

El «model francès» i la seua «crisi»: ambicions, ambigüitats i reptes d'una política cultural*

Vincent Dubois

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG / INSTITUT D'ÉTUDES POLITIQUES

vincent.dubois@misha.fr

Rebut: 27/05/2016

Acepatat: 20/10/2016

RESUM

La política cultural francesa sovint és considerada com un "model". Tanmateix, a França la seua "crisi" s'ha diagnosticat ara i adés des de mitjan anys vuitanta. La força d'aquest desencant es deu en part a una sobrevaloració de la coherència del model inicial. Tornant als fonaments del sistema francès de política cultural, aquest article posa de manifest que les seues dificultats actuals provenen principalment de les seues ambigüitats i les contradiccions fundacionals. D'aquesta manera, oferim una visió crítica de l'herència d'una política desenvolupada intensament durant cinquanta anys i també una anàlisi de les seues dificultats actuals i de les seues causes. Al final, es proposen algunes formes noves d'abordar aquestes qüestions.

Paraules clau: política cultural, camp cultural, model francès, democratització cultural, centralisme, Estat, França.

ABSTRACT. *'The French Model' and its 'Crisis': The Ambitions, Ambiguities and Challenges of a Cultural Policy.*

French cultural policy is often regarded as a 'model'. However, its 'crisis' has been regularly diagnosed in France since the mid-1980s. The strength of this disillusion is partly due to an overestimate of the coherence of the initial model. Looking back at the foundations of the French cultural policy system, this paper shows that most of its current difficulties stem from its founding ambiguities and contradictions. In doing so, the paper gives a critical overview of the legacy of a policy that has been strongly developed for over half a century. It also analyses the main current difficulties and their causes. It concludes by proposing new ways of tackling these issues.

Keywords: cultural policy, cultural field, French model, cultural democratisation, centralism, State, France.

SUMARI

Introducció: un model en crisi?

Construcció, contradiccions i inflexions d'un sistema de política cultural

- Els orígens
- Especificar la cultura
- Un sistema centralitzat?
- Artistes, intel·lectuals i estat: aliances i competències

Contradiccions fundacionals no superades

- El qüestionament d'un principi fundacional: el fracàs de la democratització cultural
- Una situació crítica en sectors crucials
- Poden dissoldre's les polítiques culturals en la gestió cultural?
- Reptes internacionals

Conclusió

Referències bibliogràfiques

Autor per a correspondència / Corresponding author: Vicent Dubois, SAGE (UMR 7363), Université de Strasbourg, MISHA. 5 Allée du Général Rouvillois CS 50008 - F-67083 Strasbourg cedex, France. vincent.dubois@misha.fr.

Suggeriment de citació / Suggested citation: Dubois, V. (2016). «El «model francès» i la seua «crisi»: ambicions, ambigüitats i reptes d'una política cultural». *Debats. Revista de cultura, poder i societat*, 130(2), 33-51.

* Aquest article és la versió actualitzada de «Le "modèle français" et sa "crise": ambitions, ambiguïtés et défis d'une politique culturelle», publicat a Saint-Pierre, D. i Audet, C. (dir.). *Tendances et défis des politiques culturelles: cas nationaux en perspective*. (pp. 17-52). Québec: Presses de l'université Laval. Agraïsc a les coordinadores de l'obra i a Presses de l'université Laval que hagen autoritzat la republicació i a Laurent Jeanpierre la lectura d'una versió anterior del text. També agraïsc sincerament a Joaquim Rius Ulldemolins la iniciativa de fer aquesta traducció a càrrec de Cristina Guirado Gil.

INTRODUCCIÓ: UN MODEL EN CRISI?

En matèria de política cultural, França ha sigut durant molt temps un model. Com ocorre amb el “model escandinau” de protecció social, el “model alemany” de formació professional o el “model nord-americà” d’ensenyament superior i recerca, el “model francès” és una aposta segura de sentit comú si fem una comparació de polítiques culturals en el nivell internacional. I el que converteix a França en un referent en la matèria es concreta en: un compromís de l’estat amb la vida artística que ve de lluny, una despesa pública elevada, un gran nombre d’institucions públiques prestigioses i l’omnipresència d’un discurs polític proveït dels atributs de la voluntat, amb unes figures emblemàtiques, André Malraux¹ i Jack Lang,² que constitueixen tot un símbol. Encara que a vegades els polemistes puguen utilitzar aquesta política per a burlar-se de l’“arrogància” francesa o aproximar-la a la dependència totalitària de la cultura respecte a l’estat, aquesta referència sol tenir connotacions positives. Des dels anys vuitanta, l’experiència del Ministeri de Cultura de França i el seu esforç per estructurar una política cultural nacional ha servit d’inspiració, encara que siga superficialment, a alguns governs europeus, com els de Grècia, Espanya o Itàlia. Això es deu al fet que els promotors de l’experiència francesa l’han constituït en model exportable, especialment a través de la UNESCO o del Consell d’Europa, de les reunions dels ministres europeus encarregats de la cultura i fins i tot d’un programa del Ministeri de Cultura de França dirigit a presentar i difondre el seu model d’organització, el seu *savoir faire* i les seues manifestacions arreu del món.³ També es deu al fet que les intervencions del govern francès en les negociacions internacionals sobre qüestions culturals (ja siga en les mobilitzacions pel principi d’excepció cultural en els acords comercials de 1993 o, més recentment, en l’afirmació del principi de

diversitat cultural) han fet visible l’especificitat nacional del ferm compromís polític en aquest àmbit.⁴

L’aparent èxit internacional del “model francès” contrasta especialment amb el desencant i el qüestionament dominant en les opinions sobre les polítiques culturals franceses des de la segona meitat dels anys vuitanta. De fet, la constatació d’una “crisi” de la política cultural francesa és àmpliament compartida per diversos sectors, que van dels professionals de la cultura als periodistes, dels experts als artistes i dels agents polítics de l’oposició als governants. Si la identificació dels problemes, la designació de les seues causes i, sobretot, les propostes quant a les solucions que convé oferir, estan lluny de ser consensuades, les valoracions i els balanços pessimistes provenen, per la seua banda, d’horitzons molt variats. D’altra banda, van acompanyades de crides a una política renovada en els seus fonaments i apareixen amb certa regularitat. En la segona meitat dels anys vuitanta, aquests debats s’han vertebrat entorn al diagnòstic d’una “desacceleració” de la política Lang de principis dels anys vuitanta i, posteriorment, a les crítiques sorgides des de la dreta política i des de mitjans conservadors. Després, van alternar, i en algun cas es van combinar, les dificultats pressupostàries, els conflictes i les polèmiques i la feblesa de la reputació política dels ministres de Cultura per a alimentar una “crisi” la constatació de la qual s’ha convertit en un lloc comú. Fins al punt que, de la comissió per a una “refundació” de la política cultural de 1993 a la declaració d’objectius del president de la República a la ministra de Cultura que el 2007 va deixar al descobert les “llacunes i els fracassos” d’una política a la qual calia donar “un nou impuls”,⁵ la gestió de l’acció cultural governamental sembla basar-

1. Primer ministre encarregat d’Afers Culturals durant la presidència de Charles de Gaulle, de 1959 a 1969.

2. Ministre de Cultura durant la presidència de François Mitterrand, de 1981 a 1986, i posteriorment de 1988 a 1993.

3. Els denominats *Rencontres Malraux*, iniciats el 1994.

4. Per limitacions d’espai, no podem incloure la dimensió comparativa en aquest article, la qual cosa evidentment no pressuposa que calga considerar el conjunt de qüestions que ací es plantegen com a específiques del cas francès.

5. La “*lettre de mission*” o declaració d’objectius de Nicolas Sarkozy, president de la República Francesa, a Christine Albanel, ministra de Cultura (1 d’agost del 2007).

se en el reconeixement de les dificultats del model anterior, així com en el manteniment de l'herència de la qual és portador. Els cinc anys de govern de François Hollande que estan a punt de concloure no en són una excepció i han estat marcats per una disminució inèdita del pressupost del Ministeri de Cultura, malgrat que la seua defensa constituïa un indicador de les polítiques "d'esquerra", i per la omnipresència d'un discurs que basa la justificació de la inversió cultural en el seu "impacte econòmic", contradient, en part, les directrius fundacionals de la política cultural francesa.

Dues d'aquestes dificultats constitueixen la base d'aquestes apreciacions, en el millor dels casos mitigades. En primer lloc, la política cultural pública hauria fracassat en l'objectiu de democratització cultural, en el nom del qual va ser creada a la fi dels anys cinquanta. Així mateix, tampoc hauria permès mantenir la cultura francesa en un nivell adequat de projecció internacional sense una política d'ajuda a la creació artística contemporània eficaç i/o a causa d'una política de difusió insuficient. A aquests dos punts fonamentals cal afegir una sèrie de queixes sobre el desequilibri entre París i la resta del país, deficiències en la protecció del patrimoni artístic, incapacitat de resposta davant les transformacions culturals generades per la generalització de les tecnologies de la informació i la comunicació i, finalment, però no menys important, problemes de finançament del mercat de treball en les arts escèniques i en el sector audiovisual, dos sectors fonamentals de la política cultural governamental a partir de la crisi dels denominats "intermitents de l'espectacle" de l'any 2003.⁶

En aquest sentit, el "model francès" de política cultural està "en crisi". De fet, així ho repeteixen fins a la sacietat estudis recents que anuncien "la fi d'un mite" (Dijan, 2005), descriuen "un sistema esgotat"

6. El règim d'intermitència de l'espectacle fa referència al sistema de prestació per desocupació dels artistes i tècnics de les arts escèniques i del sector audiovisual, que ha de permetre'ls una certa continuïtat en els ingressos.

