en faveur de la création artistique. Autrement dit, elle concerne les « politiques culturelles », au sens précisé auparavant. Puisqu'en Roumanie le discours public fait état du « droit au financement de l'artiste », nous allons nous interroger sur deux aspects d'une autre question de principe : *qui l'Etat doit-il soutenir et comment ?*

### **1. Une question de principe : qui sont les ayants droit au soutien public ?**

Si les pouvoirs publics ne veulent pas s'en tenir aux vœux pieux lorsqu'ils se proposent de soutenir les artistes et les arts, une importante tâche leur incombe, à savoir celle de déterminer les ayants droits au soutien public. Conformément aux analyses de Raymonde Moulin dans son ouvrage *L'Artiste, l'institution et le marché* sur les politiques artistiques en France, les pouvoirs publics se trouvent confrontés à plusieurs dilemmes, qu'il n'est pas inutile de rappeler ici puisqu'ils se retrouvent aussi en Roumanie. Dans le cas des politiques redistributives, fondées sur un principe égalitaire, le problème est de répondre à la revendication de sécurité des artistes sans porter atteinte à leur conception de la liberté créatrice et de déterminer les ayants droit sans recourir à la définition (administrative) d'un statut d'artiste. La principale difficulté tient donc, aux modalités d'identification de l'artiste : le souci de reconnaître une dignité égale à toutes les formes de création a conduit en France à une extension quasi sans limites du concept d'art et à un élargissement du champ artistique ; les pouvoirs publics sont, de ce fait, confrontés à une très forte augmentation du nombre des ayants droit puisque la reconnaissance du statut d'artiste appelle quasi automatiquement la subvention<sup>70</sup>.

C'est à un problème pareil que se confrontent les pouvoirs publics en Roumanie, d'autant plus qu'il y persiste une définition<sup>71</sup> et une position sociale ambiguë de l'artiste, qui soit se trouve rangé dans la catégorie des « fonctionnaires d'État », employé des institutions culturelles publiques, ou dans la catégorie encore incertaine des « indépendants » (l'apparition des *freelancers* est un phénomène encore nouveau), soit est identifié à un « assistant social » ou prestataire de services sociaux (le risque de la nouvelle vision pragmatique). De la même manière, en ce qui concerne la « position » et le « rôle » de l'artiste dans la société, on observe un certain manque de reconnaissance publique de la valeur du travail de création et par conséquent de respect de l'œuvre d'art et de garanties économiques que les artistes méritent<sup>72</sup>.

Dans le cas des politiques distributives d'aide à la création, en revanche, le dilemme est celui de l'égalitarisme et de l'élitisme. D'après R. Moulin, si la politique à visée sociale implique le partage à peu près égal de la manne publique entre tous les prétendants à l'exercice d'une activité artistique et s'appuie sur une conception pluraliste et relativiste de la qualité des œuvres, la politique à visée patrimoniale, quant à elle, est une politique sélective, assumée comme telle par les responsables administratifs, qui se réfèrent à une hiérarchie des valeurs artistiques. La question se pose alors de savoir qui doit l'élaborer (les artistes eux-mêmes, les experts, les administrateurs ou responsables culturels ?) et à partir de quels critères ? En outre, une politique artistique interventionniste n'est pas exempte d'autres dilemmes ou contradictions, influant sur l'organisation de la vie artistique et sur la hiérarchie des valeurs artistiques, telles que l'antinomie entre la liberté de la création et la protection sociale. Or, ainsi que le montre R. Moulin, il n'existe sans doute aucun exemple historique d'une société qui soit parvenue à surmonter de façon parfaite cette antinomie, en dépit (dans le cas particulier de la France) des prétentions des différents ministres de la culture, d'André Malraux à Jack Lang, de « soutenir sans influencer », d'« inciter sans contraindre », et de « subventionner sans intervenir »<sup>73</sup>.

## **2. Modalités et instruments de soutien à la création**

Comment la volonté de l'État roumain s'est-elle manifestée en vue de maintenir une mission spécifique de soutien à la création contemporaine, en dépit de sa subordination au patrimoine et des hésitations de la politique

culturelle, signalées plus haut ? Au niveau du discours public, les réponses à la question « comment doit-on soutenir la créativité vivante ? » n'oublient de mentionner ni les mécanismes de protection sociale pour « rééquilibrer les échelles des valeurs dans la société roumaine » ni les mécanismes du *sponsoring* et du mécénat, par le biais des politiques fiscales, décentralisées et dé-bureaucratisées<sup>74</sup>. Pourtant, les interventions des institutions publiques (MCC, ICR), qui ont agi non seulement comme des coordinateurs des actions culturelles, mais aussi comme de producteurs d'événements culturels, de « grands programmes et objectifs d'intérêt national » tels que le projet de la « Décennie de la culture roumaine », sont en fait imprégnées d'une mentalité étatique, centraliste et festivalière. Quant aux mécanismes effectifs du financement public de la culture, comme il a été observé en considérant les années 2001 à 2004, les fonds publics destinés aux opérateurs culturels ont été généralement différents selon leur statut juridique (institution publique ou ONG), tout comme l'ont été les règles d'accès, les conditions d'éligibilité et les procédures d'allocation des fonds : décision administrative *versus* sélection des projets, critères d'évaluation, de sélection et de financement des projets différents, aboutissant à un traitement inégal des opérateurs culturels<sup>75</sup>.

Dans le cas particulier des arts visuels, les instruments favorisés du système de soutien à la création contemporaine ont été les camps de création, les politiques de commandes de monuments publics et d'acquisitions publiques d'œuvres d'artistes contemporains, l'organisation d'expositions, mais en l'absence d'un réseau de centres d'art contemporain, de galeries d'art privées, et tout en disposant des fonds réduits, en baisse, en tout cas inférieurs aux ressources allouées aux institutions<sup>76</sup>. Le fait que le rapport national sur la politique culturelle élaboré par des experts roumains (1999) propose, tout en remarquant la nécessité de « développer un marché interne de l'art » et de « constituer un système de cotations des œuvres », de procéder à cette fin par des « acquisitions de l'État » est fort significatif de la mentalité (étatique) dominante chez nous, alors que le rapport des experts européens de la même année recommandait en tant qu'objectif de la politique culturelle, dans les conditions d'un budget décroissant, de favoriser la création de nouvelles structures privées sur le marché culturel (des galeries privées, des entreprises de production cinématographique, etc.), tout en soulignant justement l'importance de l'initiative privée, de la liberté des agents économiques-culturels, de la concurrence et de la compétition, y compris dans le domaine culturel<sup>77</sup>.

Il est vrai qu'il n'existe pas de formule unique ou magique en matière de politiques culturelles, valable partout et en tout temps. Pourtant, on peut se poser la question de savoir quelles sont les modalités et les instruments de soutien à la création les plus adaptés aux conditions actuelles. Pour y répondre, une *analyse comparative* des principaux modèles de politiques culturelles s'impose, puisque cette question n'est pas nouvelle dans l'espace socio-économique occidental. Il ne s'agit pas d'évoquer ici ces modèles afin de les reproduire dans un contexte socio-économique différent comme celui de la Roumanie, mais de s'appuyer sur les diverses expériences des pays occidentaux et sur les débats qu'elles ont suscité pour renouveler la formulation de problèmes posés par l'intervention de l'État et imaginer de nouvelles modalités de fonctionnement d'une politique culturelle/artistique dans les conditions de la mondialisation des marchés artistiques et du changement de régime de l'art contemporain.

On a pu dénombrer plusieurs modèles de politiques publiques dans le domaine culturel ou artistique qui ont fonctionné ces dernières décennies (et qui existent encore), même s'il s'agit de grandes orientations entre lesquelles des éléments de convergence sont apparus plutôt que des modèles purs, inaltérés. Considérés selon les rapports entre la sphère publique et la sphère privée, l'intervention de l'Etat et l'initiative individuelle, deux grands modèles s'opposent : le modèle *non-interventionniste* anglo-saxon et le modèle *étatiste* français. Le premier met l'accent sur le marché et sur les mécanismes législatifs d'incitation à l'initiative privée dans le domaine culturel, en préférant une politique non-interventionniste, sans exclure pour autant des mécanismes d'intervention tels que les aides publiques. Dans le modèle français, c'est l'intervention publique en faveur des artistes et de l'art contemporain par de mécanismes budgétaires et administratifs qui domine, mais qui fait aussi de la place aux techniques anglo-saxonnes d'administration culturelle. Dans ce cas-là, l'État exerce également le contrôle administratif de l'art, la politique de soutien à l'art (dont les instruments favoris sont les commandes publiques, les acquisitions et les subventions) et l'administration culturelle étant gérées par des responsables culturels, des commissaires officiels et des inspecteurs pour la création artistique, par le biais d'organismes centraux – DAP (Délégation aux arts plastiques) du Ministère de la Culture, CNAP (Centre national des arts plastiques), FNAC (Fonds national d'art contemporain), FIACRE (Fonds d'incitation à la création) –, d'organismes régionaux tels que les FRAC (Fonds régionaux d'art contemporain) et les FRAM (Fonds



régionaux d'acquisitions des musées) et par des centres et musées d'art contemporain.

