

Journée de la culture 2026

Politiques de la culture : quelle(s) économie(s) ?

Tout en revendiquant une forme d'autonomie, l'offre culturelle des pays à hauts revenus a fleuri dans l'ombre protectrice de l'État. Cette promiscuité l'a toutefois rendue particulièrement sensible aux variations budgétaires des collectivités, et lorsque les finances publiques toussent, c'est tout le système culturel qui est malade. Les crises se répètent et les remèdes se ressemblent : programmes d'assainissement et recherche d'efficacité. Une nouvelle gestion publique se met alors en place et diffuse ses outils dans un milieu culturel désormais indexé au financement par projet.

La logique du projet, qui entretient des affinités électives avec la nouvelle économie, devient en effet l'un des modes privilégiés d'organisation de la compétition entre entrepreneur-euses de la culture pour l'obtention de soutiens financiers. Préfigurant une flexibilité vouée à se généraliser, acteur-ices culturel-les oscillent ainsi entre périodes d'engagement et d'inactivité, conjurant l'incertitude en cumulant les engagements, en soignant leurs réseaux, mais aussi en développant une connaissance aigüe du système de sécurité sociale. Reste une interrogation : quel est l'effet de l'incertitude sur la maturation des idées artistiques et la santé de celles et ceux qui les portent ?

Les modalités de la production artistique semblent pourtant peu discutées hors des milieux concernés. Happé par le flux incessant de l'actualité, le débat public paraît n'y consacrer en effet qu'un intérêt assez limité. Faut-il politiser davantage les politiques culturelles ? Faire résonner plus largement la question du soutien à la culture, jusqu'à en faire une thématique incontournable ? Concevoir la vitalité artistique des territoires comme l'un des indicateurs cardinaux de leur dynamisme ?

Ces thématiques constituent le cadre de réflexion dans lequel le Service de la culture de la Ville de Fribourg a inscrit l'édition 2026 de la Journée de la culture, conçue avec la collaboration du chercheur Mathias Rota, et qui s'est déclinée en trois temps.

TEMPS 1 – LE FINANCEMENT DE LA CULTURE, UN MODÈLE EN TENSION

Fabrice Raffin a ouvert la journée en réinscrivant la contraction des budgets culturels en France¹ dans le contexte socio-historique particulier de la culture, et plus spécifiquement des rapports entre culture et pouvoir politique. Cette présentation généraliste a été suivie d'un entretien entre Olivier Moeschler (responsable du domaine « culture » à l'Office fédéral de la statistique (OFS)) et Juan Diaz (chef du Service de la culture de la Ville de Fribourg), cet échange offrant un contrepoint helvétique avec la présentation – chiffres à l'appui – de l'évolution du financement de la culture en Suisse.

Fabrice Raffin, sociologue, maître de conférences à l'Université de Picardie Jules Verne

Dès le début de sa conférence, Fabrice Raffin propose de décrire ce qu'il nomme la « culture institutionnelle ». Cette définition occidentale de la culture émerge au début du 19^e siècle et est liée à la culture de la classe bourgeoise, qui se distingue de celle l'aristocratie comme de la culture populaire, qu'elle considère comme vulgaire ; historiquement, ce concept a donc contribué à déterminer quelles pratiques artistiques étaient légitimes ou non. Au fil du temps, ces formes culturelles dites

¹ Une enquête de l'Observatoire des politiques culturelles révèle en effet que 47 % des collectivités et intercommunalités annoncent une baisse — souvent marquée — de leur budget culturel.

« bourgeoises » sont devenues dominantes, du moins dans la considération que les pouvoirs politiques leur ont portée. C'est ce qui explique que lorsque des politiques culturelles se sont développées, elles se sont concentrées en particulier sur la sphère de la culture « institutionnelle » (en la finançant notamment). La transposition de cette culture bourgeoise à l'actualité est la culture institutionnelle, qui est étroitement liée aux politiques culturelles et aux financements publics. La transposition de ce concept de culture à l'actualité est la culture institutionnelle, étroitement liée aux politiques culturelles et aux financements publics. Par ailleurs, en France, la professionnalisation artistique s'est structurée dès les années 1980 via les formations de niveau master, imposant l'apprentissage d'un jargon et de pratiques propres au monde culturel. Le rôle de la culture dans notre société n'est donc ni ludique ni gratuit, et il s'éloigne de la culture populaire. Fabrice Raffin affirme que si l'on voit souvent la démocratisation culturelle comme le fait de donner accès à des objets socialement valorisés, ce que la population recherche avant tout à travers la culture est une expérience esthétique. Celle-ci, liée à la dimension physique de l'art et au plaisir qu'on en tire, est souvent ignorée par la culture institutionnelle qui peine à reconnaître les pratiques culturelles des classes populaires. Dans ce contexte, les pratiques populaires et amateurs restent difficilement professionnalisables – faute d'entrer dans le cadre des politiques culturelles –. Malgré tout, des espaces comme les tiers lieux² échappent en partie à cette logique institutionnelle.