(Abirached, 2005) o critiquen les "irregularitats" d'un "model que s'ofega" (Benhamou, 2006) o fins i tot arriba al "fàstic cultural" (Brossat, 2008), quan no busquen en l'exemple nord-americà, antany antimodel per excel·lència, una font d'inspiració per a començar sobre noves bases (Martel, 2006). Aquestes valoracions disten de ser infundades, com veurem més endavant. Tanmateix, el seu rigor i recurrència no són també el producte d'una confiança excessiva en un "model" l'enfonsament del qual lamentem tant perquè sobrevalorem la seua coherència?⁷ Resulta pertinent parlar de crisi per a descriure una situació que es perllonga en el temps i abasta ja quasi tres dècades? La retòrica de la "crisi", que per contrast fa que el període de temps passat sembla una edat d'or perduda, no corre el risc de presentar com a conjunturals les dificultats i les contradiccions més estructurals, és a dir, inscrites precisament en aquesta història el final de la qual deplora? Aquestes són les preguntes que serviran de punt de partida a una breu presentació del sistema francès de política cultural i els seus desafiaments actuals.

Primer, tornarem sobre els principals fonaments d'aquest sistema, sense oblidar les contradiccions que s'hi associen. A continuació, veurem com les transformacions de les relacions entre àmbit cultural i polític⁸ fan que aquestes contradiccions constitueixen la base del qüestionament d'una política cultural que havia basat el seu èxit en el seu caràcter provisional.

7. Encara que el discurs de crisi i la retòrica de lamentació també es donen en altres països, la intensitat de les expectatives generades per la política cultural a França, així com el lloc particular que ocupa l'àmbit cultural en els debats públics del país, segurament expliquen la forta presència d'aquest tipus de discurs. I ací trobem el camí per a una anàlisi comparada de les postures públiques adoptades respecte a les polítiques culturals.

8. Utilitzem ací la noció d'àmbit en el sentit que adquireix en la sociologia de Pierre Bourdieu (Bourdieu, 1993).

CONSTRUCCIÓ, CONTRADICCIONS I INFLEXIONS D'UN SISTEMA DE POLÍTICA CULTURAL

La política cultural francesa mai ha tingut la coherència d'un "model", en el sentit d'haver sigut dissenyada de manera expressa i metòdica com a articulació d'un conjunt de principis, objectius, mitjans i formes d'organització.⁹ Tanmateix, la seua formació històrica ha anat acompanyada de l'establiment d'un sistema, a vegades vacil·lant i en part imprevisible, en el sentit d'un conjunt relativament equilibrat de relacions entre elements mútuament interdependents que es reforcen. Un sistema els elements principals del qual destacarem a grans trets, prestant especial atenció a les ambigüitats que presenta i a les tendències evolutives que ha experimentat.

Els orígens

Sovint es considera que la política cultural francesa es remunta a l'herència secular de la monarquia absoluta. De fet, des del segle XVI s'estableixen estretes relacions entre l'estat i els espais de producció cultural. Els monarques són, com l'aristocràcia i l'Església, patrocinadors de les obres d'art. Encara més, la dinàmica conflictiva de formació de l'estat modern, en el transcurs de la qual el rei imposa el seu domini sobre els senyors feudals i, posteriorment, la seua autoritat enfront de l'Església, genera importants inversions artístiques, gestionades per la superintendència d'edificis reals, una administració ad hoc creada el 1535. En aquesta dinàmica competitiva apareixen institucions que, més enllà de refermar el prestigi reial, permeten estructurar de forma duradora l'activitat científica, literària i artística del país. És el cas de la creació del Collège Royal (actual Collège de France) el 1530 i de la Comédie Française el 1680. En aquell interval, l'Acadèmia Francesa (1635) i l'Acadèmia de Pintura i Escultura (1648), creades per l'estat i mantingudes sota la seua tutela, constitueixen les primeres instàncies d'enunciació de regles específiques de l'activitat literària i artística i posen les bases

dels processos de potenciació de certs àmbits de la producció cultural (Bourdieu, 1993).

La identificació d'aquests orígens remots sembla imposar-se amb major contundència en la mesura que les etapes posteriors de la formació de l'estat-nació també ofereixen l'oportunitat d'intervencions públiques els resultats de les quals han configurat l'escena cultural de forma duradora. N'hi ha prou a pensar, per exemple, en la creació dels Arxius nacionals (1799) i el museu del Louvre (1793) a l'inici de la Revolució Francesa, o en la legislació en matèria educativa (lleis de 1881 i 1882) i en la protecció del patrimoni històric (lleï de 1913), al principi de la Tercera República Francesa.¹⁰

D'aquest breu repàs històric convé recordar que a França la formació d'una cultura nacional i la gènesi dels elements vertebradors de l'àmbit cultural estan estretament relacionats amb el procés històric de formació de l'estat. De fet, l'estat no solament ha contribuït a la infraestructura institucional i material del desenvolupament cultural. L'organització de l'estat i la de la cultura s'han realitzat de forma conjunta, en un procés d'edificació i unificació nacional, com s'observa de forma especialment clara en matèria lingüística.

Aquesta articulació històrica precoç i intensa entre l'estat, la cultura i la nació possiblement explica les nombroses singularitats de la política cultural francesa. Tanmateix, hem de considerar Francesc I de França o Lluís XIV, Colbert o Richelieu com els descobridors d'aquesta política o fins i tot, en un retorn *ad infinitum* dels erudits, situar en ells l'origen de les primeres fonts de què emergeix l'estat modern? No n'estem gens segurs. En primer lloc, perquè les regles elementals del mètode històric porten a desconfiar del parany de l'anacronisme. Un anacronisme que, en aquest cas, porta a veure en la política cultural, producte objectivat de la història, una noció transhistòrica, és a dir, sense història, i a

9. Excepte potser, seguint Urfalino (1996), en el moment de la consolidació d'una política d'acció cultural en la qual les "Maisons de la culture" (centres culturals) constitueixen un símbol i un instrument, entre 1959 i 1963.

10. Hi ha nombroses síntesis històriques sobre la qüestió. Remetem el lector especialment a la de Poirrier (2000).

considerar a posteriori els contextos passats des del prisma d'una realitat apareguda posteriorment –cosa que, per reprendre la metàfora de Norbert Elias, vindria a ser com considerar que una casa construïda segons l'estil actual i amb materials antics és un autèntic testimoniatge del passat. En segon lloc, perquè la gènesi de la política cultural contemporània és tot excepte resultat d'una història lineal, cosa que convida a la prudència respecte a continuïtats massa evidents per a no ser engegadores.

Si considerem com a indicadors l'ús del terme "política cultural" per part dels agents històrics, l'objectivació d'una política d'aquest tipus en les estructures institucionals específiques i la seua encarnació en la funció política i administrativa, podem arribar a associar l'aparició de la política cultural francesa amb la instauració del Ministeri d'Afers Culturals el 1959. Aquest fet cobra especialment sentit en una història llarga, marcada per fites antigues i per tot un seguit de limitacions estructurals, d'oportunitats perdudes o d'intents fallits.¹¹ Tanmateix, resulta irreductible tant a una conseqüència inevitable d'aquesta història com al resultat d'un projecte polític preexistent.

Una breu reflexió sobre les condicions de creació del Ministeri d'Afers Culturals (posteriorment Ministeri de Cultura), símbol del "model francès" de política cultural, permet comprovar-ho. De fet, aquesta creació es deu essencialment a una sèrie de condicions conjunturals. L'any 1958 és el de la tornada al poder del general de Gaulle, en plena guerra d'Algèria, després de la instauració de la Cinquena República Francesa, la constitució de la qual es ratifica a l'octubre. Amb el general de Gaulle arriba un equip polític en part nou, entre el qual figura André Malraux, l'"amic fidel", escriptor cèlebre i apreciat per l'esquerra, especialment pel seu compromís amb el bàndol republicà durant la Guerra Civil espanyola, però també propagandista del partit gaullista l'Agrupació del Poble Francès (*Rassemblement du Peuple Français*, RPF). Amb el canvi

de règim s'obri un període d'intenses reformes per a una acció governamental reforçada i modernitzada i, per tant, la implantació de noves polítiques. El Ministeri d'Afers Culturals i la política cultural que crea deuen la seua existència a la conjunció de tots dos factors. No pretenem caure en el fetixisme del paper dels "grans homes" de la història, sinó recordar el lloc decisiu d'André Malraux en aquestes innovacions. Malraux, ministre des de juny de 1958, en principi no tenia cap atribució fixa. A més d'altres àmbits, com la joventut o la recerca científica, el seu paper era el de portaveu del president del Consell, posterior cap de l'estat, el carisma del qual –parafraçant Max Weber (Weber, 1971)– contribueix a certificar. Malgrat la seua utilitat política, Malraux no podia romandre indefinidament sense cartera. S'inicia així un treball de reorganització administrativa amb l'objectiu primer de constituir un ministeri a la seua mesura. D'aquesta reorganització naix el Ministeri d'Afers Culturals, al juliol de 1959, que se centra essencialment a potenciar l'administració de les arts i les lletres, fins al moment parent pobre del Ministeri d'Educació Nacional, i a incorporar el cinema, fins aleshores sota la tutela del Ministeri d'Indústria i Comerç.