Les mécanismes, les modalités et les effets de la politique culturelle de l'État français dans le secteur des arts plastiques ont été analysés avec les instruments de la sociologie de l'art par Raymonde Moulin, dans *Le Marché de la peinture en France* (1967) et des travaux plus récents, tels que *L'Artiste, l'institution et le marché* (1992/1997) et *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies* (2001/2003). Par le biais des rapports entre l'État et le marché, le système protectionniste d'intervention et le mécénat privé, la sécurité et le risque, la sociologue française a mis en évidence deux grandes modalités d'action publique dans le domaine de l'art, celle de l'« État-providence culturel » avec des mécanismes de « socialisation du risque créateur » d'une part, et celle de l'« État mécène » avec des modalités d'intervention sur le marché des œuvres et la commande, d'autre part. Cette politique s'est caractérisée par l'abondance des crédits destinés aux arts plastiques et par le foisonnement institutionnel. Nous en évoquons ici quelques exemples, pour mettre en évidence l'ampleur des ressources financières mobilisées en France dans la politique d'acquisition et de commandes publiques d'œuvres d'art : au cours des années quatre-vingt, FNAC, FRAC et FRAM ont acquis 12 000 œuvres, le nombre des artistes bénéficiaires avoisinant les 3500, soit environ 35% du nombre des artistes affiliés à la Sécurité sociale, même si à peine 1% d'entre eux ont bénéficié d'acquisitions de la part de tous les fonds ; pendant les années 1982-1985, le montant réservé aux acquisitions a été de 120 millions de francs, le prix moyen d'achat d'une œuvre (qui dissimule pourtant des grandes disparités de prix) a été de l'ordre de 12 000-13 000 francs. Un bilan plus récent montre que le Fonds national d'art contemporain a acquis, de 1981 à 1999, près de 11 000 œuvres d'environ 3 500 artistes, et les Fonds régionaux d'art contemporain, de 1982 (date de leur création) à 2000, en ont acquis près de 14 000 œuvres de plus de 2500 artistes, sans inclure ici les œuvres acquises par différents musées, dont les crédits ont considérablement augmenté pendant cette période. S'est ajoutée à cette politique d'acquisition une politique de commande publique importante, qu'il s'agisse de commandes de l'État ou des collectivités locales, dont voici le bilan d'ensemble du DAP/Ministère de la culture entre les des années 1982 et 1990 : un budget total de 168 millions de francs pour 440 artistes sollicités et 468 œuvres réalisées. La commande publique a offert une protection aux artistes dont

les propositions ne correspondaient à aucune demande privée et à ceux dont les disciplines (sculpture, tapisserie, vitrail) sont désavantagées sur les marchés de l'art. Ainsi, de 1983 à 2000, sur 2200 projets élaborés, près de 1200 commandes ont été réalisées par plus de 900 artistes. En conclusion, la comparaison entre les années 1981 et 1988 met en évidence l'amélioration globale de la situation des artistes, encore que l'évolution de la politique artistique conjuguée à l'euphorie du marché de l'art aient favorisé un petit groupe d'artistes aux dépens des autres (environ 3-5%)<sup>78</sup>.

Apparemment, le généreux modèle français serait un modèle idéal de politique culturelle que la Roumanie devrait reproduire à son tour. Les raisons à invoquer en faveur de cet emprunt seraient, à côté de difficultés matérielles auxquelles les artistes roumains se confrontent encore et qu'il faut éliminer, les multiples affinités entre les deux espaces socioculturels, parmi lesquelles le goût commun pour l'étatisme. Or, si l'on prend en compte les conditions économiques et culturelles actuelles – à savoir l'internationalisation de l'art et l'émergence d'un marché de l'art libre et mondialisé –, convoiter et attendre *seulement* une politique de soutien budgétaire à la création par l'entremise de la subvention publique, associée à l'intervention administrative de l'État (parce que l'une implique inévitablement l'autre), c'est entretenir une attitude passive qui, de par les illusions qu'elle entraîne et ménage, peut nuire au fonctionnement du monde de l'art roumain. À côté du manque patent de ressources financières et de capacités institutionnelles et administratives aptes à promouvoir en Roumanie, de manière cohérente, une politique culturelle « providentielle » telle que la politique française, au moins deux autres arguments viennent à l'appui de cette opinion.

Il s'agit d'abord de l'écart, voire la distorsion, entre les justifications ou prétentions idéologiques dont se pare l'interventionnisme étatique et ses conséquences effectives, comme la constitution d'un système protectionniste. Ainsi que le montre le sociologue de l'art P.-M. Menger dans une analyse de la politique culturelle de l'État-providence français, la tentative d'alléger les pressions du marché sur la création et de réduire les obstacles à la démocratisation a débouché sur le financement et le contrôle de véritables segments assistés des marchés artistiques, de véritables domaines protégés où la logique du volontarisme culturel de l'État entraîna le gonflement de la population des candidats à la professionnalisation artistique et des institutions à vocation culturelle, ainsi que de la production artistique

assistée (l'« art officiel »), et causa finalement une crise de surpopulation et de surproduction artistique<sup>79</sup>. Des critiques virulentes à l'égard des effets de distorsion provoqués par l'interventionnisme de l'État dans le domaine artistique ont également été émises par des philosophes, critiques et historiens de l'art. Quelques personnalités sont à mentionner ici, tels que l'historien de l'art Jean Clair, directeur du Musée Picasso et commissaire d'expositions (parmi lesquelles la Biennale de Venise de 1995), l'historien des idées Marc Fumaroli, professeur au Collège de France et membre de l'Académie française, et le philosophe Yves Michaud, professeur de philosophie de l'art à la Sorbonne et ancien directeur de l'École Nationale Supérieure des Beaux-arts de Paris, dont les positions convergent vers l'idée selon laquelle le dirigisme et l'interventionnisme de l'État dans le domaine artistique ont été, en France, des facteurs générateurs de crise. Ainsi, lorsque J. Clair faisait le constat que « l'art contemporain français va mal [et] est absent de la scène internationale », et que « le milieu de l'art est devenu un milieu souvent peu fréquentable », il en trouvait l'explication dans « la politique dirigiste des FRAC (commandes publiques, etc.) [qui] a conduit à faire des décideurs du goût public une petite nomenclature de 'commissaires', trop souvent compromise avec le marché, repliée sur une avant-garde officielle et indifférente à tout ce qui n'est pas son dogme. Parallèlement, cette sollicitude de l'État a conduit à faire des artistes des assistés sociaux, assez peu préparés à la lutte sur un marché libre et mondialisé »<sup>80</sup>. Le système protectionniste de l'État et ses effets ont été critiqués par M. Fumaroli dans son ouvrage *L'État culturel. Essai sur une religion moderne* (1991), ainsi que dans d'autres interventions plus récentes. Il y dénonce les effets paradoxaux et dangereux du protectionnisme d'un État doctrinaire qui, sous la couleur de protéger les arts, impose aux artistes et aux publics un « centralisme démocratique » qui profite seulement à des clientèles captives, à des minorités surévaluées et surprotégées, c'est-à-dire au cercle bien protégé et limité de « 'l'avant-garde' officielle ». Une administration culturelle arrogante et volontaire se fait ainsi le dépositaire d'une « orthodoxie esthétique » qui « étouffe consciencieusement toutes les poussées d'invention et de goût qui dérangent sa propre ligne officielle », identifiée à un certain discours international sur « l'art contemporain », entendu au sens intolérant et jaloux de cette expression que recouvre son usage *médiatiquement correct*, à New York comme à Paris ou à Cassel<sup>81</sup>. Y. Michaud, quant à lui, avait déjà pris pour cible dans son ouvrage *L'artiste et les commissaires* (1989) le fonctionnement littéralement « déboussolé »

d'un « monde de l'art fonctionnarisé, professionnalisé, coupé du public, jamais soumis à des procédures d'évaluation ou à des *feed-back* qui le responsabiliseraient », tout comme la préoccupation de la bureaucratie culturelle et notamment des commissaires (des « *apparatchiks cool* » qui font tourner ce monde bureaucratifié de l'art en dirigeant le FNAC, les FRAC et les centres d'art, et en faisant des commandes et tranchant, en l'absence des critères, en vertu de leurs fonctions ), de promouvoir et de faire circuler un art où il n'y a pas grand-chose à voir. Il a critiqué également « les entreprises administratives de commandite et de soutien forcé d'une culture et d'un art officiels, qui ne débouchent que sur l'académisme, sur des productions sans nécessité, sans justification et sans désir », tout en plaidant pour un désengagement de l'État et en faveur de l'intervention du marché de l'art et en faisant l'éloge « des systèmes de pouvoir décentralisés », « véritablement régionalisés et soumis à des évaluations et à des sanctions : évaluations par le public qui vient ou ne vient pas, qui aime ou n'aime pas, sanctions par le succès ou l'insuccès pour les opérateurs culturels locaux, sanctions électorales pour les responsables politiques »<sup>82</sup>.

Mais ce qui remet en question les bénéfices illusoire d'une politique culturelle dont les mécanismes centraux sont la subvention et la commande de l'État, c'est encore la transformation radicale du processus de la reconnaissance ou consécration artistique, où l'État ne joue (plus) un rôle déterminant. Conformément aux analyses menées par R. Moulin sur les mécanismes de construction et d'homologation de la valeur artistique, aujourd'hui la valorisation des œuvres et des artistes contemporains repose surtout sur l'articulation entre le réseau international des galeries et le réseau international d'institutions culturelles, dont les acteurs principaux sont les galeristes-marchands d'art et les commissaires-priseurs, les commissaires d'exposition, les critiques et les agents de l'art, les spectateurs, les collectionneurs et les investisseurs. La spécificité de la configuration artistique actuelle réside donc dans l'interdépendance accrue entre le marché où s'effectuent les transactions et le champ culturel où s'opèrent les homologations et la hiérarchisation des valeurs artistiques :

« La constitution des valeurs artistiques contemporaines, au double sens esthétique et financier du terme, s'effectue à l'articulation du champ artistique et du marché. Le prix ratifie, en effet, un travail non-économique de crédibilisation sur plan esthétique, un travail d'homologation de la valeur réalisé par les spécialistes, c'est-à-dire les critiques, les historiens

de l'art contemporain, les conservateurs de musée, les administrateurs de l'art et les commissaires d'exposition. Une fois obtenu sur le marché, le prix facilite et accélère la circulation et l'internationalisation du jugement esthétique. »<sup>83</sup>

De tels constats ne peuvent être ignorés par une politique culturelle qui se veut responsable du positionnement des artistes par rapport aux instances de consécration artistique et qui, en outre, prétend promouvoir l'art roumain sur plan international.