Dans ce contexte, lorsque des coupes budgétaires sont décidées, elles deviennent plus marquées pour les projets modestes, souvent liés aux territoires, et les projets plus alternatifs (proches des pratiques des populations), tandis que les plus grandes institutions sont épargnées. Selon Fabrice Raffin, c'est précisément ce qu'il s'est produit lors des coupes budgétaires récentes décidées par la région Pays de la Loire. Au cours des dernières décennies, les politiques institutionnelles ont eu tendance à instrumentaliser de plus en plus la culture, notamment en imposant des conditions spécifiques pour l'obtention de subventions publiques. Ainsi, la culture doit atteindre plusieurs objectifs – sociaux, écologiques, touristiques, de développement économique –, ce qui a un effet sur les œuvres d'art qui en résultent. Ces objectifs sont particulièrement présents dans les appels à projets qui ont, ces dernières années, pris de plus en plus de place. C'est ce qu'on appelle la *conditionnalité* du subventionnement, qui selon Fabrice Raffin n'est pas pensée explicitement, mais qui se manifeste plutôt dans l'analyse du système culturel, des soutiens et des programmations.

Ces évolutions au sein du monde de la culture entraînent des conséquences. D'abord, l'homogénéisation de la production artistique³, car la conditionnalité des subventions publiques n'est pas neutre et peut contraindre la création et pousser l'artiste ou les structures culturelles vers une mission sociale⁴. Cela peut aboutir à une certaine pacification des propos artistiques (conséquence de cette conditionnalité des soutiens), voire engendrer une forme d'autocensure, rappelant ainsi que l'histoire de l'art a toujours été liée à l'histoire du pouvoir politique. Ainsi, cette prépondérance du rôle social attribué à la culture répond à des volontés politiques et se retrouve donc fortement valorisé dans les discours publics sur la culture.

Toutefois, Fabrice Raffin relève que certaines pratiques culturelles dites « populaires » restent largement ignorées des politiques culturelles, bien que leur rôle social soit difficilement contestable. En effet, celles-ci sont massivement consommées, qu'il s'agisse de la musique country, le métal, le

² Pour prolonger la question des lieux culturels et des possibilités qu'ils offrent selon leur spécificité, précisons que si le modèle des tiers lieux peut être pertinent dans l'optique défendue ici, c'est bien pour ce qui les caractérise en propre. En effet, il ne s'agit pas que d'équipements culturels, qui n'ont que peu d'influence sur la sociologie des publics, mais bien de lieux « autres ».

³ Il faut relever en miroir que le secteur privé, qui occupe une place grandissante, voire dominante, dans certains domaines culturels, participe de son côté à homogénéiser l'offre culturelle proposée.

⁴ Ceci peut très bien convenir à certaines démarches artistiques qui portent en elles certains enjeux de société par exemple. Voir la conclusion du propos de Benoît Antille qui développe ce constat.

zouk, etc. Le sociologue propose ainsi des pistes, comme un décentrement des politiques de l'institution vers les usages culturels – avec un plus grand intérêt de la part des institutions pour les pratiques réelles des populations –, une plus grande valorisation de la dimension relationnelle de la culture et la reconnaissance de la diversité culturelle ainsi que de l'importance des pratiques amateurs.

Olivier Moeschler, sociologue, chercheur associé à l'Université de Lausanne et responsable du domaine « Culture » à l'Office fédéral de la statistique

Modération par Juan Diaz

L'entretien s'est engagé sur l'historique de la mesure du financement de la culture par l'Office fédéral de la statistique (OFS). Olivier Moeschler explique que c'est la Loi sur l'encouragement de la culture (LEC), entrée en vigueur en 2012, qui prévoit que l'OFS tienne une statistique culturelle sur les subventions publiques et les contributions privées en matière culturelle. Il existait toutefois déjà des publications à ce sujet : une première vue d'ensemble remonte à 1975, lorsque, dans le cadre du rapport Clottu, les premiers chiffres apparaissent.