Contràriament a la fórmula habitual, en aquest moment l'òrgan ha de crear la funció que té associada. El bricolatge institucional d'on sorgeix el Ministeri també permet l'elaboració d'una política cultural considerada pels seus promotors com una novetat que trenca amb el sistema heretat del segle XIX i es posa al servei d'un projecte ambiciós que estableix el paper de l'estat en l'organització social i en la preparació del seu futur i, des d'aquesta doble perspectiva, conforme a l'estil del govern instaurat amb la Cinquena República Francesa. De fet, la política cultural francesa no és la simple continuació d'una herència secular ni tampoc el resultat d'un procés "racional" de decisió, sinó que és el producte no necessari de la llarga història de relacions entre cultura i estat i d'una curta història en la qual els acords institucionals s'estableixen enmig de canvis polítics i culturals. Però el principal enigma històric no està tant en la invenció de la política cultural com en la seua institucionalització,

11. Sobre aquestes qüestions, ens permetem fer referència als nostres treballs (Dubois, 2001; Dubois, 2012).

és a dir, la imposició de la seua necessitat social i de la seua legitimitat política i burocràtica, fins al punt que l'existència d'aquesta política resulta difícil de qüestionar (cosa que estava lluny d'haver-se assolit a principis dels anys seixanta). Vegem a continuació com, a partir d'aquests orígens heterogenis, emergeixen i evolucionen els principals elements constitutius del sistema d'aquesta política cultural.

Especificar la cultura

Un dels principals trets distintius del sistema de política cultural francès està en el fet que a França “la” cultura s’ha constituït com un domini circumscrit a l’acció pública probablement abans que en qualsevol altre lloc i amb més força. Aquesta distribució porta indissociablement a la consolidació d’una funció dels poders públics en matèria cultural i a la institucionalització d’una definició de la cultura corresponent.

Tornem per un moment a la consolidació del Ministeri i de la política cultural governamental de principis dels anys seixanta. El problema afecta, en primera instància, l’organització administrativa d’un àmbit competencial que, malgrat no ser del tot nou, pretén ser diferent i autònom de les estructures polítiques i institucionals de la cultura que havien prevalgut fins al moment. En altres paraules, es tracta bàsicament de crear un Ministeri d’Afers Culturals al costat del poderós Ministeri d’Educació Nacional, del qual procedeix. Sense limitar-se a ser una conseqüència dels desafiaments d’un organigrama, la construcció de la política cultural es produeix per diferenciació de la política educativa. De fet, els seus promotors la diferencien tant d’aquesta que corre el risc de ser considerada com un dels seus components menors. De forma similar, Malraux i els primers alts funcionaris culturals treballen per dissociar el Ministeri i la política que han creat de les institucions i les referències que a priori resulten més pròximes, com l’organització de l’oci, l’animació o l’educació popular. En definitiva, la missió del Ministeri es consolida en primer lloc en relació amb la delimitació del seu perímetre, definint la política cultural de manera indirecta, pel que no és: ni complement educatiu, ni ús del temps lliure.

Aquesta és una diferència important respecte a altres països, en els quals els marcs de pensament i acció associen més fàcilment la cultura a altres sectors, com el turisme, l’educació o l’esport.

Aquesta forma de consolidació d’una institució i d’una missió cultural d’estat porta a afavorir una definició de la cultura que al principi resulta bastant restrictiva (Dubois, 2003a). De fet, encara que l’ambició mostrada en els discursos és enorme i fàcilment fa referència a un desafiament de la civilització, la “cultura” de la política cultural es limita en un primer moment a l’àmbit al capdavant clàssic del patrimoni seleccionat per la història de l’art i la creació contemporània legitimada per la crítica erudita. En altres paraules, la política cultural té com a objectiu la cultura de les elits i relega a infracultura no solament els productes comercials de les indústries culturals sinó també tot el que es relaciona amb les tradicions populars, amb les activitats d’aficionats i, en general, amb les formes no institucionals de cultura. Aquest legitimisme cultural d’estat, encara amb força actualment, es manifesta directament en la manera com es formula l’objectiu de democratització que constitueix la referència central de les polítiques culturals públiques. La democratització cultural no està dissenyada en termes de diversificació de les formes culturals, en termes d’expressió de la majoria, ni en termes de promoció de la creativitat. Està dissenyada en termes d’accés a béns culturals escassos i de difusió d’aquests béns. Democratitzar és, com arreplega el decret de creació del Ministeri, “fer que les obres d’art siguin accessibles”, però sense explicar-les ni, cosa que és pitjor, “divulgar-les”, sinó posant-les a la disposició del públic. Així, aquesta democratització no difereix molt d’un projecte de proselitisme i conversió: es tracta de convèncer la major quantitat de gent possible que se sumen al culte a la cultura, la clau de la qual té l’elit social i cultural. En la pràctica, això comporta que les mesures adoptades consistisquen principalment en una política de l’oferta cultural: proposar a museus, biblioteques, teatres i altres centres culturals, que han augmentat en nombre considerablement, productes culturals amb una qualitat garantida per especialistes del sector, seguint implícitament l’axioma segons el qual l’ampliació de l’oferta incrementa la demanda.

Malgrat que actualment les polítiques adoptades encara s'inscriuen àmpliament en aquesta lògica de l'oferta, l'oferta cultural institucional s'ha vist diversificada a partir del legitimisme estricte de principis dels anys seixanta (Dubois, 2003a). Després de la constitució del ministeri de Malraux, com a resultat de les polèmiques culturals de finals dels seixanta i amb el desenvolupament de polítiques culturals locals, els anys setanta van ser testimoni de la promoció de formes culturals menys institucionals i "burgeses" en espais culturals que buscaven ser "més propers a la vida quotidiana". Posteriorment, les formes culturals fins aleshores considerades menors van començar a beneficiar-se del suport públic, sobretot a partir de l'arribada al poder de l'esquerra, el 1981, i amb ella el desenvolupament de la política cultural sota el lideratge del ministre Jack Lang. Les estratègies proselitistes que perllonguen lògicament el legitimisme cultural (difondre *la* cultura) s'han combinat aleshores amb estratègies de rehabilitació cultural basades en una visió més realista de la cultura (promoure *les* cultures). En afirmar la diversitat de les fonts de creació i pretendre promoure-les, la política ministerial tracta de participar activament en el procés de consagració constitutiu de la producció social de la "cultura". Aquesta funció simbòlica nova, aplicada a objectes externs al cercle de la legitimitat cultural (el rock, el còmic, la fotografia, la moda, el patrimoni industrial, més tard el hip-hop, etc.), és similar a un projecte de renovació en la mesura que pretén conferir-los una dignitat que fins ara se'ls havia negat. Però aquesta inflexió té limitacions. Sense entrar ara en l'anàlisi de les conseqüències de les polítiques de renovació, que a vegades resulten contradictòries, convé destacar simplement que la política cultural governamental a penes ha integrat les cultures "marginals" i que els principals mitjans disponibles es continuen dedicant a formes de cultura més institucionals.

Un sistema centralitzat?

La qüestió de la definició de la cultura promoguda per la política cultural no està desvinculada de la centralització d'aquesta política, en la mesura que la cultura legítima francesa procedeix d'institucions d'àmbit nacional situades principalment a París.

Tanmateix, el centralisme de la política cultural francesa no és tan simple ni general com podria semblar a primer colp d'ull.

En primer lloc, cal destacar que no es tracta únicament d'un repartiment de competències entre govern central i entitats locals. De fet, "l'hegemonia parisenca" (Menger, 1993) es deu per igual a la forta centralització del poder polític i a la concentració a la capital dels principals llocs de poder econòmic i simbòlic que regeixen l'àmbit cultural (editorials, mitjans de comunicació, grans institucions, galeries, universitats de prestigi, etc.) i d'una part important del mercat de treball artístic. Aquestes tres formes de concentració es reforcen entre si, de tal manera que una descentralització politicoadministrativa (transferència de competències culturals de l'estat central cap a les entitats locals) per si sola no pot assegurar una vertadera descentralització cultural (reajustament de la vida cultural entre la capital i la resta del territori).

La preeminència del centre en el sistema francès de política cultural es dona en diversos nivells i remet a lògiques heterogènies. En destacarem les tres més importants. La primera és la de les relacions de forces polítiques i institucionals. Quan es va iniciar la política cultural, la seua gran centralització no era en absolut inevitable. Els municipis podien presumir d'una certa experiència en la matèria i les instàncies de debat per a l'elaboració d'una política nacional a partir d'experiències locals van desenvolupar en aquest període una activitat notable (Comité d'histoire, 1997; Dubois et al., 2012). Tanmateix, consideracions polítiques (aquestes instàncies tenien representants principalment comunistes) i d'estratègia institucional per a reafirmar l'autoritat d'un Ministeri d'Afers Culturals encara fràgil van fer que la política cultural es desenvolupara principalment en el nivell central. Posteriorment, la consolidació institucional del Ministeri de Cultura i l'auge aconseguit en la dècada dels vuitanta van travessar el gran desenvolupament d'una administració descentralitzada, present en el conjunt del territori nacional. Les Direccions Regionals d'Afers Culturals, una mena de prefectures

culturals sota l'autoritat del ministeri, van contribuir àmpliament a la difusió de les directrius definides des de l'administració central i van conservar localment posicions de lideratge gràcies a la seua experiència i a la seua posició d'interlocutor obligat i de finançador.¹²

Més enllà d'aquestes qüestions institucionals, entenem que el paper preponderant del centre s'estableix en el pla simbòlic i cultural alhora. Acumulant recursos financers, experiència i xarxes de contactes de l'esfera cultural, el Ministeri de Cultura es va consolidar com a institució amb una posició hegemònica en la definició de la cultura i la qualitat cultural. Així, el projecte proselitista de la democratització cultural va adoptar la forma d'una difusió de la cultura del centre a la perifèria. I malgrat importants inflexions, cal reconèixer que les polítiques culturals (incloent-hi la posterior descentralització dels anys vuitanta) van afavorir la cultura nacional més que no pas la diversitat cultural local o l'aparició de pols d'equilibri fora de la capital.