## Conclusions

Pendant toute la période analysée, l'intervention de l'État roumain dans le domaine culturel, respectivement celui de l'art visuel, a été justifiée par des arguments de nature différente – de prestige, socio-économiques et *a priori* –, mais tous liés aux différents rôles attribués à la culture ou à l'art. Toutefois, la politique interventionniste a montré assez rapidement, dès qu'on l'a mise en rapport avec ses effets, ses limites et son inefficacité endémique. Ainsi, l'idée prédominante de la culture comme « porteuse et créatrice d'identité nationale » est, spécialement pendant les années 2001-2004, à la base d'une justification de la « promotion de la culture et de l'art roumain » en termes de prestige ou d'intérêt national, grandiloquence qui ne la rend pourtant pas plus efficace. D'un côté, la politique culturelle mise en œuvre selon ce concept est caractérisée, sur plan externe autant qu'interne, par une frénésie de commémoration et de célébration, son objectif principal étant de produire du consensus, *c.-à-d.* de la « culture nationale », dans un pays en double quête identitaire, nationale et internationale. Or, l'offre culturelle et implicitement l'« identité nationale » ainsi proposée ont été marquées d'un profond déséquilibre entre les formes traditionnelles-particularistes et les formes modernes-synchrones de la culture roumaine, déséquilibre qui révèle la rémanence de l'ancien conflit entre des valeurs sociales telles que le conservatisme, l'autoritarisme et l'égalitarisme et les valeurs de la modernisation. D'un autre côté, la présence emphatique du Ministère de la Culture et des Cultes aux « événements clés » – celui-ci agissant surtout comme producteur de culture et non pas comme médiateur – a fait que la « promotion de la culture et de l'art roumain dans monde » est

devenue une activité d'amélioration du statut ou de représentation des administrateurs culturels eux-mêmes plutôt que des artistes.

Un autre rôle attribué à la culture, subséquent du point de vue chronologique et de moindre importance par rapport au rôle identitaire, fut celui d'« instrument du développement économique et social ». Sur cette assise idéologique, une justification pragmatique du financement public de la culture s'est ajoutée à l'argument de prestige, formulée en termes de bénéfices socio-économiques : « cohésion et inclusion sociale », « satisfaction des besoins du public », « accroissement général du pays », « développement durable », etc. Néanmoins, cette justification pragmatique n'est pas exempte de risques, tels que la surestimation du possible impact social de l'acte culturel, suivie des déceptions qui finalement peuvent mener à la remise en question du soutien public à la culture lui-même ou tels que la propagation d'une vision administrative-bureaucratique et instrumentale de la création artistique, les pouvoirs publics tendant à confondre l'art et l'« animation culturelle », l'artiste et les « animateurs culturels ».

Enfin, un argument de nature différente a été formulé, qui esquisse une justification de l'action publique en faveur de la création de l'ordre de l'évidence : la culture et les arts participent de ce qui favorise la conception d'une vie meilleure. Cependant, ainsi que l'a déjà remarqué Ph. Urfalino, la pertinence d'un tel constat est désormais incertaine puisqu'aujourd'hui il nous est de plus en plus difficile de fixer des référents incontestables aux vocables « culture » et « arts ». Dans ces conditions, l'action de l'État en faveur de la création artistique ne peut avoir qu'une justification moins exaltée/exaltante et plus simple – l'existence même d'une vie artistique autonome –, et doit s'imposer comme ligne directrice d'assurer les pré-conditions économiques de la vie artistique. En dernière analyse, le soutien public aux artistes ne peut viser qu'à la sauvegarde et au développement des pré-conditions, de la base économique nécessaire pour créer librement de l'art.

L'analyse du discours public (principes et justifications de l'intervention de l'État, rôles attribués à la culture) nous a permis ensuite d'esquisser le profil de la « politique culturelle » en Roumanie et d'éclairer les logiques qui sous-tendent l'action publique dans le domaine culturel, en particulier sous la forme de la subvention à la création, ainsi que les dilemmes, les contradictions et les contraintes auxquelles les politiques interventionnistes de l'État ou les artistes eux-mêmes se trouvent confrontés. D'une part,

nous avons décelé au niveau des logiques sous-jacentes de la politique culturelle, une tension entre une logique de gestion directe et une logique d'incitation et de réglementation, c'est-à-dire entre la logique d'un « État culturel », patron, administrateur et contrôleur de la culture, qui assume lui-même le rôle d'« agir » en tant qu'opérateur culturel, et celle d'un État qui se limite à « faciliter l'action » des autres dans le domaine culturel. En dépit du fait que la politique culturelle d'après 1989 s'est éloignée peu à peu du modèle étatique, dirigiste et bureaucratique qui caractérisait l'administration culturelle communiste, elle a été longtemps dominée par la logique de la survivance des grandes institutions de l'État et ne s'est montrée que récemment entièrement prête à assumer la logique libérale de la créativité. Ainsi, non seulement l'action publique dans le domaine culturel, mais aussi les artistes eux-mêmes se voient confrontés aux dilemmes induits par l'oscillation et la tension permanente entre la logique de la démocratisation culturelle et la logique de la démocratie culturelle : populisme/égalitarisme *versus* élitisme, sécurité sociale *versus* liberté de création, relativisme esthétique *versus* hiérarchie des valeurs artistiques, culture de masse *versus* haute culture.

D'autre part, nous avons pu constater que la politique culturelle, autant que sa mise en œuvre (modalités et mécanismes de l'action publique, donc les « politiques culturelles »), a été soumise à plusieurs *contraintes* qui sont non seulement de nature historique (la tradition étatique et centraliste ou même totalitaire dans le cas de l'État communiste) ou de nature économique (l'insuffisance des ressources financières), mais aussi d'ordre théorique-conceptuel, comme le prouvent les valeurs fondatrices des politiques culturelles ou les représentations de la culture, de l'art et de l'artiste prédominantes dans les discours publics en Roumanie. En premier lieu, une vision identitaire de la « culture nationale » domine l'espace public, qui n'est pas à condamner en soi mais court le risque d'induire une tension entre les formes populaires-traditionnelles et savantes-contemporaines de la culture (vu que son extension couvre surtout les traces du passé : patrimoine, culture populaire, culture traditionnelle), et de scinder le paysage culturel, en opposant le patrimoine et la « création vivante », l'artisanal et les industries culturelles ou la culture média, de même que ce qui est originel-autochtone et ce qui est inauthentique-étranger. Ensuite, une vision « patrimoniale » de la culture sous-tend les politiques culturelles, qui se traduit par la prééminence de la conservation du patrimoine (entendu comme facteur identitaire et de

légitimité historique) sur le soutien à la création contemporaine, option dont le caractère problématique et contestable tient à l'absence de transparence des décisions et des financements et, plus particulièrement, à leur inefficacité récurrente. Enfin, une vision limitée de la culture domine le discours et l'espace public, au sens où la prééminence est donnée à l'écrit par rapport aux autres formes d'expression culturelle, spécialement le visuel, les politiques culturelles s'orientant prioritairement vers le soutien à la culture écrite et à la production de livre par des mécanismes étatistes-bureaucratiques (aides et commandes de l'État, subventions, etc.). De même, l'absence patente de résultats au niveau de la consommation et des pratiques culturelles de ces politiques n'est plus à démontrer.

En ce qui concerne l'artiste, nous avons pu montrer que les définitions véhiculées par le discours public et sa position sociale sont tout aussi ambiguës, l'artiste se trouvant soit rangé dans la catégorie des « fonctionnaires d'État » ou dans une catégorie encore incertaine d'« indépendants », soit identifié à un « assistant social » ou prestataire des services sociaux (le risque de la nouvelle justification pragmatique du financement public de la culture). De plus, l'espace public roumain fut dominé, jusqu'à une date récente, par une conception traditionaliste de l'art, vu comme activité séparée de la société. De ce fait les stratégies et politiques culturelles ont longtemps négligé les liens entre l'art et d'autres secteurs d'activité sociale, entre l'art et le public, en se limitant aux zones ou formes traditionnelles de l'art. Une telle conception de l'art, liée à la manière dont la « culture nationale » est comprise pendant cette période, n'a fait que ré-induire l'ancienne tension entre professionnels et amateurs (que le régime communiste avait exploitée auparavant) et produire des tensions nouvelles à l'intérieur de l'art « noble » lui-même, entre les formes traditionnelles et contemporaines, la « création contemporaine » s'opposant non seulement au « réalisme socialiste » et à « l'art académique », mais aussi à la « tradition moderne ». Or, pour atteindre ses objectifs, une politique culturelle doit dépasser toutes ces limitations et partis pris et prendre en considération la diversité des formes d'expression culturelle, la pluralité des acteurs impliqués dans les activités culturelles-artistiques, en particulier les différents types d'artistes, les différentes pratiques artistiques (traditionnelles, modernes, « contemporaines ») en concurrence les unes avec les autres, ainsi que les mutations considérables liées actuellement aux phénomènes de la production, de la diffusion et de la consommation culturelle de masse.