Olivier Moeschler explique que les dernières données publiées par l'OFS et faisant référence à la culture datent de 2022. Un décalage de deux ans dans l'analyse des données est normal, car l'OFS compile les données de la Confédération, des cantons et des communes récoltées et traitées par l'Administration fédérale des finances (AFF), et le processus d'harmonisation de ces données par l'AFF est long. Un retard supplémentaire dans le traitement des données par l'OFS est dû aux problèmes de ressources qu'a connus l'office récemment, qui sont venues s'ajouter aux coupes budgétaires qui affectent toute la Confédération. Il est prévu que les données de 2023 soient publiées en mai 2026, et celles de 2024 à nouveau dans le rythme habituel après deux ans, en novembre 2026.

Si l'on considère les statistiques publiées pour les dernières années disponibles et avec un peu de recul, c'est-à-dire entre 2008 et 2022 on observe une augmentation globale des dépenses culturelles, autant dans le budget des communes (les collectivités qui contribuent le plus à ce budget) que dans celui des cantons et de la Confédération. Entre 2008 et 2022, celles-ci ont augmenté d'environ un tiers et, en comparaison avec le PIB, elles ont progressé de 4 %. La proportion des dépenses culturelles par rapport aux dépenses totales des communes a également augmenté, tout comme les montants exprimés en francs par habitant.

Pour ce qui est des années suivantes voire de l'avenir, Olivier Moeschler précise que la réalisation de pronostics est délicate. Les discussions sur les coupes budgétaires existent et elles peuvent commencer à se manifester dans certains cantons, mais le sociologue estime que, même si une réduction a lieu, la tendance générale restera stable. En effet, la majorité du financement de la culture est destinée à des institutions, pour lesquelles une stabilité sur plusieurs années doit être garantie, encadrée en général par des contrats de prestations pluriannuels. De fait, la majorité des personnes du secteur culturel ne sont pas des artistes, mais occupent des rôles de soutien, ce qui crée ce microcosme dont l'art a besoin afin d'être produit, distribué, mis en valeur, consommé, conservé. Le secteur culturel compte tout de même 28 % d'indépendant·e·s, soit le double de celui de l'économie globale ; cela comprend des artistes, mais aussi des éclairagistes, guides de musées ou autres administrateur·ice·s culturel·le·s indépendant·e·s par exemple.

Si l'on met le focus sur les dépenses culturelles des ménages, en 2022, les dépenses « Culture et médias » sont par exemple supérieures à celles pour la catégorie « Habillement et chaussures » et s'élèvent à environ CHF 302.– par mois et par ménage. Le sociologue note que la rubrique « Internet » représente environ la moitié de la rubrique culture, ce qui ouvre des interrogations sur la part de ce chiffre qui

représente la culture numérique et celle qui correspond aux médias numériques en général, ce qui surévalue potentiellement les dépenses culturelles totales de chaque ménage, sans toutefois que les sommes puissent être distinguées selon leur finalité du fait notamment des abonnements combinés de téléphonie mobile ou fixe (voir Annexe 1).

En entrant davantage dans le détail, on observe que les sorties au théâtre et aux concerts, ainsi que les visites de musées et d'expositions, ont connu une forte baisse pendant la pandémie et sont remontées en 2022. En revanche, les dépenses pour des livres et des journaux n'ont pas notablement baissé pendant la pandémie, mais connaissent une lente baisse continue liée à la numérisation et au changement des habitudes de consommation.

Questionné sur la consultation publique des données récoltées par l'OFS et leurs multiples interprétations, Olivier Moeschler explique que toutes les données utilisées pour produire les résultats présentés sont disponibles sur le site de l'OFS – il s'agit bien de statistique *publique*. L'étendue des informations qui doit les accompagner est cependant un débat de plus en plus présent au sein de l'OFS : faut-il seulement mettre les données à disposition, ou les accompagner d'explications au moins minimales, voire aider à la lecture et à la compréhension des chiffres, étant donné qu'il existe une grande variété de données et de possibilités d'interprétation ? Dans tous les cas, il s'agit de rester politiquement neutre face aux chiffres qui pourront par contre – c'est là un rôle central de la statistique publique – nourrir le débat politique et démocratique.

TEMPS 2 – LA CULTURE DU PROJET : QUELLES LOGIQUES ET QUELLES CONSÉQUENCES ?