Finalment, convé recordar que la concentració cultural a la capital també formava part de les opcions polítiques o, com a mínim, procedeix de lògiques contra les quals els governs successius no han combatut amb massa decisió, per dir-ho eufemísticament. De fet, la política cultural condueix a una dimensió d'influència internacional que, més enllà d'una presència en l'estranger, sobre la qual tornarem més endavant, passa àmpliament per l'atractiu i el prestigi de la capital, la qual cosa ha contribuït a reforçar el desequilibri entre París i la resta del territori. Aquestes opcions polítiques són especialment visibles, en tots els sentits del terme, en la concentració de les "grans obres" culturals a París, del "gran Louvre" al museu del Quai Branly, de l'Òpera de la Bastilla a la Ciutat de la Música. Una concentració que contribueix així a reforçar el desequilibri pressupostari en favor d'una ciutat més

que proveïda de centres culturals.¹³ Una concentració, d'altra banda, que no és solament el resultat d'un "acte autoritari". També es deu a la concentració dels mitjans culturals en la capital, que porta, per dir-ho d'alguna manera, a oferir encara més als qui ja tenen molt, en la mesura que a canvi garanteixen la viabilitat de les noves inversions. Així, per exemple, la costosa construcció d'una nova biblioteca a París quan les biblioteques de les grans ciutats universitàries solen ser deficientes obeeix a una lògica implacable: París és el lloc on un establiment d'aquestes característiques de ben segur serà més freqüentat.

Tanmateix, podem quedar-nos en la constatació d'una gran centralització cultural i limitar l'examen de la política cultural francesa a l'àmbit central? Per descomptat que no. De fet, els tres nivells d'entitats locals, municipis, departaments i regions, intervenen en l'àmbit cultural, i fins i tot representen una part superior a la del Ministeri de Cultura a escala nacional pel que fa a despesa cultural pública. Cronològicament i per ordre d'importància, els municipis són els primers a intervenir en aquest àmbit. Des de finals del segle XIX, la llei els confereix autoritat per a fer-ho lliurement, la qual cosa permet la creació de molts teatres, museus i biblioteques. La cultura, àmbit de competència poc codificat jurídicament i alhora portador de simbolisme, constitueix des d'aleshores un àmbit d'innovació per als representants locals, sovint d'esquerres. És el cas del "socialisme municipal" de principis del segle XX a la "perifèria roja" de París durant el període d'entreguerres i a partir dels anys cinquanta, i més tard a les ciutats conquistades pels representants de l'esquerra, sovint sorgits del món associatiu, que en els anys setanta fan de la cultura un terreny privilegiat de la "democràcia participativa" i de la satisfacció de les aspiracions de les "noves classes mitjanes" que els han dut al poder (professors, treballadors socials i altres titulats, sovint d'origen popular). Així, fins i tot amb anterioritat a les

12. Actualment aquest lideratge està molt qüestionat, com veurem més endavant.

13. Actualment les inversions es reparteixen quasi equitativament entre la regió parisenca i la resta del territori nacional; si bé és cert que fins a principis de l'any 2000 el repartiment estava molt desequilibrat en favor de París i de l'Île-de-France. Font: Ministère de la Culture et de la Communication.

lleis de descentralització de 1982 i 1983, que bàsicament ratifiquen el que ja existia, s'inicia el desenvolupament de les polítiques culturals de les ciutats (Saez, 2003). Des de fa temps, i contràriament al que se sol pensar, a França el finançament públic de la cultura és obra majoritàriament de les entitats territorials. La seua despesa cultural ascendia a 7.600 milions d'euros el 2010, quan el pressupost del Ministeri de Cultura és de 3.400 milions d'euros per a 2016, incloent-hi el sector audiovisual i les ajudes a la premsa. La resta de ministeris té un pressupost cultural, també per a 2016, de prop de 4.000 milions, per a la conservació del patrimoni, els intercanvis culturals internacionals (Ministeri d'Afers Exteriors) o fins i tot l'educació artística i l'acció cultural (Ministeri d'Educació) (Ministère de la Culture et de la Communication, 2016: 81-104).

En permetre la constitució de governs municipals molt més autònoms, immersos en una competició per atraure turisme i ocupació en la qual la "imatge" (i, per tant, la cultura) representa un paper decisiu, la descentralització es mostra més favorable al desenvolupament de polítiques culturals locals per tal com es dona en un moment en què, en el nivell nacional, el govern mai ha invertit tant en aquest àmbit. I aleshores es produeix una situació de la política cultural francesa que podríem qualificar d'eufòrica: un desenvolupament conjunt d'intervencions nacionals i locals en un equilibri que satisfà provisionalment els uns i els altres, l'ambició encara no frustrada de la democratització cultural, una obertura que suavitzava les jerarquies culturals sense qüestionar-les i la presentació de nombrosos festivals i equipaments nous, per a satisfacció dels representants que els inauguren i dels agents culturals que els promouen. Aquest moment resulta decisiu en l'organització del sistema francès de política cultural, però també comporta alguna de les dificultats actuals.

Artistes, intellectuals i estat: aliances i competències

Un dels punts que distingeixen una política cultural en el sentit actual del terme està en la substitució de la relació frontal entre l'artista i l'autoritat (Elias, 1991), característica de la falta d'un àmbit autònom de

producció cultural i d'una feble especialització interna de l'aparell de l'estat, per un sistema de relacions molt més complex entre agents interdependents, que condueix especialment a la intervenció d'intermediaris entre productors culturals i responsables polítics. Atés que no podem establir amb precisió aquestes configuracions i els seus canvis, ens conformarem de fer referència a les tendències que s'observen en cinc categories d'agents principals.

Paradoxalment, els artistes van tenir poca presència en la definició inicial de la política cultural, sobretot pel fet que el nou ministeri temia la influència de les Acadèmies, encara importants a principis dels anys seixanta i considerades responsables de l'esclerosi del "sistema de les belles arts" en la Tercera República Francesa. D'altra banda, són nombrosos els artistes que manifesten la seua desconfiança respecte a una política no "de les arts" sinó "de la cultura"¹⁴ i a una institució sospitosa d'estar burocratitzada que, en paraules d'Eugène Ionesco, hauria de limitar-se a ser un "ministeri de subministraments" per als artistes.¹⁵ En termes generals, cal no sobreestimar l'adhesió dels artistes a una política dirigida per un estat que constitueix tradicionalment el blanc de les seues crítiques (almenys en els seus inicis). D'aquesta manera, academicisme i subversió constitueixen els dos pols oposats d'una tensió estructural de les relacions entre artistes i polítiques culturals. L'academicisme, a través de la seua expressió estètica, designada amb el nom infamant d'art oficial, constitueix poc més que una tendència real, en tot cas un punt de retorn denunciat sovint, i en aquest sentit estructura les relacions i els debats. Aquesta figura negativa constitueix tot el que intenta evitar l'artista que busca el reconeixement dels seus companys. Al mateix temps, els qui s'oposen a la política cultural enarboren les seues tesis per a denunciar el que al seu judici és un dels mals inevitables de la intervenció cultural pública: la imposició d'una estètica oficial a favor de les relacions de cort que s'instaurarien entre el

14. Com Jean Dubuffet en el seu assaig *Asphyxiante culture*, de 1968.

15. Eugène Ionesco en *Le Figaro*, 3 d'agost de 1974.

poder polític i “els seus” artistes. L’artista “subversiu” a priori constitueix el seu simètric invers. Es tracta d’una figura important a França en la mesura que els artistes històricament s’han considerat com a tals oposant-se als poders establerts i, per tant, a l’estat. Aquesta figura remet al paper polític que poden reivindicar els artistes, conjuntament amb els agents polítics oficials, i igualment remet més en general a una qüestió fonamental de les polítiques i les formes de legitimitació artístiques: pot un artista deure la seua consagració a institucions que depenen de l’estat? A partir d’aquestes tensions podem deduir la relació ambivalent dels artistes amb la política governamental. Són, al mateix temps, els primers “clients” i els primers crítics, els beneficiaris i els eterns insatisfets, encara que solament siga perquè l’expansió de la política cultural ha generat un creixement de les demandes de suport impossible de satisfer.

La mateixa ambivalència pot identificar-se entre els intel·lectuals, atrapats entre l’experiència i la crítica. Els intel·lectuals representen tradicionalment un paper important en la política francesa, en un sentit tal vegada pròxim a la “política literària” descrita per Tocqueville en *L’ancien régime et la révolution*, és a dir, en nom dels principis i els valors universals, a través d’un discurs ben construït i farcit de referències. Sense abandonar necessàriament i totalment aquesta postura crítica, els intel·lectuals representen el paper d’auxiliars de la política cultural: realitzen estudis sociològics que permeten teoritzar i legitimar el projecte de democratització, participen en comissions i produeixen una literatura d’acompanyament que alimenta les bases de l’acció pública o que, en tot cas, la fa visible. Tanmateix, aquesta participació no està exempta de dificultats, com ho testifica el ràpid fracàs de la creació d’una gran instància de debat sobre les opcions culturals. Es tracta d’una política intel·lectual d’estat que interfereix en el paper polític dels intel·lectuals. Així, a principis dels anys vuitanta, l’esquerra en el poder lamenta el “silenci dels intel·lectuals”, és a dir, la feblesa del seu suport públic a la política governamental. Més tard, com veurem, la política cultural constitueix

precisament un terreny privilegiat perquè un nou sector de l’àmbit intel·lectual la utilitze com a blanc de les seues crítiques.