**Propositions.** L'expérience européenne a montré qu'une politique culturelle cohérente et efficace suppose une construction institutionnelle et conceptuelle qui est à bâtir patiemment, sur une longue durée, au-delà des d'urgence (imposées par la précarité de la condition des artistes roumains). C'est la raison pour laquelle ces propositions ou suggestions se rapportent à des questions de principe, à savoir les modalités et les mécanismes de politique culturelle les plus appropriés que l'on peut et doit mettre en œuvre afin d'assurer l'existence d'une vie artistique autonome. Certes, il ne s'agit pour l'instant que d'offrir une esquisse préliminaire, dans l'attente d'un programme plus étendu de recherche appliquée sur les effets des politiques culturelles sur la structuration et le fonctionnement du monde de l'art en Roumanie, en particulier sur le statut des artistes.

L'analyse de l'expérience européenne et notamment française en matière de politiques culturelles peut nous offrir quelques enseignements à cet égard. En ce qui concerne l'État, il faudrait qu'il limite son rôle et ses interventions à la sauvegarde et au développement des pré-conditions économiques nécessaires pour créer librement de l'art, et qu'il exerce ce rôle avec prudence, de façon plus indirecte et plus libérale, par des mécanismes de financement souples et diversifiés, destinés au soutien des projets artistiques viables (en amont de la création) et à l'acquisition d'œuvres de bonne qualité artistique (en aval de la création)<sup>84</sup>. Encore faut-il que la décision passe par des institutions autonomes, non soumises à des fonctionnaires d'autorité simplement nommés. Comme il a été observé, « bien gouverner, en tous ordres, c'est bien savoir déléguer, et ce principe vaut plus qu'ailleurs dans le domaine des sensibilités et des goûts »<sup>85</sup>. Dans le domaine artistique, il ne reste donc à l'État qu'à se consacrer en priorité à deux tâches : l'enrichissement du patrimoine culturel, et non seulement sa conservation, ainsi que le soutien à la création artistique, non par des subventions publiques directes et des interventions administratives mais par une politique non-interventionniste qui mette l'accent sur le marché de l'art et les mécanismes législatifs de promotion de l'initiative privée dans le domaine artistique, telle qu'une fiscalité favorisant le véritable mécénat privé. Il est nécessaire que la politique culturelle se conjugue avec une politique fiscale de soutien au marché de l'art et d'incitation des particuliers, par déductions fiscales, à collectionner de l'art contemporain, ce qui pourrait mener à la constitution d'un public de collectionneurs d'art et au développement des galeries d'art privés qui peuvent mieux soutenir que ne le fait l'Etat le métabolisme vivant et libre de la création.

En ce qui concerne les artistes, l'alternative à la précarité de leur condition sociale et professionnelle actuelle n'est pas de se complaire dans la nostalgie de la subvention publique sous les yeux paternels de l'État, mais d'assumer pleinement la condition de créateur, qui demande de l'esprit d'initiative et de la liberté, mais suppose aussi de la concurrence (même internationale), de l'incertitude et du risque. Dans les grands mondes de l'art, l'artiste voisine désormais, ainsi que le fait remarquer P.-M. Menger dans son *Portrait de l'artiste en travailleur*, avec la figure exemplaire du « professionnel inventif, mobile, indocile aux hiérarchies, intrinsèquement motivé, pris dans une économie de l'incertain, et plus exposé aux risques de concurrence interindividuelle et aux nouvelles insécurités des trajectoires professionnelles »<sup>86</sup>. De ce fait, l'artiste roumain devrait assumer lui aussi une attitude active de promotion et de diffusion non seulement par l'intermédiaire des institutions artistiques traditionnelles (expositions, biennales, centres d'art, musées), mais aussi par le biais des institutions du marché privé (galeries, foires d'art) et par l'internet, en organisant en réseaux les activités de diffusion et les relations de communication avec les autres membres des mondes de l'art. Autrement dit, l'artiste roumain doit devenir coproducteur et gestionnaire de sa participation aux mondes de l'art.

## NOTES

- 1 *La politique culturelle en Roumanie. Rapport national*, Programme Européen d'examen des Politiques Culturelles Nationales, Conseil de l'Europe, CC-Cult (99) 33 A, Strasbourg, octobre 1999, p. 117, <http://www.coe.int/T/E/Cultural-Cooperation/Culture/Policies/Reviews/Romania.asp>; *Statutul creatorilor de artă și artiștilor interpreți în România. Declarație comună*, Bucarest, 1998, pp. 13-15.
- 2 Sur l'évaluation des politiques culturelles pendant les années 1990-1999, voir les rapports des experts européens ou roumains : *Politica culturală în România. Raport al unui grup de experți europeni* (président : Terry SANDELL, rapporteur : Jacques RENARD), Programme Européen d'examen des Politiques Culturelles Nationales, octobre 1999, <http://www.eurocult.ro/politici/prezentare.htm> (pp. 5-7), *Politica culturală în România. Extras din Compendiumul « Politici Culturale în Europa »*, Ministère de la Culture, Roumanie, Conseil de l'Europe, septembre 1999, <http://www.eurocult.ro/politici/prezentare.htm> (pp. 2-3), *La Politique culturelle en Roumanie. Rapport national* (pp. 17-18, 22, 52-53), ainsi que le rapport du Ministère de la Culture, *Politici și strategii culturale. 1997-2000*, l'Institut de Mémoire Culturelle cIMeC, Bucarest, 2000 (pp. 8, 17, 22, 53). Ainsi, les constantes de la réalité quotidienne ont été l'insuffisance des moyens financiers et l'administration inadéquate de l'infrastructure culturelle. De 1993 à 1996 (le gouvernement Văcăroiu), le Ministère de la Culture a été « un véritable bastion de la résistance au changement et à la réforme » : en l'absence d'une politique culturelle au sens propre du terme, l'action publique a été dominée par une « conception centraliste et paternaliste-étatiste » opaque et par des tentatives de recentralisation, dont le levier a été la commande de l'État et le contrôle d'un domaine culturel dominé par une « mentalité d'assisté ».
- 3 Dick NETZER, *The Subsidized Muse. Public Support for the Arts in the United States*, Cambridge University Press, Cambridge, 1978.
- 4 Philippe URFALINO, « Postface » à *L'Invention de la politique culturelle*, deuxième édition, Paris, Hachette, coll. Pluriel, 2004, pp. 385-386.
- 5 Ion CARAMITRU, « Cuvânt înainte », *Politici și strategii culturale 1997-2000*, Institut de Mémoire Culturelle cIMeC, Bucarest, 2000, p. 5. Pour un exemple de la formulation des rôles de la culture et de l'art dans la langue de bois des rapports officiels, voir le rapport du Ministère de la Culture et des Cultes, *Cultura și cultele 2002. Evaluări, perspective, strategii*, p. 13.
- 6 *Statutul creatorilor de artă și artiștilor interpreți în România. Declarație comună*, Bucarest, 1998, p. 5 : « Semnatarii recunosc următoarele principii: 1. *Creativitatea culturală este o sursă a progresului uman*. Politicile culturale trebuie să recunoască aportul esențial al creatorilor de artă și artiștilor interpreți la îmbunătățirea calității vieții, la promovarea identității și a dezvoltării culturale a societății ».

- <sup>7</sup> *Forumul Cultural Național*: « Discursul Președintelui României, Ion Iliescu », pp. 1, 4, Bucarest, 19 juin 2002, <http://www.presidency.ro/discursuri/2002/mes-020619-ForumCult-Buc.htm>, actualisé 30.07.2002.
- <sup>8</sup> Voir « Discursul Președintelui României, Ion Iliescu », 19 juin 2002, pp. 2-3.
- <sup>9</sup> Ainsi que le montre M. Heikinen dans une étude consacrée à la politique de l'artiste en Finlande et en Norvège, « the transformation of money into recognition is not possible if the criteria for distributing the financial support are based on economic and social considerations and not solely on artistic quality ». Merja HEIKKINEN, « Artist Policy in Finland and Norway. Considerations for comparing direct support for artists », ICCPR Bergen - Norway, 1999, p. 20.
- <sup>10</sup> L'évaluation récente de l'activité des dernières années (2003-2004) de l'Institut Culturel Roumain, succédant à la Fondation Culturelle Roumaine, ne fait que confirmer ce diagnostic : « Promovarea în străinătate a culturii române a însemnat, în anii din urmă, transferul patologiei instituționale și procedurale a sistemului public din România. Centrele (institutele) culturale românești din străinătate au fost doar eoul servil al deficiențelor administrației culturale și, într-o oarecare măsură, ale corpului diplomatic post-comunist: lipsa de orizont strategic, politizarea sau personalizarea funcției publice, deruta axiologică, slăbiciunea pentru viziunile particulariste și închise ale culturii naționale, capacitatea limitată de comunicare și relaționare, recrutarea arbitrară a personalului, opacitatea la inițiativa privată, competența managerială echivocă sau simulată. Circulația ideilor, valorilor, a artefactelor sensibilității românești mai este încă blocată într-un ambuteiaj cronic, iar succesele externe nu sunt rezultatul unor politici cursive dublate de acțiuni eficiente, ci se datorează mai curând abnegației private sau accidentului ». *Strategie de l'Institut Culturel Roumain pour la période 2005-2008*, p. 1 (<http://www.icr.ro>, accédé le 18.08.2005).
- <sup>11</sup> Voir le rapport du Ministère de la Culture et des Cultes, *Cultura și cultele 2003. Evaluări, proiecte, strategii*, p. 92.
- <sup>12</sup> Ministère de la Culture et des Cultes, *Rapport 2003-2004*, point F « Amélioration de l'image du Ministère. Relations publiques » (pp. 9-10), [www.ministerul-culturii.ro](http://www.ministerul-culturii.ro), accédé le 15.12.2004. Voir aussi les rapports du MCC : *Cultura și cultele 2001*, sections « Relations bilatérales », pp. 23-24, « Centres culturels roumains à l'étranger », p. 25; *Cultura și cultele 2002. Evaluări, proiecte, strategii* : « Relations bilatérales », pp. 19-21, 34 (Suède), 21 (Allemagne) ; *Cultura și cultele 2003. Evaluări, proiecte, strategii* : « Cuvânt înainte de Acad. Răzvan Theodorescu, Ministrul Culturii și Cultelor », pp. 5-6, et sections « Relations culturelles internationales », pp. 15-19, 44, « Les principales politiques et stratégies dans le domaine culturel de l'année 2004 », pp. 84-85. Voir aussi *Strategia Institutului Cultural Român pentru perioada 2005-2008*, p. 2.