Le deuxième temps de la journée s'est articulé autour de deux ouvrages publiés en 2025 et qui permettent d'éclairer l'influence de la logique du projet dans le secteur culturel romand. Dans son essai consacré aux arts visuels, Benoît Antille, professeur associé et chercheur à l'École de design et haute école d'art du Valais, montre que le prisme du projet s'est substitué à celui de l'œuvre. Remontant à l'origine de cette substitution, il explique qu'elle n'a pas seulement été imposée, mais qu'elle trouve aussi sa source dans les pratiques *site-specific* des artistes, un mouvement qui a déplacé l'art sur le terrain de l'action. Plutôt que de considérer le « projectariat » comme une fatalité unidimensionnelle, Benoît Antille invite à le retourner à l'avantage des artistes. Le second ouvrage, issu de la thèse de la sociologue Carole Christe, s'intéresse quant à lui aux arts de la scène contemporains en Suisse romande, plus précisément aux règles, aux affinités et aux rapports de pouvoir qui les traversent. Si cette thématique n'est pas au cœur de l'enquête, l'autrice montre néanmoins les effets concrets de la logique du projet sur les parcours professionnels et les conditions de travail des artistes et des programmeur·rices.

Benoît Antille, professeur associé et chercheur à l'École de design et haute école d'art du Valais

Prenant les arts visuels comme point de départ, Benoît Antille souligne d'emblée que la réflexion qu'il propose provient du terrain, de sa propre expérience. Dans cette perspective, il observe que le marché traditionnel de l'art n'est plus le seul vecteur des carrières des artistes et que, depuis les années 90, une économie alternative de l'art émerge, moins centrée sur la vente d'œuvres et beaucoup plus sur la réalisation de projets artistiques qui, même s'ils ont toujours fait partie de la vie des artistes, n'y avaient jamais occupé une place aussi importante. Cela a un effet sur la gestion de la carrière de ces artistes, qui doit dès lors obéir à une logique de nature entrepreneuriale, dans laquelle ils et elles développent un large éventail de compétences reflétant la nature polyvalente du travail artistique

contemporain. Ce mouvement s'inscrit dans la dynamique plus générale du développement du secteur tertiaire et des politiques d'innovation liées au post-fordisme. La culture du projet devient ainsi une norme globalisée et, même si elle ne saurait résumer l'entièreté du monde de l'art, elle traduit une nouvelle définition de la culture et de l'art conçus comme « utiles ».

La généralisation du financement par projet est donc liée à l'apparition d'une nouvelle conception de l'artiste, celle de l'artiste-entrepreneur qui travaille en coopération et en réseau ; elle trouve aussi sa place au sein d'institutions comme des festivals, des universités ou autres instituts de recherche. Le bras opérationnel de cette nouvelle conception utilitariste de la culture sont les politiques culturelles développées depuis les années 80 et 90 (plutôt 2000-2010 en Suisse). Celles-ci conservent d'un côté le système de subventionnement traditionnel – expositions, catalogues, production d'œuvres – et font apparaître d'un autre côté des formules hybrides tournées vers des externalités extra-artistiques – art et social, art et tourisme, etc. –, comme si l'art ne suffisait plus en lui-même et qu'il fallait un prétexte pour le justifier, tout en orientant la production artistique dans une certaine direction⁵.

Sur le terrain, cela se traduit par des dispositifs de soutien à l'art dans l'espace public et à l'innovation, des parcs à sculpture – typiques des projets culturels en territoire rural – et, très couramment, les résidences d'artistes, avec des plateformes adressées aux créateurs qui référencent les multiples offres et fonctionnent presque comme des agences de voyages. Tout cela s'explique en grande partie par le fait que désormais la culture est perçue comme un levier de développement territorial et économique, surtout dans des territoires ruraux ou moins développés économiquement. Les universités et hautes écoles ont aussi vécu une réorganisation liée au fonctionnement par projet et à son économie.

Dans la pratique, les professionnels de l'art sont de plus en plus contraints d'élaborer des stratégies pour obtenir des financements : consacrer une partie importante de leur temps à la recherche de fonds, construire des dossiers, toujours innover, produire des résultats tangibles et résoudre des problèmes concrets. L'artiste incarne maintenant la figure du travailleur flexible, nomade et créatif du « nouvel esprit du capitalisme ». Cette logique du projet menace donc de transformer des pratiques porteuses de sens en procédures abstraites qui noient le sens d'une pratique quand celle-ci vogue de projet en projet. Le curateur Kuba Szreder a même inventé le mot « projectariat » pour qualifier ces nouvelles contraintes du cadre du travail artistique.