Convé assenyalar que a França els intel·lectuals a penes ocupen càrrecs polítics rellevants, malgrat tenir moltes vegades un paper polític important. En el nivell nacional, una gran part dels polítics prové d’“escoles de poder” que des de l’inici de la Cinquena República Francesa els formen cada vegada més en economia i administració. Aquesta dada morfològica té una conseqüència: el distanciament respecte als mitjans i les preocupacions culturals d’uns polítics cada vegada menys formats en “humanitats” i en referències literàries, dos elements que constitueixen el capital cultural dels seus ancestres. Si les figures de Malraux i Lang són omnipresents, al mateix temps resulten excepcionals. A més, una de les dificultats amb què es troben tots els ministres de Cultura és com donar forma a una política en un sector particularment sensible en el qual es té poca o cap legitimitat específica. A partir de l’any 2000, el nomenament de ministres amb un perfil d’administradors culturals¹⁶ no ha aconseguit resoldre del tot el problema. Contràriament a altres sectors de l’acció pública, la cultura rarament dóna motiu a l’especialització de les carreres polítiques. Això no impedeix, tanmateix, l’adquisició d’una experiència política en la matèria, que ha assolit una certa importància entre els representants de les grans ciutats, per exemple. El que importa destacar ací és que la institucionalització de les polítiques culturals ha qüestionat àmpliament les formes més directes i primàries de censura o instrumentalització de la cultura per part dels agents polítics. Això no significa que hagen desaparegut els riscos, sinó simplement que a partir d’ara fan referència a aspectes més complexos, que en part protegeixen els artistes i agents culturals, la qual

16. Catherine Tasca (2000-2002), alta funcionària en el Ministeri de Cultura de França des de finals dels anys seixanta, amb una carrera professional completament desenvolupada en aquest àmbit. Jean-Jacques Aillagon (2002-2004), entre altres coses, expresident del Centre Nacional d’Art i Cultura Georges-Pompidou. Audrey Azoulay, ministra de Cultura des de 2014, ha desenvolupat gran part de la seua carrera d’alta funcionària en aquest ministeri, ocupant-se especialment del cinema.

cosa suposa, d'altra banda, fer de l'evolució d'aquest sistema de relacions institucionalitzat un important desafiament per a la llibertat de l'art i la cultura.

Ara els mediadors i administradors culturals estan implicats en aquest sistema, en el qual tenen un paper d'intermediaris que els situa sovint en una posició central. De fet, la institucionalització de la política cultural ha passat per un procés d'especialització i professionalització d'aquests administradors culturals. Així s'esdevé en l'administració central del Ministeri de Cultura, en els serveis culturals locals i, de forma més general, en la gestió del que s'ha denominat "projectes culturals", ja siguen impulsats des de les institucions o per associacions o estructures privades. El desenvolupament de les polítiques culturals ha anat acompanyat, de fet, de la invenció i el desenvolupament de llocs de treball en gestió cultural. Els seus responsables hi veuen una garantia de qualitat cultural i de competència organitzativa, que deixa enrere la bona voluntat i la falta de competència de voluntaris i altres militants culturals. Uns altres veuen els riscos d'una burocratització de la cultura, de la seua homogeneïtzació i desaparició després de les reocupacions administratives. Aquests aspectes positius i negatius no són incompatibles; en qualsevol cas, la importància dels mediadors és un element essencial de la gestió de les polítiques culturals, precisament per la posició d'interfície que asseguren, especialment entre productors culturals i polítics.

No podem acabar aquesta visió general sense referir-nos al paper dels mitjans de comunicació, que en molts aspectes resulten decisius en el sistema de relacions i legitimacions creuades. Reprenguem algunes de les tensions esmentades anteriorment. El que es coneix tradicionalment com a instrumentalització política de la cultura es refereix ara a les expectatives sobre les repercussions mediàtiques respecte a les operacions culturals que donen suport als poders públics. I encara que els mitjans de comunicació exerceixen un efecte de "censura" en seleccionar allò que consideren digne d'atenció, també s'apressen a denunciar les vel·leitats de la censura política que no es correspon amb la seua concepció de la llibertat

artística. En síntesi, més enllà d'alguns exemples extrems, les relacions entre art i política ja estan mediatitzades en el doble sentit del terme. Primer, perquè els mitjans de comunicació en parlen; després, i per la mateixa raó, perquè aquests mitjans tenen un paper d'intermediari en aquestes relacions. La seua concentració parisenca és, d'altra banda, un factor més del centralisme cultural. Més enllà fins i tot del que publiquen els mitjans de comunicació sobre política cultural, cosa que resulta especialment important en aquest àmbit en què la reputació i el símbol resulten enormement actius, la premsa cultural i també els grans diaris d'informació general són part interessada del sistema de la política cultural.

CONTRADICCIONS FUNDACIONALS NO SUPERADES

Cal tornar sobre alguns dels principals elements vertebradors de la política cultural francesa i, per tant, sobre les lògiques de la seua organització històrica, sobretot perquè els problemes i reptes actuals solament poden entendre's si els tenim en compte. D'una banda, perquè la situació actual pot fer témer el qüestionament d'aquesta herència; de l'altra, perquè els problemes als quals ens enfrontem actualment apareixen en part com la revelació evident de contradiccions que ja estaven presents fa temps.

Més enllà de les seues diferències, el debilitament dels "fonaments" de la política cultural fa referència a una forma de des-especificació d'aquesta política, és a dir, al qüestionament de la seua constitució com a àmbit separat de l'acció pública, dotat de la seua pròpia lògica. Per tant, les formes, l'organització i fins i tot la raó de ser d'una intervenció cultural pública són els principals elements qüestionats. Aquesta manca d'especificació se centra en un problema fonamental: el de la imposició de lògiques no culturals al tractament d'assumptes culturals.

El qüestionament d'un principi fundacional: el fracàs de la democratització cultural

El qüestionament d'un principi fundacional pot veure's en primer lloc en el que s'ha denominat el

fracàs de la democratització cultural. Aquest objectiu ha servit d'estandard i de principi de legitimació per a la política cultural pública i ha constituït una creença compartida entre administradors, polítics i agents culturals, o en tot cas ha servit de referència suficientment general per a ser compartida. La democratització cultural és, diguem-ne, com un calaix de sastre o, millor dit, un "principi de sastre" que podem omplir amb moltes coses: una referència política a la democràcia i a la igualtat, programes públics degudament quantificats, la missió dels artistes pel que fa al poble, etc. Així, el fracàs de la democratització cultural és en un cert sentit tant el qüestionament d'una creença compartida i d'un modus vivendi dels agents de la política cultural com els resultats objectivament decebedors de la intervenció pública duta a terme en nom seu. Aquesta creença ha sigut qüestionada, entre altres motius, en favor de les transformacions del camp intel·lectual i del paper dels intel·lectuals en la política cultural. Si, per dir-ho en breu, al llarg del primer període de la política cultural la majoria d'aquests intel·lectuals se sumaven al projecte de democratització, l'augment gradual d'intel·lectuals conservadors ha canviat la situació. En realitat, aquests últims han centrat els debats sobre política cultural a partir de finals dels anys vuitanta, imposant la tesi d'una desviació de la idea democràtica inicial a causa de les inflexions "relativistes" de la política cultural i denunciant la vacuïtat d'un projecte que posava en perill la verdadera cultura,¹⁷ en dessacralitzar-la.

Aquestes crítiques s'han alimentat de resultats estadístics que posen de manifest l'efecte limitat de les polítiques de democratització. Així, l'estadística cultural francesa forjada en una lògica de legitimació de les polítiques cultures se'ls ha tornat en contra a partir de finals dels anys vuitanta (Dubois, 2003b). Ens referim, bàsicament, a les enquestes sobre les "pràctiques culturals dels francesos" dutes a terme sota la direcció del Ministeri de Cultura (Donnat, 1998). En

primer lloc, aquestes enquestes permeten destacar una absència d'evolució (o en tot cas el seu caràcter limitat) en el repartiment social de les pràctiques culturals. Dit d'una altra manera, la democratització cultural hauria fracassat perquè la distància entre categories socials respecte a les pràctiques culturals realment no ha disminuït, i perquè els qui no tenien accés a la cultura continuen sense tenir-ne. La política cultural, en canvi, ha permès la intensificació d'aquestes pràctiques en els grups socials ja predisposats a la cultura (classes mitjanes i altes amb titulació). Una constatació que adquireix major importància si es té en compte que en el període de referència la prolongació de la durada dels estudis i la important ampliació de l'accés a l'ensenyament superior farien esperar un creixement de les pràctiques culturals i un repartiment social més equitatiu. Més encara, els importants esforços realitzats per al desenvolupament de xarxes de biblioteques públiques no han frenat la caiguda de la pràctica cultural per excel·lència, la lectura, ja que s'ha produït una disminució del nombre anual de llibres llegits. Al mateix temps, el consum de televisió i música en diferents formats ha augmentat considerablement, però es tracta de pràctiques que queden fora de l'acció pública i que, d'altra banda, fan referència a l'univers de la cultura denominada "comercial".

No podem desenvolupar ací l'anàlisi d'una realitat evidentment complexa, que implicaria una reflexió sobre els mètodes d'elaboració d'aquestes estadístiques i nombrosos matisos i informacions complementàries.¹⁸ Solament destacarem dues coses. En primer lloc, aquestes constatacions reiterades, que afebleixen la creença fundacional sobre la democratització cultural, han alimentat àmpliament un dubte persistent sobre els fonaments i la legitimitat d'una política cultural. De fet, la qüestió no s'ha plantejat per a oferir una forma alternativa d'aconseguir l'objectiu de democratització¹⁹ sinó en el sentit de cerca d'un objectiu alternatiu. Aquesta

17. Finkelkraut (1987) i Fumaroli (1991) són els principals exemples d'aquestes crítiques conservadores. Per a aquestes discussions, vegeu Dubois (2012).