- <sup>13</sup> Răzvan THEODORESCU, « Cuvânt înainte », *Rapport MCC Cultura și cultele 2002*, p. 6; *Cultura și cultele 2001*, section « Mise en valeur du patrimoine culturel national », pp. 52-53, 58-59.
- <sup>14</sup> Il faut préciser qu'une telle tactique identitaire n'est pas spécifique à la Roumanie mais largement utilisée, en France par exemple. Voir *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Paris, CNRS/Larousse, 2001, art. « Commémorations », pp. 141-142.
- <sup>15</sup> Ministère de la Culture, *Politici și strategii culturale 1997-2000*, « Introducere », p. 7. Cette formulation est reprise telle quelle de la *Stratégie culturelle* élaborée dans le cadre du projet PHARE financé par l'Union Européenne : « Pornind de la patrimoniul, tradiții și aportul cultural al tuturor grupurilor etnice și sociale, ca și de la infrastructura și monumentele existente, România va dezvolta și va sprijini viața culturală și pe creatorii de artă și cultură, concentrându-se pe integrarea în Uniunea Europeană, în contextul unei societăți democratice și deschise, orientată spre economia de piață. De aceea, cultura trebuie să fie privită nu ca un consumator de fonduri, ci ca generatoare a dezvoltării economice durabile și a coeziunii sociale. » *Strategia culturală. Raport final Proiect RO9709-01*, Roumanie, Ministère de la Culture, Union Européenne, Programme PHARE, Février 2000, pp. 3-4, <http://www.eurocult.ro/politici/prezentare.htm>.
- <sup>16</sup> *Statutul creatorilor de artă și artiștilor interpreți în România. Declarație comună*, pp. 9-10.
- <sup>17</sup> « Discursul Președintelui României, Ion Iliescu », pp. 2-3. L'abandon à la suite des élections de novembre 2000 de la *Stratégie culturelle* élaborée dans le cadre du projet PHARE (en dépit du fait que celui-ci fut finalisé par un symposium au Palais Cotroceni au printemps 2000) a été suivi par le glissement de la politique culturelle vers une dimension identitaire de la culture, examinée précédemment, et sur laquelle nous revenons plus loin. Voir aussi l'article « Proiectul cultural RO 9709-01. O strategie culturală plătită și abandonată », in : *Cuvântul*, no. 2, février 2005.
- <sup>18</sup> La justification pragmatique, socio-économique, du soutien à la culture revient au premier-plan de la politique culturelle après les élections du décembre 2004, lors du (nouveau) gouvernement de l'Alliance D. A. (PNL-PD). Voir *Programul de Guvernare. Capitolul 22-Politica în domeniul culturii* (<http://www.gov.ro/obiective/afis-docdiverse-pg.php?iddoc=266>, accédé le 09.03.2005) et *Planul Național de Dezvoltare a României. Participarea sectorului culturii la dezvoltarea pe termen lung a României*, Ministère de la Culture et des Cultes, Bucarest, mars 2005. Des arguments du même type ont été déjà formulés dans la rapport d'un groupe d'experts européens (1999), où il est affirmé que, au-delà des motivations proprement culturelles, il y a encore trois raisons pour investir dans la culture : *économique* (« Cultura este factor de creștere și creează locuri de muncă: a investi în cultură înseamnă a investi în economie »), *sociale* (« Cultura este un

- factor de legătură socială, de dialog între grupurile sociale, de dezvoltare a unei societăți civile autonome și dinamice »), et d' *appartenance européenne* (« cultura ca o 'cheie' a integrării europene »). *Politica culturală în România. Raport al unui grup de experți europeni*, p. 6.
- 19 Ph. URFALINO, *L'Invention de la politique culturelle*, p. 394 : « Pourquoi ne pas se résoudre à admettre que les différents avatars de l'esthétique romantique, que toutes les variantes du thème de la puissance sociale des arts sont de mauvaises bases pour penser l'action publique en direction des arts et de la culture ? Il faut se résoudre à admettre des choses simples. L'idée selon laquelle l'État peut transformer ou améliorer significativement la société en utilisant le levier des arts est fausse [...] Plus exactement, c'est l'idée même d'une causalité sociale reliant les arts comme cause à un état de la société comme effet qui est dépourvue de pertinence. » Voir aussi François CHAZEL, « Introduction », in : *Pratiques culturelles et politiques de la culture*, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1987, p. 13.
- 20 Les quelques estimations de la consommation culturelle, telle que la première enquête réalisée à cette fin en 1999 par IMAS (Alin Teodorescu), indiquent un très faible niveau de celle-ci et le déclin de la participation culturelle. Par exemple, les visites aux expositions et aux musées totalisent seulement 2% du temps que le citoyen roumain accorde à la culture. *Politici și strategii culturale 1997-2000*, pp. 108-112; *La Politique culturelle en Roumanie. Rapport national*, pp. 3, 138-139; *Politica culturală în România. Raport al unui grup de experți europeni*, p. 9.
- 21 Corina RĂCEANU, intervention au *Marché des débats* « De ce și cum finanțăm cultura. În România », Bucarest, 25 février 2005.
- 22 Ph. URFALINO, « Postface », *L'Invention de la politique culturelle*, p. 401.
- 23 *Statutul creatorilor de artă și artiștilor interpreți*, 1998, p. 5; *Strategia culturală. Raport final Proiect RO9709-01*, 2000, p. 3; *Raport MCC Cultura și cultele 2002*, pp. 13, 14.
- 24 Ph. URFALINO, « Postface », *L'Invention de la politique culturelle*, pp. 401-404 ; Léon TOLSTOI, *Ecrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 1971, p. 4.
- 25 *Politica culturală în România. Extras din Compendiumul « Politici culturale în Europa »*, Ministère de la Culture, Roumanie, Conseil de l'Europe, septembre 1999, p. 8 (<http://www.eurocult.ro/politici/prezentare.htm>). En revanche, deux acceptions de la culture sont formulées dans ce *Compendium* : « un cadre général, du point de vue anthropologique, de la totalité des aspects intellectuels d'une civilisation ; un domaine spécialisé de l'activité culturelle, qui forme l'objet du Ministère de la Culture [sic !] et des institutions culturelles de Roumanie et qui comprennent : la littérature, la danse, le théâtre, le film, les arts plastiques, l'architecture, etc. » (*Loc. cit.*, p. 8.)
- 26 Corina ȘUTEU, *Overview on cultural policy in central and eastern Europe between 1990/2003*, Policy paper UNESCO 2003 (<http://www.policiesforculture.org/articles&reports>), p. 11.

- 27 On trouve un tel emploi dans l'introduction au rapport *Politici și strategii culturale 1997-2000*, pp. 7-8.
- 28 *La Politique culturelle en Roumanie. Rapport national*, pp. 12-14.
- 29 *Politici și strategii culturale 1997-2000*, chapitre « Stratégie générale du Ministère de la culture. Principes fondamentaux », pp. 17-20, et chapitre « Le soutien, la protection et la conservation de la culture traditionnelle », pp. 113-114 ; *Strategia culturală. Raport final Proiect RO9709-01*, 2000, p. 3.
- 30 Voir les rapports du Ministère de la Culture et des Cultes, *Cultura și cultele 2001*, pp. 15, 43-44, 129; *Cultura și cultele 2003. Evaluări, proiecte, strategii*, section « Les principales politiques et stratégies dans le domaine culturel en 2004 », pp. 91-92.
- 31 Răzvan THEODORESCU, « Cuvânt înainte », *Cultura și cultele 2003*, p. 5.
- 32 *Forumul Cultural Național*: « Discursul Președintelui României, Ion Iliescu », p. 4 ; « Intervenția primului ministru al României, Adrian Năstase », Bucarest, 19 juin 2002, p. 1 ([http://www.ecumest.ro/arcult/\\_stire\\_07.30.htm](http://www.ecumest.ro/arcult/_stire_07.30.htm), actualisé le 30.07.2002).
- 33 *Politici și strategii culturale 1997-2000*, pp. 45-47, 52, 71, 170-171; *Politica culturală în România. Raport al unui grup de experți europeni*, 1999, p. 17. Sur la répartition du budget du Ministère de la Culture pendant les années 1990-1999, voir *Politica culturală în România. Extras din Compendiumul « Politici culturale în Europa »*, pp. 13-14.
- 34 Ministère de la Culture et des Cultes, *Cultura și cultele 2001*, pp. 8-11, 43; *Cultura și cultele 2002*, pp. 9-14, 34-35; *Cultura și cultele 2003*, p. 36.
- 35 Ministère de la Culture et des Cultes, *Cultura și cultele 2003*, chapitre « Le soutien financier », pp. 80-82, et section « Les principales politiques et stratégies dans le domaine culturel en 2004 », pp. 88, 91-92, 100.
- 36 *Politica culturală în România. Raport al unui grup de experți europeni*, 1999, pp. 8-9, 17, 28.
- 37 *Forumul Cultural Național*: « Discursul președintelui României, Ion Iliescu », pp. 4-5. Le poids écrasant donné à la culture écrite et à la « production du livre et sa diffusion » dans le discours présidentiel, par rapport à d'autres domaines de la culture qui y sont mentionnés – « le mouvement théâtral », « le cinéma national », « l'école musicale », « la chorégraphie », « les arts plastiques », « l'architecture » – est lui-aussi révélateur de cette vision limitée de la culture qui domine les politiques culturelles en Roumanie.
- 38 Sur la structure des fonds budgétaires du MCC (projets financés et acquisitions des œuvres d'art plastique contemporain et des monuments publics) et des programmes thématiques régionaux, voir les rapports du Ministère de la Culture et des Cultes, *Cultura și cultele 2001*, « Le soutien financier », p. 102, p. 123; *Cultura și cultele 2002*, pp. 70, 79-82, p. 80; *Cultura și cultele 2003*, p. 74, pp. 79-82, 88-100.