Kathrin Böhm
I don't want to do another project
Ruban adhésif sur papier
2019

Ces aspects critiques de l'économie de projet en art constituent ce qu'on peut nommer la « thèse de l'instrumentalisation ». Elle est toutefois à nuancer : si les pratiques artistiques ont été transformées par la logique de projet, ce sont dans un premier temps des artistes eux-mêmes qui ont développé cette culture du projet, bien qu'elle n'ait pas été nommée comme telle dans un premier temps. Cette

⁵ Nous retrouvons le concept de *conditionnalité* de l'accès aux ressources culturelles.

logique s'est illustrée dès les années 60 et 70 avec la nécessité de repolitiser l'art en soustrayant l'objet du marché et en le transformant en projet. Les pratiques *site-specific* en sont un bon exemple, car on y observe des créations sur mesure pour un lieu précis, influencées par des facteurs extérieurs et en réaction à une certaine conception moderne de l'art qui décontextualisait l'approche de l'œuvre. Ce travail sur le terrain fait que les artistes acquièrent de nouvelles compétences spécifiques à ce type de projets, comme gérer des équipes, des chantiers, travailler sur le terrain, etc., car cela fait partie de leur processus de création, de leur stratégie pour repolitiser l'art et le mettre au cœur de la fabrique sociale.

Dans cette nouvelle conception de l'art, des questionnements s'ouvrent : comment penser l'art quand il est soumis à la logique de la fin et des moyens propres à l'action, quand l'art n'est plus autosuffisant mais dépend d'un contexte ou d'un problème à résoudre, quand l'artiste doit aussi être un-e spécialiste des sciences sociales au niveau des méthodologies, et quand l'attention ne se porte pas sur ce que les artistes produisent mais sur comment ils-elles opèrent au cœur de la société ? Benoît Antille propose de développer une pensée du projet au sein du monde de l'art pour donner plus de pouvoir aux artistes et transformer le projet en une forme de médium à part entière.

Le *projet* artistique étant devenu une modalité de travail prédominante pour les artistes, les curateur-ices et les chercheur-euses, parallèlement à, ou à la place de l'*objet* d'art, il est devenu impératif de développer une véritable pensée du projet faite sur mesure pour des enjeux artistiques, comme l'on fait d'autres disciplines avant le champ de l'art comme l'architecture, le management, la psychologie ou l'éducation. Partant de l'idée que les artistes ont traité le projet comme un véritable médium depuis les années 1960, il faut élaborer une histoire de l'art, une critique d'art et une réflexion pratique par le prisme du projet qui permette de dépasser la thèse qui est prédominante dans le monde de l'art : celle de l'instrumentalisation. Penser l'art par le prisme du projet, en effet, c'est penser l'art comme un moyen d'action. C'est penser en termes d'agentivité plutôt que d'instrumentalisation.

Carole Christe, sociologue, secrétaire générale des Compagnies Vaudoises et chargée de recherche à la Haute École de musique Vaud Valais Fribourg

La recherche de Carole Christe est centrée sur les compagnies de théâtre et de danse présentes dans l'art lémanique, un territoire avec une concentration importante d'acteurs culturels, grâce surtout aux soutiens disponibles dans les deux grands centres que sont Genève et Lausanne. Cependant, ces soutiens sont essentiellement liés à des productions, ce qui implique une création constante et contraint souvent les artistes à enchaîner les projets, à penser au projet suivant pendant qu'ils-elles sont encore en train de créer. Ce fonctionnement existe déjà lors de la période d'études, souvent basée sur des interventions courtes et des stages, une temporalité qui se retrouve plus tard dans la réalité professionnelle. L'activité entrepreneuriale est donc introduite dès le contexte académique, et les artistes s'habituent non seulement à réfléchir, écrire et modeler le projet, mais aussi à le réaliser, gérer l'argent, produire le spectacle, etc. Une activité de petite entreprise, pour des « associations-compagnies » qui sont souvent constituées d'une seule personne en réalité. À cela s'ajoute que, dans de nombreux cas, le spectacle et la tournée qui s'ensuit forment des projets différents, car ils nécessitent des réflexions, des réalisations de dossiers, des demandes de soutien et des recherches distinctes.