18. Per a una síntesi, vegeu Wallach (2006).

19. En aquest sentit, els projectes en curs sobre la gratuïtat parcial dels museus no resulten gens encoratjadors.

cerca infructuosa, que dura ja vint anys, participa intensament en el desencant que caracteritza les polítiques culturals contemporànies. A més, el feble impacte de la política cultural sobre la democratització de les pràctiques culturals no resulta sorprenent si es tenen en compte les principals directrius d'aquesta política. La combinació d'interessos professionals i polítics ha afavorit una política de l'oferta que a penes pot modificar les determinacions socials que condueixen (o no) cap als museus o els teatres. Indubtablement, la lògica d'especialització política i cultural que ha portat a la constitució del Ministeri de Cultura al marge del Ministeri d'Educació Nacional –quan no contra ell– resulta històricament necessària, i, d'altra banda, ha produït efectes vertebradors a llarg termini. Ara bé, aquesta divisió institucional duu a l'aberració sociològica, identificable des de l'origen. Com separar efectivament cultura i educació? I com pretendre reduir les desigualtats socials d'accés a l'art i la cultura quan se sap, des dels primers treballs sociològics sobre el tema, que l'escolarització n'és un factor decisiu?²⁰ Fa temps que s'ha plantejat l'establiment d'una política cultural encaminada a fer de l'escola un mitjà de democratització cultural, a través dels ensenyaments artístics i de programes de sensibilització, però es tracta d'una antiga reivindicació de la política cultural francesa, sense una vertadera oposició però sense promotors que ara com ara hagen permès assegurar-ne la realització.

Podrien formular-se consideracions semblants respecte a una altra herència en la definició del perímetre de la política cultural: l'absència de televisió. Encara que al principi s'explica per qüestions polítiques (en els anys seixanta existia un control polític directe sobre la televisió) i, al mateix temps, per determinades concepcions de la cultura (la visió clàssica i legitimista impedeix considerar la televisió com un mitjà de cultura), les evolucions posteriors no han pal·liat aquest oblit. De fet, s'ha actuat en sentit contrari, atès que la dimensió pròpiament "cultural" de la televisió (difusió de pel·lícules d'autor; emissions literàries,

musicals i artístiques; retransmissions d'obres de teatre o concerts) no ha fet més que disminuir.²¹

Una situació crítica en sectors crucials

El qüestionament de la creença genèrica en la democratització ve acompanyat de dificultats més sectorials. N'esmentarem dos exemples en sectors que en molts aspectes són centrals en la política cultural francesa: el patrimoni i les arts escèniques.

La dimensió patrimonial de la política cultural segueix sent molt important. Constitueix la base més antiga i menys discutida de la intervenció estatal. Un important procés de patrimonialització ha portat a la multiplicació de llocs protegits, museus de memòria i altres formes de revaloració de les petjades del passat. Tanmateix, la protecció d'una part important dels monuments històrics genera preocupació: un informe ministerial ha determinat que un de cada cinc corre perill. Les importants despeses de la política patrimonial, en un període de reducció de la despesa pública, porten l'estat central a intentar diversificar les fonts de finançament. El fet de recórrer a mecenes privats i, encara més, la delegació de la gestió d'instal·lacions o monuments en empreses privades, acreix el temor que l'explotació comercial prevalga per damunt de les preocupacions patrimonials. Una nova fase de descentralització iniciada el 2003 porta a considerar el traspàs de certs monuments històrics nacionals a les administracions locals, capaces d'assegurar-ne la gestió. Més enllà de la dimensió simbòlica de l'"abandó" d'elements del patrimoni nacional per part de l'estat central, aquests traspassos plantegen nombroses preguntes. De fet, encara que les autoritats locals puguen ser capaces d'assegurar una bona valorització del patrimoni, hi ha riscos respecte a la desaparició dels criteris històrics i artístics en favor de criteris d'atracció turística, i respecte a la capacitat financera d'aquestes autoritats per a assegurar-ne un manteniment a llarg

20. Vegeu Bourdieu (1966); per a una actualització i un examen en profunditat, vegeu Coulangeon (2003).

21. La creació de la cadena cultural francoalemanya Arte té molt poc de pes en un panorama audiovisual obert a la competència privada des de 1984 i cada vegada més alineada amb el model d'"entreteniment" i la guerra d'audiències.

termini, en aquest cas la descentralització estaria emmascarant una privatització.

Centrem-nos ara en el segon exemple de dificultat sectorial: el mercat laboral en les arts escèniques. Tradicionalment, aquest sector ha sigut essencial en la política cultural francesa, a causa dels vincles entre la història del teatre i la formació de la política cultural (especialment entorn a la qüestió de la democratització), a causa del seu important pes en el pressupost ministerial i, finalment, perquè els professionals del teatre són especialment actius i visibles públicament. L'ocupació cultural constitueix, així mateix, un eix del discurs polític, que alguna vegada ha justificat la despesa pública per les possibilitats de nous llocs de treball en el sector. Tanmateix, la gestió de l'ocupació en les arts escèniques es va convertir en un problema a principis dels anys vuitanta. Contràriament al que ocorre a Alemanya, un país en el qual actors i tècnics de l'espectacle poden beneficiar-se de llocs de treball fixos, a França generalment tenen una durada determinada. Els períodes intermedis entre dos contractes estan coberts per un sistema de prestació per desocupació finançada pels ocupadors i el conjunt d'assalariats, segons un sistema derogatori que té en compte les particularitats de l'ocupació discontinua pròpies del sector: el règim dels intermitents de l'espectacle. Dit d'una altra manera, la defensa de l'ocupació cultural i l'acceptació dels riscos relacionats amb les seues particularitats no estan assegurades per polítiques i institucions culturals sinó per l'organisme paritari encarregat de la prestació per desocupació en conjunt. Aquest sistema va ser molt qüestionat quan a la massificació de la desocupació i als subsegüents problemes de finançament de les seues prestacions es va afegir, a partir dels anys vuitanta, un augment important del nombre de candidats a feines del sector de l'espectacle. Aquest augment no va venir acompanyat d'un augment proporcional d'ofertes de treball (Menger, 2005), la qual cosa va portar a la multiplicació del nombre d'actors i tècnics de l'espectacle indemnitzats en virtut del règim dels

intermitents de l'espectacle,²² per no esmentar els qui intenten accedir-hi sense èxit. Aquest augment té múltiples causes, entre les quals figuren l'increment de l'oferta cultural pública, però també l'ús generalitzat de la contractació intermitent per part d'empreses de producció audiovisual privades.²³ I així s'ha arribat a la següent paradoxa: pel fet de no ser tractat segons la lògica i les instàncies culturals, el problema del règim dels intermitents s'ha deixat en mans d'agents socials més interessats en l'estalvi que en la vida cultural. El 2003, les condicions d'indemnització dels treballadors de l'espectacle i l'audiovisual es van endurir dràsticament, sense que el Ministeri de Cultura poguera intervenir realment en la negociació. L'important moviment social que va generar aquesta reforma va obligar a cancel·lar nombrosos festivals, entre els quals hi ha l'emblemàtic festival de teatre d'Avinyó, a l'estiu de 2003, la qual cosa va suposar no solament la reivindicació del manteniment dels drets categorials dels treballadors de l'espectacle sinó també la denúncia de la mala gestió d'un govern de la cultura incapaç d'oferir una resposta a un problema de tal envergadura (Sinigaglia, 2008). La crisi del règim dels intermitents de l'espectacle ha tornat a posar de manifest que el que denominem "crisi de la política cultural francesa" no és més que el desenllaç actual de problemes que vénen de lluny. I la revelació de les ambigüitats d'aquest sistema de finançament, en un altre temps ocultes, ha contribuït al descrèdit d'una política considerada insuficient en aquest àmbit. A partir de l'any 2000, els successius ministres de Cultura han hagut de fer front a aquesta "crisi dels intermitents" que afecta directament un sector estratègic de la política cultural però sobre la qual tenen poc de control. De fet, el règim dels intermitents de l'espectacle està gestionat, juntament amb la resta de prestacions per desocupació, pels agents socials (organitzacions patronals i sindicals) i el Ministeri de Treball. Tanmateix, un acord assolit a la primavera

22. Multiplicació gairebé per un i mig en el període de 1997 a 2003, any en el qual el nombre de beneficiaris va arribar quasi a les 100.000 persones.

23. Aquestes empreses privades també treballen amb cadenes públiques.

de 2016 podria resoldre el problema parcialment i de manera provisional, la qual cosa sens dubte suposaria un element positiu del balanç cultural dels cinc anys de govern de François Hollande.

Poden dissoldre's les polítiques culturals en la gestió cultural?

Com hem vist en els problemes del patrimoni i de les arts escèniques, les polítiques culturals estan sumides en problemes d'organització, gestió i finançament i l'aparença tècnica dels quals no ha de fer-nos oblidar els seus importants desafiaments polítics i culturals.