- 39 Sur la quantification du déclin de la participation culturelle pendant les années 1990-1995, voir *Politica culturală în România. Raport al unui grup de experți europeni*, p. 9. Ce déclin continue visiblement après 2001, mais il n'existe plus d'estimations quantitatives par des enquêtes sur la consommation culturelle.
- 40 Le rapport des experts européens (1999) remarque qu'en Roumanie les phénomènes de production et de consommation culturelle de masse, ainsi que les expressions artistiques nouvelles ou non-traditionnelles, sont ignorés durant une bonne partie de la période analysée (1992-1997). *Politica culturală în România. Raport al unui grup de experți europeni*, pp. 7-8, 15-16. Un changement évident de ton se produit avec la politique culturelle formulée au début de l'année 2005.
- 41 Ministère de la Culture, Direction des Arts Visuels, *Strategia 2000-2001*, Bucarest, 2000, p. 1 : Les objectifs prioritaires sont : « 1. Racordarea la sistemele de funcționare culturale europene prin stimularea inițiativei private în crearea, conservarea și punerea în valoare a acelor lucrări artistice care înscriu cultura română în circuitul mondial de valori. 2. [Înființarea unui] Muzeu de Artă Contemporană ». Voir aussi la stratégie de soutien à la création contemporaine dans *Politici și strategii culturale 1997-2000*, pp. 65-71.
- 42 *Forumul Cultural Național* : « Discursul Președintelui României, Ion Iliescu », pp. 4, 7. Voir aussi le rapport du MCC *Cultura și cultele 2001*, p. 129.
- 43 Ministère de la Culture, *Politici și strategii culturale 1997-2000*, p. 65.
- 44 Direction des Arts Visuels, *Strategia 2000-2001*, pp. 8, 13-15. Voir aussi *Politica culturală în România. Raport al unui grup de experți europeni*, p. 24.
- 45 *Programul de Guvernare. Capitolul 22-Politica în domeniul culturii*, <http://www.gov.ro/obiective/afis-docdiverse-pg.php?iddoc=266>, accédé le 09.03.2005; *Strategia Ministerului Culturii și Cultelor pentru perioada 2005-2008. Prezentare ținută de dna Ministru Mona Muscă în fața Comisiilor de Cultură din Camera Deputaților și din Senat în săptămîna 7-11 martie 2005*, <http://www.cultura.ro/News.aspx?ID=514>, accédé le 06.04. 2005.
- 46 Ministère de la Culture, *Politici și strategii culturale 1997-2000*, « Introduction », pp. 7, 8, chapitre « Le Ministère de la Culture dans le système de l'administration publique en Roumanie » (H. G. no. 134/1998), pp. 12-13, « Le domaine audiovisuel », p. 116, « Manifestations internationales d'ampleur », p. 136; Ministère de la Culture, Direction des Arts Visuels, *Strategia 2000-2001*, pp. 11, 15; *Politica culturală în România. Raport al unui grup de experți europeni*, 1999, pp. 17, 39.
- 47 Ministère de la Culture et des Cultes, *Cultura și cultele 2001*, « Cuvânt introductiv de Acad. Răzvan Theodorescu, Ministrul Culturii și Cultelor », p. 3; *Cultura și cultele 2003, Evaluări, proiecte, strategii*, « Cuvânt înainte de Acad. Răzvan Theodorescu, Ministrul Culturii și Cultelor », p. 6.



- 48 *Programul de guvernare. Capitolul 22-Politica în domeniul culturii*, pp. 1, 3: « Rolul ministerului și al instituțiilor publice în domeniu este de a asigura condițiile favorabile creației culturale și protejării patrimoniului cultural [...] Guvernul României va reduce substanțial implicarea directă a autorității centrale în conducerea și coordonarea unor instituții de cultură și activități cultural-artistice... »; *Strategia Ministerului Culturii și Cultelor pentru perioada 2005-2008. Prezentare ținută de dna Ministru Mona Muscă în fața Comisiilor de Cultură din Camera Deputaților și din Senat în săptămâna 7-11 martie 2005*, p. 1: « Beneficiarii politicilor culturale trebuie să fie publicul și creatorii, nu autoritățile ». Voir aussi le programme *Serviciile publice decontrate ale Ministerului Culturii și Cultelor. Obiective și măsuri de reconsiderare a atribuțiilor acestora în perioada 2005-2008*, MCC, Bucarest, 19 mars 2005, <http://www.ro/pdf/delia-mucica-fin.pdf>.
- 49 *Strategia culturală. Raport final Proiect RO9709-01, 2000*, p. 4. Voir aussi *Statutul creatorilor de artă și artiștilor interpreți. Declarație comună*, 1998, pp. 5-6, 21.
- 50 *La Politique culturelle en Roumanie. Rapport national, 1999*, pp. 130-131: « Le patrimoine est essentiel pour la création de l'identité nationale [...] L'amélioration de la démocratie culturelle est un objectif prioritaire : décentralisation, promotion de la créativité (le rôle des arts et des artistes), accès des masses à la vie culturelle, liberté d'expression des individus, tolérance et pluralité des opinions... » Voir aussi Ministère de la Culture, Direction des Arts Visuels, *Strategia 2000-2001*, p. 1; *Politici și strategii culturale 1997-2000*, p. 68.
- 51 M. HEIKKINEN, « Artist Policy in Finland and Norway. Considerations for comparing direct support for artists », ICCPR Bergen - Norway, 1999, p. 20.
- 52 *Forumul Cultural Național*: « Discursul președintelui României, Ion Iliescu », pp. 2-3; Ministère de la Culture et des Cultes, *Cultura și cultele 2001*, pp. 3, 8, 11, 49.
- 53 Voir les rapports du Ministère de la Culture et des Cultes, *Cultura și cultele 2001*, pp. 12, 47-48, 129, *Cultura și cultele 2003*, p. 42.
- 54 *Strategia culturală. Raport final Proiect RO9709-01, 2000*, pp. 4-5.
- 55 Ministère de la Culture et des Cultes, *Cultura și cultele 2001*, « Cuvânt introductiv de Acad. Răzvan Theodorescu, Ministrul Culturii și Cultelor », p. 3.
- 56 Au Pays-Bas ou dans les pays nordiques (que la politique culturelle roumaine prend parfois pour modèles), où une politique sociale en tant que domaine spécifique de la politique culturelle a été formulée dès les années soixante, il existe une distinction claire entre *artist policy* (« politique de l'artiste ») et *art policy* (« politique de l'art »), chacune avec ses instruments d'action spécifiques. La politique de l'artiste, dont le rôle est celui de *guardian for artists*, a un caractère social et utilise comme principal instrument le soutien financier direct aux artistes individuels, indifféremment de la qualité

- artistique – comme par exemple les « Mesures pour Artistes Visuels » (BKR) au Pays-Bas, par lesquelles le gouvernement assure un revenu garanti en échange de travaux artistiques. La politique de l'art, en revanche, dont le critère est la qualité, emploie des instruments alternatifs : des subsides pour couvrir les coûts professionnels, des bourses individuelles, et un system étendu de commandes et d'acquisitions gouvernementales. M. HEIKKINEN, « Artist Policy in Finland and Norway. Considerations for comparing direct support for artists », pp. 13-16; Merijn RENGERS, Erik PLUG, « Private or Public? How Dutch Visual Artists Choose between Working for the Market and the Government », in: *Journal of Cultural Economics* **25**: 1-20, 2001, pp. 2-4.
- 57 Monica LOTREANU, « Statutul creatorilor de artă și artiștilor interpreți în România. Declarația comună la șase ani de la adoptare » (p. 3-4), intervention aux 6<sup>èmes</sup> Rencontres Européennes de Cluj *Les conditions de la création artistique dans l'Europe élargie*, 21-23 octobre 2004. Sur la tentative partialement réussie de protection des artistes par la participation au système public de retraites (Loi 127/1995), voir *Politica culturală în România. Extras din Compendiumul «Politici culturale în Europa»*, p. 13.
- 58 Ministère de la Culture et des Cultes, Direction des Arts Visuels, *Strategia 2000-2001*, pp. 8, 13-15.
- 59 *Politica culturală în România. Raport al unui grup de experți europeni*, 1999, pp. 15-16.
- 60 M. RENGERS, E. PLUG, « Private or Public? How Dutch Visual Artists Choose between Working for the Market and the Government », pp. 13-14; M. HEIKKINEN, « Artist Policy in Finland and Norway. Considerations for comparing direct support for artists », pp. 20, 22-24.
- 61 Ph. URFALINO, « Postface », *L'Invention de la politique culturelle*, p. 406.
- 62 L'objectif de ce premier épisode du *Marché des débats* « De ce și cum finanțăm cultura. In Romania » (Bucarest, 25 février 2005) fut de réunir les principaux acteurs du domaine culturel – artistes, ONG, institutions publiques, administration culturelle – et de favoriser ainsi le dialogue de l'administration et de la société civile sur la réforme du système de financement de la culture.
- 63 Bela MARKO, intervention au *Marché des débats* « De ce și cum finanțăm cultura. În România », Bucarest, 25 février 2005.
- 64 *Politica culturală în România. Raport al unui grup de experți europeni*, 1999, p. 7.
- 65 Pierre-Michel MENGER, « L'Etat-providence et la culture. Socialisation de la création, prosélytisme et relativisme dans la politique culturelle publique », in : François Chazel (ed.), *Pratiques culturelles et politiques de la culture*, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1987, pp. 29-52, et spécialement p. 30.