Afin d'exemplifier ces dynamiques, Carole Christe présente le cas d'une artiste, « Flora », qui remporte dans un premier temps un prix légitimant son travail et servant de tremplin. Peu de temps après, la convention tripartite qu'elle avait avec le Canton et la Ville prend fin et n'est pas renouvelée, ce qui constitue un grand choc pour elle, avec de lourdes répercussions. Dans un troisième temps, et après

cette interruption, la convention reprend, mais à nouveau pour une durée limitée. On voit ainsi que les conventions de subventionnement, qui peuvent constituer un outil pour lutter contre certains effets délétères du financement par projet, comportent aussi leur lot d'incertitudes, puisque Flora a découvert de manière abrupte et immédiate que ce soutien sur plusieurs années ne serait pas renouvelé dans son cas.

Carole Christe revient ensuite sur un autre type de dispositif qui s'est beaucoup développé durant et suite à la pandémie de Covid-19 : les bourses de recherche artistique. Les mesures mises en place par les institutions à ce moment-là ont eu pour effet de rendre plus visibles les phases de recherche. Ces bourses spécifiques, sans obligation de production à la clé, ont été très importantes car cela a permis de soutenir cette étape de travail, présente dans tout spectacle mais souvent peu reconnue, tant sur le plan financier que symbolique. Cependant, elles ont aussi eu pour effet de fragmenter le processus de création d'un spectacle en différentes séquences de travail bien déterminées, qui sont autant de projets, ce qui n'aide pas à avoir une vision globale du travail artistique déployé.

Hors de ces dispositifs, c'est essentiellement le financement par projet qui reste le principal vecteur de soutien. Et c'est bien celui-ci qui entraîne les conséquences les plus néfastes sur le bien-être et le travail des artistes (qu'il soit administratif, créatif ou managérial). En effet, le fonctionnement par projet accentue la précarité et pousse donc à la multiactivité, c'est-à-dire au cumul de plusieurs engagements professionnels différents, mais également de plusieurs fonctions dans un même projet. Ceci ne se traduit toutefois pas par des salaires plus élevés et constitue l'un des facteurs de la précarité économique au sein du secteur.

En réfléchissant à des pistes d'amélioration, Carole Christe relève que le système économique des arts vivants gagnerait à repenser cette logique par projet, en particulier avec les contrats à durée déterminée que cela implique et qui ne permettent par définition pas de stabilité économique. Par exemple, dans le cadre du système du chômage, un véritable système d'intermittence pour les artistes pourrait ainsi permettre une plus grande visibilité de leur travail, ainsi qu'un soutien économique. Mais un changement qui concernerait uniquement le chômage ne pallierait pas la logique du projet ni ne ferait disparaître les contrats courts et à durée déterminée. En poussant cette réflexion, on pourrait se demander s'il est pertinent de maintenir la logique par projet dans le système des arts vivants.

TEMPS 3 – TABLE RONDE : EXPÉRIENCES SUR LES TERRAINS CULTUREL ET POLITIQUE

Modération par Mathias Rota et Jules Raynal

Cette troisième et dernière partie de la journée a pris la forme d'une table ronde consacrée aux enjeux et au dialogue entre les terrains politique et culturel en Suisse. Les questions visaient à croiser les pratiques politiques en matière culturelle, tant du côté parlementaire que du côté des acteur·ices culturel·les.

Pour ce compte rendu, nous proposons de synthétiser les propos tenus par chaque intervenant·es, ceux-ci étant évidemment à concevoir en dialogue.

Mathilde Crevoisier, députée au Conseil des États et membre de la Commission de la science, de l'éducation et de la culture

Le rôle et le fonctionnement de la Commission des sciences, de l'éducation et de la culture du Conseil des États ont été précisés par Mathilde Crevoisier, qui a rappelé qu'il s'agit de la commission en charge du Message culture qui, tous les quatre ans, établit les priorités stratégiques et le cadre financier d'encouragement à la culture au niveau fédéral. Cette commission n'est pas très prisée par les membres du Conseil des États, par rapport à celle qui traite de la santé par exemple, mais elle demeure très intéressante, notamment car elle est politiquement moins polarisée que d'autres. En effet, les enjeux culturels n'étant pas considérés comme prioritaires, cela permet de discuter des sujets traités et de présenter des projets de loi. Même si elle n'est pas particulièrement clivante, la question des coûts et du financement public de la culture est toujours présente, a fortiori dans le contexte actuel de coupes budgétaires. Il faut donc constamment lutter pour maintenir les financements.