En primer lloc, l'herència dels anys "eufòrics" a la qual ens hem referit anteriorment, amb la multiplicació d'equipaments culturals, porta al fet que el gruix del pressupost cultural públic quede absorbit pel funcionament d'aquests equipaments. Això redueix a la mínima expressió els crèdits d'intervenció i, consegüentment, l'execució de nous projectes o el suport a accions culturals menys institucionals. Per si soles, vuit grans institucions, totes situades a París, absorbeixen quasi el 20% del pressupost aprovat pel Ministeri de Cultura.²⁴ Una altra dada: les despeses de personal i de funcionament i servei del Ministeri representen més de la quarta part del pressupost. Aquesta asfíxia planificada afecta també un gran nombre de ciutats franceses. Una situació de quasi bloqueig financer que porta a un enduriment de les polítiques culturals sobre la cultura institucional i obstaculitza l'impuls de nous projectes que fins al moment permetien acreditar la imatge de dinamisme i innovació associada amb aquestes polítiques. De fet, porta a limitar el que denominem política cultural a la gestió de l'existent. De tot això resulten les relacions deteriorades entre els representants polítics culturals, el marge de maniobra dels quals es redueix al mínim, i artistes i professionals de la cultura, posicionats ideològicament, ja siga en una posició defensiva a favor del manteniment del que han realitzat, en

una posició reivindicativa per a accedir a recursos ara escassos o decebuts que les seues propostes no es duguen a terme. D'això deduem el següent: el que identifiquem com la "crisi" de la política cultural no consisteix necessàriament en el seu desmantellament organitzat,²⁵ sinó en el manteniment amb dificultats d'una situació estancada, marcada pels problemes materials i generadora de frustracions.

El segon problema, aparentment tècnic i que remet a grans desafiaments polítics i culturals, és el repartiment de competències entre diferents nivells de poders públics. La descentralització no ha donat lloc a un repartiment clar de les competències en matèria cultural, sinó que més aviat ha afavorit les duplicacions i ha augmentat la complexitat de la gestió dels projectes culturals. Estat, ciutats, departaments i regions tenen perímetres d'intervenció en gran part coincidents. Al principi, el sistema denominat de finançament creuat havia de tenir un avantatge: permetre, mitjançant el suport conjunt de diversos nivells de l'administració, el manteniment d'una major independència dels operadors culturals, evitant riscos de subordinació a un finançador únic. Aquesta preocupació no és infundada, però el sistema presenta limitacions importants. En primer lloc, perquè en comptes de compensar-se i equilibrar-se, el suport dels tres principals finançadors públics (ciutats, regions i estat) sovint estan subordinats els uns als altres, sense que cap puga intervenir al marge de l'altre. En segon lloc, perquè tal situació porta al fet que les diferents polítiques culturals siguen menys visibles, fins i tot per als agents culturals. Finalment, perquè si bé aquest sistema es va ajustar a un període concret de desenvolupament del finançament cultural públic, també afavoreix els efectes de tancament esmentats anteriorment en el moment de la seua reducció.

Aquest sistema d'acció cultural complexa, que agrupa l'estat i les administracions locals, ha canviat considerablement en el transcurs de les últimes dècades. El paper d'àrbitre del Ministeri de Cultura,

24. Biblioteca Nacional de França, Òpera, Centre Georges-Pompidou, Ciutat de les Ciències i de la Indústria, Grande Halle de la Villette, Ciutat de la Música, museu del Louvre i Comédie-Française.

25. Al contrari del que ocorre, per exemple, amb la protecció social.

sobretot a través de les Direccions Regionals d'Afers Culturals, s'ha vist afeblit, d'una banda, per la limitació de les possibilitats d'intervenció ministerial resultat de l'esgotament dels recursos financers disponibles i, d'altra banda, pel fet que les administracions locals, amb una capacitat financera que ha augmentat proporcionalment i l'especialització cultural de les quals s'ha desenvolupat intensament, s'han alliberat del que podria suposar una dependència financera i simbòlica respecte a l'estat central. En això resideix un altre dels elements fonamentals de la "crisi del model francès" de política cultural: l'estat central ja no té el paper de "pilot" que tradicionalment se li suposa o que reivindica. En aquesta nova configuració, la vida cultural és més dependent dels representants locals, que sovint hi participen d'una manera que es considera beneficiosa per als agents implicats. En gran manera, i al marge de la seua afiliació política, els representants locals s'enfronten a una sèrie de limitacions que es poden relacionar amb les respectives orientacions culturals. En primer lloc, la limitació del desenvolupament econòmic territorial, que actualment constitueix el principal criteri d'avaluació de la seua gestió, fa que les lògiques relacionades amb l'atracció d'empreses o de turisme puguin estar molt presents en l'acció cultural local, a risc de relegar les lògiques pròpiament culturals a un segon pla. Les limitacions del joc polític local, a més, poden portar a prioritzar la cultura "que demanda el públic" (és a dir, els electors), en detriment d'opcions culturals més ambicioses, i a vegades poden tornar-se contra els productors culturals que fereixen la sensibilitat d'aquest públic o que simplement tenen una forma d'expressió que no s'ajusta exactament a aquest. De forma més general, diferents qüestions han alimentat recentment la crònica cultural, com a conseqüència d'inoportunes intervencions dels representants locals en l'oferta cultural i de conflictes amb artistes o professionals de la cultura, els quals manifesten una certa predisposició a esperar que l'estat represente un paper d'àrbitre, la qual cosa, per les diferents raons que acabem d'esgrimir, resulta cada vegada menys probable.

En aquest context, el fet de recórrer a fons privats a través del mecenatge, tradicionalment poc present

a França, és cada vegada major. Es tracta d'un tercer aspecte financer i organitzatiu, amb importants implicacions. Els partidaris del mecenatge lloen la flexibilitat del finançament privat i argumenten que majors ingressos sempre suposen un benefici per a la cultura. Els detractors, per la seua banda, sovint queden relegats a simples intervencionistes antiquats, de manera que resulta difícil abordar aquesta qüestió des d'un prisma no ideològic. Per a intentar una reflexió en aquest sentit, cal superar la idea que el mecenatge resulta en si mateix "bo" o "roí" per a la cultura i intentar determinar el paper que pot tenir el seu desenvolupament en una situació cultural determinada. Així, convé tenir en compte algunes consideracions. En primer lloc, a França una part important del mecenatge l'han dut a terme, fins avui, empreses públiques o pròximes a l'estat, cosa que relativitza l'oposició entre tipus de finançament (Rozier, 2003).²⁶ En segon lloc, el desenvolupament del mecenatge també està sotmés a tries polítiques: les que es refereixen a deduccions fiscals susceptibles d'afavorir-lo. Finalment, a causa d'aquests desgravaments, és probable que el desenvolupament del mecenatge privat acabe en un empat tècnic per al finançament de la cultura, en la mesura que la pèrdua de beneficis en ingressos fiscals a la llarga serà repercutit en els pressupostos culturals públics. En aquest sentit, el mecenatge no contribuirà a dedicar globalment "més diners a la cultura", sinó més aviat a organitzar el traspàs de l'oferta cultural a empreses privades. Així, tornem sobre una qüestió ideològica: es tracta d'una cosa bona o roïna? També en aquest cas convé contextualitzar: França no té una tradició d'evergetisme de rics mecenes, fundacions o empreses, com sí que ocorre en altres països. Si l'existència d'un mecenatge (privat o públic) totalment "desinteressat" tal vegada resulte il·lusòria, cal suposar, tenint en compte el que ja existeix, que el seu desenvolupament a França es durà a terme principalment per a afavorir allò que té més possibilitats de garantir a canvi un benefici per a la imatge del mecenes, és a dir, en favor de

26. Observem, però, que en els darrers anys ha sorgit un moviment de privatització d'aquestes empreses públiques.

les grans institucions i les manifestacions culturals més visibles, ja de per si millor dotades, la qual cosa reproduïx els defectes de la política cultural francesa, en comptes de corregir-los.

Reptes internacionals

Per acabar, farem referència de manera inevitablement breu a algunes de les dimensions internacionals dels problemes als quals s'enfronta actualment la política cultural francesa.

Un article publicat en la revista *Time* (Morrisson, 2007) ha posat sobre la taula el declivi de "l'esplendor" de la cultura francesa al món, però és alguna cosa que ve de lluny. De fet, la "pèrdua de projecció" i el "declivi" de la presència cultural francesa constitueixen, juntament amb la "invasió" de la cultura de masses nord-americana, temes de lamentació recurrents des de la Segona Guerra Mundial. Sobre aquesta qüestió, el desencantament és també proporcional a la creença que se'n deriva: la creença en una missió cultural francesa específica en el nivell internacional.

Però encara hi ha més. De fet, contràriament a la visió habitual que considera que França es distingeix per una voluntat cultural dels seus governants, potser una miqueta grandiloqüent quan no ridícula, voldríem proposar la hipòtesi segons la qual l'obertura cultural internacional fa temps que va quedar desatesa. Tornem un moment sobre les construccions institucionals inicials ja esmentades: el Ministeri de Cultura mai ha tingut massa competències en matèria internacional. Tradicionalment, el Ministeri d'Afers Exteriors és l'encarregat de la cultura francesa a l'estranger, la qual cosa pot haver repercutit en una part important dels seus recursos pressupostaris i de personal. D'altra banda, el repartiment competitiu de competències no deixa de ser problemàtic, encara que solament siga perquè la integració de la "xarxa cultural francesa a l'estranger" en els afers exteriors i no en l'àmbit de la cultura no afavoreix les relacions amb l'àmbit cultural nacional. Es tracta d'un primer problema recurrent, denunciat des de fa més de vint anys: malgrat estar dotat de mitjans importants, el sistema de difusió internacional de la cultura francesa es basa