- 66 Miklos HARASZTI, *L'Artiste d'État. De la censure en pays socialistes*, Paris, Fayard, 1983, cité par Magda CARNECI, *Artele plastice în România 1945-1989*, Meridiane, Bucarest, 2000, pp. 181-183.
- 67 Raymonde MOULIN, *L'artiste, l'institution et le marché*, Flammarion, Paris, 1997, p. 88.
- 68 Voir Alain QUEMIN, *L'Art contemporain international : entre les institutions et le marché (Le rapport disparu)*, Editions Jacqueline Chambon/Artprix, Nîmes, 2002, « Introduction », pp. 10-13, et le paragraphe « Le handicap lié à la faiblesse du marché français de l'art contemporain », pp. 183-191: « La faiblesse du marché privé en particulier – auquel doivent parfois se substituer les achats publics – fait suspecter la France de promouvoir un art officiel toujours soupçonné de médiocrité, en particulier dans un pays comme les Etats-Unis attaché au libre jeu du marché. »
- 69 P.-M. MENGER, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Éditions du Seuil et La République des Idées, Paris, 2002, pp. 7-9.
- 70 R. MOULIN, *L'Artiste, l'institution et le marché*, pp. 87-88.
- 71 La définition assumée par les pouvoirs publics (1997) est celle de la *Recommandation* de l'UNESCO de 1980, où par le terme « artiste » on comprend « toute personne qui crée ou participe par son activité à la création ou la re-création d'une œuvre, en tant qu'auteur des œuvres littéraires ou artistiques ou titulaire de droits connexes au droit d'auteur, qui considère la création artistique comme un élément essentiel de sa vie, qui ainsi contribue au développement de l'art et de la culture, et qui est reconnue ou cherche à être reconnue en tant qu'artiste, qu'elle soit liée ou non par une relation de travail ou d'association quelconque ». Voir Delia MUCICA, « Statutul artistului în România », 2000, p. 1, <http://www.policiesfor culture.org/articles&reports>.
- 72 D. MUCICA, « Statutul artistului în România », pp. 2-3.
- 73 R. MOULIN, *L'Artiste, l'institution et le marché*, pp. 87-88.
- 74 *Forumul Cultural Național*: « Discursul Președintelui României, Ion Iliescu », pp. 8-10.
- 75 Voir D. MUCICA, « Un nou mecanism de finanțare publică a culturii », chapitre « Quels mécanismes de financement public de la culture fonctionnaient en décembre 2004 ? », Bucarest, 19 mars 2005, [http://www.ecumest.ro/pdf/delia\\_mucica\\_fin.pdf](http://www.ecumest.ro/pdf/delia_mucica_fin.pdf).
- 76 *Politica culturală în România. Raport al unui grup de experți europeni*, 1999, pp. 15-16 ; Ministère de la Culture et des Cultes, *Cultura și Cultele 2002*, pp. 36-38, *Cultura și Cultele 2003*, pp. 37-38.
- 77 *La Politique culturelle en Roumanie. Rapport national*, paragraphe « Le cadre de manifestation de l'art roumain contemporain », 1999, pp. 108-119: « Il est à souhaiter que l'Etat amplifie les acquisitions d'art contemporain (le standing [sic!] de nos artistes est, en général, modeste, voir moins que

- modeste) »; *Politica culturală în România. Raport al unui grup de experți europeni*, 1999, pp. 7, 19.
- 78 Raymonde MOULIN, *L'Artiste, l'institution et le marché*, chapitre IV, « L'État et les artistes », pp. 87-148 ; *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, Flammarion, Paris, 2003, pp. 55-57. Sources : *La Politique culturelle 1981-1991. Les Arts plastiques, et Statistiques de la culture 2001*, Ministère de la Culture, Département des études et de la prospective, La Documentation française, Paris, 2002.
- 79 P.-M. MENGER, « L'État-Providence et la culture. Socialisation de la création, prosélytisme et relativisme dans la politique culturelle publique », in : *loc. cit.*, pp. 30, 34-40.
- 80 Jean CLAIR, « Esthétique et politique », *Le Monde*, 8 mars 1997, p. 19.
- 81 Marc FUMAROLI, *L'État culturel. Essai sur une religion moderne*, Fallois, Paris, 1991 ; « Ni dictature du marché, ni empire d'un art officiel », in : *Le Monde*, 8 mars 1997, p. 18.
- 82 Yves MICHAUD, « Des beaux-arts au bas arts. La fin des absolus esthétiques - et pourquoi ce n'est pas plus mal », in : *Esprit*, 1993, no. 197, pp. 69-98 ; *L'artiste et les commissaires, quatre essais non pas sur l'art contemporain mais sur ceux qui s'en occupent*, Ed. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1989 ; *La crise de l'art contemporain*, PUF, Paris, 1997.
- 83 R. MOULIN, *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, pp. 39-44 ; *L'artiste, l'institution et le marché*, pp. 7-10 et chapitre V « Les transformations du marché de l'art », pp. 167-246. Il est pourtant vrai que, dans des pays comme la France où l'intervention de l'État dans le domaine artistique est massive et son rôle dans la consécration artistique est sur mesure, l'action des intermédiaires de l'État – administrateurs culturels, conservateurs de musée, responsables de centres d'art – tend à précéder le marché privé dans le processus de la reconnaissance, par acquisition, exposition ou commentaire des oeuvres (il y a ici une des dimensions de ce qui est nommée la « crise de l'art contemporain ».) Mais, ainsi que l'observe Nathalie Heinich, ce passage du marché au musée n'implique pas la réduction ni de la qualité esthétique à un simple « effet de champ », autrement dit à la position d'autorité du créateur ou du spécialiste et au degré de crédulité des spectateurs, ni de la reconnaissance institutionnelle à une opération arbitraire, mais la nature spécifique de l'œuvre continue de jouer un rôle plus que secondaire ou contingent. Nathalie HEINICH, *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Paris, Minitext, 1998, pp. 43-46, 61-64.
- 84 Il faut préciser ici que la nouvelle équipe installée au Ministère de la Culture en décembre 2004 a apporté des changements à la formulation de la politique culturelle et à ses mécanismes, en séparant la fonction de financement des projets culturels (délégué au nouveau Fonds Culturel National) des fonctions d'autorité traditionnelles du Ministère de la Culture, et en assumant une position neutre sur le marché des projets culturels. Voir

D. MUCICA, « Un nou mecanism de finanțare publică a culturii », Bucarest, 19 mars 2005 ([http://www.ecumest.ro/pdf/delia\\_mucica\\_fin.pdf](http://www.ecumest.ro/pdf/delia_mucica_fin.pdf), accédé le 19.03.2005). Pareillement, des nouvelles formes de soutien aux artistes ont récemment été introduites (en juin 2005), telles que les résidences artistiques à l'étranger (par l'Institut Culturel Roumain) et les bourses de mobilité.

<sup>85</sup> M. FUMAROLI, « Ni dictature du marché, ni empire d'un art officiel », in : *Le Monde*, 8 mars 1997, p. 18.

<sup>86</sup> P.-M. MENGER, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, p. 9.

## BIBLIOGRAPHIE. RÉFÉRENCES ET SOURCES

### A. Références bibliographiques :

#### Livres :

- Becker, H., *Art Worlds*, 1982, trad. fr. *Les Mondes de l'art*, Flammarion, Paris, 1988
- Benhamou, Fr., *L'économie de la culture*, La Découverte, Paris, 1996/2004
- Carneci, M., *Artele plastice în România 1945-1989*, Meridiane, Bucarest, 2000
- Finkelkraut, A., *La défaite de la pensée*, Gallimard, Paris, 1987/1998
- Fumaroli, M., *L'État culturel. Essai sur une religion moderne*, Fallois, Paris, 1991
- Heinich, N., *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Minuit, 1998
- Michaud, Y., *L'artiste et les commissaires, quatre essais non pas sur l'art contemporain mais sur ceux qui s'en occupent*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1989
- Menger, P.-M., *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Seuil/La République des Idées, Paris, 2002
- Moulin, R., *L'Artiste, l'institution et le marché*, Flammarion, Paris, 1992/1997
- Moulin, R., *De la valeur de l'art*, Flammarion, Paris, 1995
- Moulin, R., *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, Flammarion, Paris, 2003
- Netzer, D., *The Subsidized Muse. Public Support for the Arts in the United States*, Cambridge University Press, Cambridge, 1978
- Quemin, A., *L'Art contemporain international : entre les institutions et le marché (Le rapport disparu)*, Editions Jacqueline Chambon/Artprice, Nîmes, 2002
- Urfalino, Ph., *L'invention de la politique culturelle*, La Documentation française, Paris, 1996/2004
- Waresquiel, E. de, (dir.), *Dictionnaire des Politiques Culturelles de la France depuis 1959*, CNRS Editions, Larousse-Bordas/HER, Paris, 2001