Sur la question de l'influence, Mathilde Crevoisier explique que l'action des lobbys auprès des parlementaires est très importante et qu'il est impératif pour les secteurs culturels de s'organiser et de se fédérer, car ce sont ceux qui ont le plus de moyens pour faire entendre leur voix qui sont écoutés. Le Message culture, par exemple, est beaucoup plus influencé par les demandes qui arrivent des faitières que par des demandes individuelles ou celles d'associations en difficulté.

Concernant le prochain Message culture, qui devrait être mis en consultation l'année prochaine qui concerne la période 2029-2032, Mathilde Crevoisier précise qu'il n'est pas encore entre les mains du politique et qu'il y a une volonté de construire ce message de manière participative, en entendant en amont les revendications des milieux concernés. Les parlementaires ne sont pas présents tout au long de la construction du message, mais interviennent plutôt pour conseiller et aiguiller sa rédaction et essayer d'élargir les champs d'intervention et les acteurs concernés, tout en maintenant l'équilibre du secteur. Elle souligne que, pour cela, il est important d'assurer les financements et aussi de rassembler politiquement afin de créer du soutien autour du Message culture et de pouvoir ensuite le porter correctement.

Albane Dunand, directrice de la Fondation romande pour la chanson et les musiques actuelles (FCMA)

Interrogée sur le poids du lobby des musiques actuelles, Albane Dunand précise que le secteur ne dispose pas de lobbyistes à Berne et que la répartition des rôles entre collectivités fait que les musiques actuelles sont essentiellement du ressort des cantons et des communes. Les efforts sont donc concentrés à cette échelle, bien qu'il demeure important d'être associé à la préparation du Message culture et d'avoir cette reconnaissance. Toutefois, la FCMA a adressé ces dernières années des recommandations à la Confédération – notamment l'étude publiée en 2022 conjointement avec Petzi –, ce qui les a rapprochés des politiques menées au niveau fédéral, en particulier celles concernant le soutien aux salles de concerts ou les conditions de travail et de prévoyance des artistes. Elle ajoute que le secteur des musiques actuelles est encore peu structuré et qu'il n'existe pas d'article constitutionnel concernant les musiques actuelles – comme pour le cinéma –, ce qui peut se comprendre par la récente reconnaissance et légitimation du domaine.

La logique consistant à croire que des soutiens peu conséquents suffisent pour faire tenir les artistes et le secteur doit, selon elle, être dénoncée, tout comme l'absence de vision à long terme dans les politiques proposées. Il faut une véritable politique de soutien aux musiques actuelles, qui permette aux personnes développant leur activité de manière professionnelle d'être soutenues en conséquence, et non selon les mêmes barèmes que celles ayant une pratique amateur. Un soutien à long terme des

artistes et des structures, dans le cadre d'une véritable stratégie de politique culturelle, serait seule à même de créer un réel rayonnement des artistes et du secteur.

Lorsque les débats ont porté sur le projet d'une « Lex Spotify », Albane Dunand a expliqué que ce concept, analogue à la Lex Netflix, bénéficie d'un important soutien en Suisse romande mais que c'est moins le cas outre-Sarine. Il est évident qu'extrapoler la Lex Netflix au secteur musical est impossible en raison des fonctionnements très différents des deux secteurs, et l'objectif d'une telle loi ne serait pas d'inciter les plateformes à produire de la musique en Suisse. Mais elle pourrait permettre, dans un premier temps, d'obtenir un accès aux données sur la gestion des œuvres. Ensuite, la découvrabilité des œuvres, à travers la curation des playlists par exemple, constitue un enjeu majeur, car l'algorithme est devenu le nerf de la guerre, et c'est à travers le référencement que les œuvres acquièrent un réel rayonnement. Elle relève ainsi que des postulats ont été déposés au Parlement et que l'OFC a créé un groupe de travail afin d'approcher les plateformes de streaming et de pouvoir discuter de ces questions. On peut imaginer que les leviers ne sont pas facilement activables pour mener ces discussions de manière égale et équilibrée avec ces actrices essentielles à la promotion et à la circulation des œuvres.

Finalement, Albane Dunand note que les musiques actuelles sont très consommées en Suisse, mais que cet argument peut se retourner contre le secteur, car le fait qu'un produit soit très prisé ne signifie pas forcément que les personnes qui travaillent tout au long de la chaîne de création de valeur soient bien rémunérées. Les musiques actuelles se trouvent ainsi souvent dans un entre-deux inconfortable, à la fois trop importantes et pas assez structurées pour être pleinement reconnues et valorisées, ni comme secteur culturel ni comme secteur économique.