més en la nostàlgia de l'esplendor perduda que en la relació amb la vida cultural contemporània. Així ho va destacar el diplomàtic cultural Xavier North, entre altres, el 1997: "Si l'estat té algun dret a fer valdre l'esforç que dedica a mantenir un ampli dispositiu de presència cultural fora de les seues fronteres, és possible que l'autosatisfacció siga inversament proporcional als resultats obtinguts. Quan el dispositiu és realment ampli, i l'esforç en francs considerable, el sentiment de declivi resulta major. Mai abans en l'exterior s'havia parlat públicament tant d'aquesta "esplendor" i, al mateix temps, mai abans el "missatge" francès havia sigut tan inaudible com actualment" (North, 1997). Així, encara que el problema no es limita a una qüestió de mitjans, s'ha accentuat a causa d'una disminució constant d'aquests des de mitjan anys noranta, la qual cosa fins i tot ha portat al tancament de nombrosos centres culturals a l'estranger (Lombard, 2003; Djian, 2004). A això cal afegir una tendència general: les relacions culturals internacionals probablement constitueixen menys que mai un fi en si mateixes, pel fet d'estar subordinades als intercanvis econòmics, l'inici i desenvolupament dels quals estan cridades a impulsar i afavorir. La veritat és que hi ha una agència especialitzada, l'Associació Francesa d'Acció Artística (AFAA), que el 2006 va passar a ser CulturesFrance amb motiu d'una reorganització que va usar com a model el British Council. Sota la doble tutela del Ministeri d'Afers Exteriors (que aporta el 75% del finançament) i del Ministeri de Cultura, té un pressupost anual de trenta milions d'euros. L'AFAA ha hagut de fer front a importants problemes, tant en la seua relació amb el Ministeri d'Afers Exteriors com derivats de la seua gestió interna (de fet, s'ha vist qüestionada en diverses ocasions pel Tribunal de Comptes francès, principal òrgan de control de l'ús de fons públics). Des d'una perspectiva més àmplia, la coherència i l'abast de la seua activitat també han sigut qüestionats sovint, tant en l'àmbit cultural com en informes parlamentaris. Tanmateix, encara és prompte per a conèixer l'abast d'aquesta reorganització, que sorgeix després de diversos anys de polèmiques, de vegades molt intenses, i en un context cultural i pressupostari poc favorable.

Siga quina siga l'organització institucional, falta saber què pot fer la intervenció pública en matèria cultural en un context que coneixem amb el nom genèric de "globalització", cosa que en aquest àmbit es refereix a processos molt diversos, encara que relacionats entre si: de la intensificació dels fluxos internacionals de béns culturals a la concentració d'empreses de les indústries de la cultura (editorials, companyies discogràfiques, societats de producció cinematogràfica) sota la protecció de grups financers internacionals, passant per l'auge de les noves tecnologies, que (amb internet i les descàrregues) han transformat considerablement les formes de difusió dels productes culturals (Mattelart, 2005). A França, atés que s'ha deixat d'invertir en una política cultural internacional, ja siga mitjançant la forma clàssica de l'"esplendor cultural" o la de l'orientació i la promoció dels intercanvis, i atés que no s'ha dut a terme una verdadera política industrial de la cultura, obstaculitzada per la imposició d'un sistema de referència de política econòmica no intervencionista i per les limitacions en aquest sentit de la política europea en matèria de lliure competència, els diferents governs han invertit més en l'àmbit de la diplomàcia multilateral. De fet, coneixem les seues intervencions en les negociacions de l'Acord General sobre Aranzels Duaners i Comerç (GATT) a favor de l'"excepció cultural", el 1993 i 1994; posteriorment la definició d'una posició de la Unió Europea favorable a la "diversitat cultural", el 1999, i més tard, al costat d'altres països i especialment al costat del govern canadenc, el seu paper en la UNESCO, en la declaració sobre aquesta diversitat cultural el 2001 i en la seua concreció en la Convenció per a la Protecció i la Promoció de la Diversitat de les Expressions Culturals, a l'octubre de 2005. En el pla polític i cultural intern, la lluita per la "excepció cultural" ha permès la constitució d'un front comú d'artistes, intel·lectuals i responsables polítics, i ha

oferit l'oportunitat de creure de nou en les virtuts del "model francès". En comparació, encara que la "diversitat cultural" també suscita la mobilització d'organitzacions i agents de l'àmbit cultural,²⁷ es mostra com el producte d'un compromís en les negociacions, en les quals intervé sobretot el govern, quan no és considerada com un retrocés (Regourd, 2002).

CONCLUSIÓ

Actualment la política cultural francesa és especialment incerta, i al mateix temps tal vegada mai haja sigut tan necessària com ara. De fet, resulta indispensable per al manteniment d'un funcionament relativament autònom de l'àmbit cultural, al seu torn també indispensable per a contrarestar mínimament l'economicisme ambiental que tendeix a envair totes les dimensions de la vida social. Per aquest motiu la intervenció cultural de l'estat mai ha sigut tan demandada per part dels agents culturals francesos, mentre en altres llocs se n'organitza gradualment una reducció. Per a refundar-se, una política cultural ha de recolzar-se en el llegat històric, però no des de la nostàlgia del passat, sinó per identificar-ne les contradiccions. En aquest sentit, les avaluacions crítiques proposades en aquest article són el contrari a un enèsim atac a les insuficiències de la intervenció pública i no constitueixen una crida a tornar a un passat mitificat. Al contrari, són una de les formes amb què un observador extern pot intentar contribuir a les reflexions sobre les opcions actuals, desitjables i possibles.

27. Especialment en la Coalició Francesa per la Diversitat Cultural (<http://www.coalitionfrancaise.org/>).

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Abirached, R. (2005). *Le théâtre et le prince. Tome II. Un système fatigué*. Arles: Actes sud.
 Benhamou, F. (2006). *Les dérèglements de l'exception culturelle*. Paris: Seuil.
 Bourdieu, P. (1966). *L'amour de l'art*. Paris: Minuit.

- Bourdieu, P. (1993). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. París: Seuil.
- Brossat, A. (2008). *Le grand dégoût culturel*. París: Seuil.
- Comité d'histoire du ministère de la Culture (1997). *La naissance des politiques culturelles et les rencontres d'Avignon (1964-1970)*. París: La Documentation française.
- Coulangeon, P. (2003). Quel est le rôle de l'école dans la démocratisation de l'accès aux équipements culturels? A *Public(s) et politiques culturelles* (pp. 245-266). París: Presses de Sciences Po.
- Djian, J.-M. (2004). La diplomatie culturelle de la France à vau-l'eau. *Le Monde diplomatique*, juny, 28.
- Djian, J.-M. (2005). *Politique culturelle: la fin d'un mythe*. París: Gallimard.
- Donnat, O. (1998). *Les pratiques culturelles des Français. Enquête 1997*. París: La Documentation française.
- Dubois, V. (2001). Le ministère des Arts ou l'institutionnalisation manquée d'une politique artistique républicaine (1881-1882). *Sociétés et représentations*, 11, 229-261.
- Dubois, V. (2003a). Une politique pour quelle(s) culture(s)? *Cahiers français*, 312, 19-24.
- Dubois, V. (2003b). La statistique culturelle, de la croyance à la mauvaise conscience. A *Public(s) et politiques culturelles* (pp. 25-32). París: Presses de Sciences Po.
- Dubois, V. (2012). *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique* (2a ed.). París: Belin.
- Dubois, V. (dir.) (2012). *Le politique, l'artiste et le gestionnaire. (Re)configurations locales et (dé)politisation de la culture*. Bellecombe-en-Bauges: Le Croquant.
- Elias, N. (1991). *Mozart. Sociologie d'un génie*. París: Seuil.
- Finkielkraut, A. (1987). *La défaite de la pensée*. París: Gallimard.
- Fumaroli, M. (1991). *L'Etat culturel*. París: Éditions de Fallois.
- Lombard, A. (2003). *La Politique culturelle internationale*. París: Babel, Collection internationale de l'imaginaire, 16.
- Martel, F. (2006). *De la culture en Amérique*. París: Gallimard.
- Mattelart, A. (2005). *Diversité culturelle et mondialisation*. París: La Découverte.
- Menger, P. M. (1993). L'hégémonie parisienne. Économie et politique de la gravitation artistique. *Annales. Histoire, sciences sociales*, 48(6), 1565-1600.
- Menger, P. M. (2005). *Les intermittents du spectacle. Sociologie d'une exception*. París: EHESS.
- Ministère de la Culture et de la Communication (2016). *Chiffres clés, statistiques de la culture et de la communication 2016*. París: Ministère de la Culture et la Communication - DEPS.
- Morrisson, D. (2007). The Death of French Culture. *Time*, novembre, 21.
- North, X. (1997). Portrait du diplomate en jardinier. Sur l'action culturelle de la France à l'étranger. *Le Banquet*, 11-2. (en línia). <http://www.revue-lebanquet.com/>, accés, 22 d'octubre, 2016.
- Poirrier, P. (2000). *L'État et la culture en France*. París: Livre de poche.
- Regourd, S. (2002). *L'exception culturelle*. París: Presses universitaires de France.
- Rozier, S. (2003). Le mécénat culturel des entreprises. *Cahiers français*, 312, 56-61.
- Saez, G. (2003). Les villes et la culture. A *Public(s) et politiques culturelles* (pp. 197-226). París: Presses de Sciences Po.
- Sinigaglia, J. (2008). *Le mouvement des intermittents du spectacle (2003-2006)*. Tesi doctoral, Université de Metz.
- Urfalino, P. (1996). *L'invention de la politique culturelle*. París: La Documentation française.
- Wallach, J.-C. (2006). *La culture pour qui? Essai sur les limites de la démocratisation culturelle*. Toulouse: éditions de l'Attribut.
- Weber, M. (1971). *Economie et société*. París: Plon.

NOTA BIOGRÀFICA

Vincent Dubois és sociòleg i polític. Pertany al grup de recerca Sociétés, Acteurs, Gouvernement en Europe (SAGE, UMR CNRS 7363) i és professor a la Universitat d'Estrasburg (Institut d'Étustudis Polítics). Ha publicat diversos articles i llibres sobre les polítiques culturals i pràctiques culturals, entre els quals destaquen els llibres següents: *La culture comme vocation* (2013); *Le politique, l'artiste et le gestionnaire* (2012); *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique* (2012); *Les mondes de l'harmonie* (2009).