#### Etudes et articles :

- Clair, J., « Esthétique et politique », in : *Le Monde*, 8 mars 1997, p. 19
- Fumaroli, M., « Ni dictature du marché, ni empire d'un art officiel », in : *Le Monde*, 8 mars 1997, p. 18
- Heikkinen, M., « Artist Policy in Finland and Norway. Consideration for comparing direct support for artists », ICCPR Bergen - Norway, 1999
- Menger, P.-M., « L'Etat-Providence et la culture. Socialisation de la création, prosélytisme et relativisme dans la politique culturelle publique », in : François Chazel (ed.), *Pratiques culturelles et politiques de la culture*, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1987, pp. 29-52
- Michaud, Y., « Des beaux-arts au bas arts. La fin des absolus esthétiques - et pourquoi ce n'est pas plus mal », in : *Esprit*, 1993, no. 197, pp. 69-98

- Mucica, D., « Statutul artistului în România », 2000, [http://www.policiesforculture.org/articles &reports](http://www.policiesforculture.org/articles&reports)
- Mucica, D. « Un nou mecanism de finanțare publică a culturii », Bucarest, 19 mars 2005, [http://www.ecumest.ro/pdf/delia\\_mucica\\_fin.pdf](http://www.ecumest.ro/pdf/delia_mucica_fin.pdf)
- Nitulescu, V.S., « De ce avem nevoie de o politică (strategie) culturală ? », 2000, <http://anuc.ro/cultpol-r.html>
- Nitulescu, V.S., « Attempts to define the Romanian National Cultural Policies », 2001, [http:// www.eca.dk/debate/attempts.htm](http://www.eca.dk/debate/attempts.htm)
- Nitulescu, V.S., « Cultural Policies in Romania – An Inside View », 2002, <http://www.policiesforculture.org/articles&reports>
- Lotreanu, M., « Statutul creatorilor de artă și artiștilor interpreți în România. Declarația comună la șase ani de la adoptare », intervention aux 6<sup>èmes</sup> Rencontres Européennes de Cluj *Les conditions de la création artistique dans l'Europe élargie*, 21-23 octobre 2004
- Rengers, M., Plug, E., « Private or Public? How Dutch Visual Artists Choose between Working for the Market and the Government », in : *Journal of Cultural Economics* : 25, 1-20, 2001
- Suteu, C., *Overview on cultural policy in central and Eastern Europe between 1990/2003*, Policy paper UNESCO 2003, <http://www.policiesforculture.org/articles&reports>

## **B. Sources :**

### **Rapports :**

- Politica culturală în România. Extras din Compendiumul « Politici Culturale în Europa »* (coordonateur : SIMON, V.), Ministère de la Culture, Roumanie, Conseil de l'Europe, septembre 1999, 17 p., <http://www.eurocult.ro/politici/prezentare.htm>
- Cultural Policies in Europe: a Compendium of Basic Facts and Trends. Romania* (supervision : SIMON, V.), Council of Europe, ERICarts 2003, 22 p., <http://www.cultural.policies.net>
- Politica culturală în România. Raport al unui grup de experți europeni* (président : SANDELL, T., rapporteur : RENARD, J.), Programme européen d'examen des politiques culturelles nationales, Conseil de l'Europe, octobre 1999, 40 p. <http://www.eurocult.ro/politici/prezentare.htm>
- Cultural Policy in Romania. Report of an European Group of Experts* (compiled by Jacques RENARD), European Programme of National Cultural Policy Reviews, Council of Europe, CC-Cult (99) 33B, Strasbourg, 1999, 40 p., [http://www.coe.int/T/E/Cultural-Co-operation/Culture/ Policies/Reviews/Romania.asp](http://www.coe.int/T/E/Cultural-Co-operation/Culture/Policies/Reviews/Romania.asp)
- La politique culturelle en Roumanie. Rapport national* (coordination : Maria BERZA, version française : VALTER, R.) Programme européen d'examen

des politiques culturelles nationales, Conseil de l'Europe, CC-Cult (99) 33 A (French only), Strasbourg, octobre 1999, 173 p., <http://www.coe.int/T/E/Cultural-Co-operation/Culture/Policies/Reviews/Romania.asp>

*Report on the state of cultural cooperation in Europe. Final report*, Interarts and EFAH, for the European Commission, Directorate General for Education and Culture, October 2003, 303 p.; Annex I – National Reports-Romania, pp. 324-351

## **Politiques et stratégies culturelles :**

### **1997-2000**

Ministère de la Culture, *Politici și strategii culturale. 1997-2000* [Politiques et stratégies culturelles 1997-2000], cIMeC, Institut de Mémoire Culturelle, Bucarest, 2000, 171 p. (« Avant-propos » par CARAMITRU, I.)

Ministère de la Culture Roumanie, Direction d'Arts Visuels, *Strategia 2000-2001* [Stratégie 2000-2001] (conception : TANASESCU, S.), Bucarest, 2001, 30 p.

*Statutul creatorilor de artă și artiștilor interpreți în România. Declarație comună* [Statut des créateurs d'art et des artistes interprètes. Déclaration conjointe], Bucarest, 1998, 30 p.

*Strategia culturală. Raport final Proiect RO9709-01* [Stratégie culturelle. Rapport final] Roumanie, Ministère de la Culture, Union Européenne, Programme PHARE, février 2000, 10 p. (traduction de l'anglais), <http://www.eurocult.ro/politici/prezentare.htm>

*Cultural Strategy. Final Report Project RO9709-01*, Romania, Ministry of Culture, European Union, PHARE Programme, February 2000, 30 p., <http://www.eurocult.ro/politici/prezentare.htm>

### **2001-2004**

*Forum Cultural National* : « Discursul președintelui României, Ion Iliescu » [Discours du Président de la Roumanie], <http://www.presidency.ro/discursuri/2002/mes-020619-ForumCult-Buc.htm> (actualisé 30.07.2002)

*Forum Cultural National* : « Intervenția primului ministru al României, Adrian Năstase », « Discursul ministrului culturii și cultelor, Răzvan Theodorescu » [Intervention du Premier ministre, Discours du ministre de la culture et des cultes], Bucarest, 19 juin 2002, [http://www.ecumest.ro/arcult/stire\\_07.30.htm](http://www.ecumest.ro/arcult/stire_07.30.htm) (actualisé 30.07.2002)

Ministère de la Culture et des Cultes, *Cultura și Cultele 2001* [La culture et les cultes 2001], 133 p. (« Avant-propos » par THEODORESCU, R.)

Ministère de la Culture et des Cultes, *Cultura și Cultele 2002. Evaluări, proiecte, strategii* [La culture et les cultes 2002. Évaluations, projets, stratégies], 90 p. (« Avant-propos » par THEODORESCU, R.)



Ministère de la Culture et des Cultes, *Cultura și Cultele 2003. Evaluări, proiecte, strategii* [La culture et les cultes 2003. Évaluations, projets, stratégies], 100 p. (« Avant-propos » par THEODORESCU, R.)

Ministère de la Culture et des Cultes [*Politiques et stratégies culturelles*] : « La réforme 2003 », « Objectifs 2003-2004 », [www.ministerul.culturii.ro](http://www.ministerul.culturii.ro) (accédé le 15.12.2004)

## 2005

*Programul de Guvernare. Capitolul 22 - Politica în domeniul culturii* [Programme du gouvernement. Chapitre 22 - Politique culturelle], <http://www.gov.ro/obiective/afis-docdiverse-pg.php?iddoc=266> (accédé le 09.03.2005)

*Strategia Ministerului Culturii și Cultelor pentru perioada 2005-2008. Prezentare ținută de dna Ministru Mona Muscă în fața Comisiilor de Cultură din Camera Deputaților și din Senat în săptămâna 7-11 martie 2005* [La stratégie du Ministère de la Culture et des Cultes 2005-2008. Présentation de la ministre Mona Muscă au Parlement], <http://www.cultura.ro/News.aspx?ID=514> (accédé le 06.04.2005)

*Planul Național de Dezvoltare a României. Participarea sectorului culturii la dezvoltarea pe termen lung a României* [Plan national du développement de la Roumanie. La participation du secteur culturel], Ministère de la Culture et des Cultes, Bucarest, mars 2005

*Serviciile publice decontrate ale Ministerului Culturii și Cultelor. Obiective și măsuri de reconsiderare a atribuțiilor acestora în perioada 2005-2008*, MCC, Bucarest, 19 mars 2005, [http://www.ro/pdf/delia\\_mucica\\_fin.pdf](http://www.ro/pdf/delia_mucica_fin.pdf)

*Strategia Institutului Cultural Român pentru perioada 2005-2008* [Stratégie de l'Institut Culturel Roumain pour la période 2005-2008], <http://www.icr.ro> (accédé le 18.08.2005)

*Piața de dezbateri : De ce și cum finanțăm cultura. În România* [Marché de débats : Pourquoi et comment finance-t-on la culture], Association ECUMEST, Bucarest, 25 février 2005

## Publications :

*Journal of Cultural Economics*, Kluwer Academic Publishers, <http://www.ingentaconnect.com>

*Policies for Culture on line Journal*, <http://www.policiesforculture.org>

*Insight. A Policies for Culture Analysis and Opinion Reporter*, <http://www.policiesforculture.org/insight>

Revue d'art et culturelles : *Balkon/Idea, Artelier, Arta, 22, Dilema, Observator cultural, Cuvântul*