Frédéric Guillaume, réalisateur et président de l'association BURRO

Frédéric Guillaume relève d'emblée que les rapports du cinéma avec la Confédération sont une particularité nationale. En effet, le secteur fait l'objet d'une attention politique spécifique depuis les années 1930 – notamment par son potentiel dans les démarches de propagandes – et il est au bénéfice d'associations faïtières bien structurées, avec un lobby relativement fort, même si cela entraîne parfois des coûts économiques importants (comme les frais de la campagne contre l'initiative « No Billag », qui sont encore en train d'être payés). Il souligne qu'il devient de plus en plus difficile pour le domaine de mener des campagnes contre ces attaques politiques. Ainsi, le suivi et l'implication politiques demeurent très importants, tout comme la structuration et les relais entre les faïtières et les représentant-es de l'industrie, qui ont aussi leur coût.

Concernant le Message culture, Frédéric Guillaume estime qu'il occupe une place centrale, car il crée un cadre politique national et qu'il est ainsi pris très au sérieux. Pour le secteur du cinéma, il faut toutefois également tenir compte de l'importance du Pacte de l'audiovisuel, renégocié tous les quatre ans, et qui joue un rôle essentiel dans la définition des montants alloués à la production cinématographique. Ensuite, des plans d'austérité financière peuvent toujours survenir comme on le constate actuellement avec les coupes prévues dans le budget de la DDC, qui auront un impact majeur sur le financement des festivals de cinéma en Suisse.

Malgré cela, l'attrait du secteur ne semble pas se démentir et le nombre de projets qui demandent des soutiens financiers connaît une croissance continue. Ce contexte explique en partie l'augmentation du nombre de coproductions – qui sont inévitables pour des films d'animation par exemple –, la tendance étant à une amplification du phénomène. Aujourd'hui, il n'est plus possible de soutenir un film sans qu'il n'ait un diffuseur à l'international.

En revenant sur la Lex Netflix et ses impacts, Frédéric Guillaume rappelle que cette loi implique que 4 % du chiffre d'affaires réalisé en Suisse par les plateformes de streaming doit être réinvesti dans la production locale. La campagne mise en œuvre pour la Lex Netflix a été longue et son résultat n'était pas acquis d'avance. Au niveau des impacts quelques années après l'entrée en vigueur de la loi, on observe sans surprise que ces plateformes s'intéressent très peu à la politique culturelle suisse. Concrètement, elles exigent des temps de production très courts tout en conservant un fort pouvoir éditorial ; cela a bien sûr un effet sur le marché, avec le soutien à des productions « grand public » qui s'inscrivent dans une esthétique conforme à la ligne de la plateforme concernée⁶. Il rappelle qu'en Suisse, le cinéma n'est pas une industrie, mais plutôt un artisanat, et que les plateformes achètent aussi des produits finis afin de les diffuser en ligne.

Il relève finalement que du point de vue du public, ce dernier est souvent peu concerné par l'origine des productions cinématographiques qu'il regarde, ce qui explique notamment l'absence de débat politique sur ces enjeux, à l'image des questions de politique culturelle de manière générale.

⁶ Nous retrouverons ici la tendance à une homogénéisation de la production artistique évoquée plus haut, à propos des conséquences de certains critères de subventionnement (ici, les exigences imposées aux productions par une plateforme comme Netflix) ainsi que de l'importance prise par le secteur privé dans certains domaines culturels (tendance à proposer une offre culturelle *rentable* avant tout).

Annexe 1 : dépenses mensuelles d'un ménage (2022)

Logement et énergie	1'374 fr.
Transports	761 fr.
Nourriture et boissons non-alcoolisées	629 fr.
Restauration et service d'hébergement	540 fr.
Culture (y c. médias)	302 fr.
Santé	221 fr.
Vêtements et chaussures	172 fr.
Boissons alcoolisées ou tabac	92 fr.

Source : OFS, Statistique du financement de la culture, enquête sur le budget des ménages (EBM)

Dépenses mensuelles moyennes d'un ménage pour la culture et les médias				
En francs par mois et par ménage, à prix courants	2019	2020	2021	2022
Dépenses de consommation totales	4'923 b	4'672* b	4'637 b	4'949* b
Dépenses culturelles (incl. médias)	315 b	302* b	294* b	302* b
Contenus et services	271 b	252* b	246* b	256* b
Contenus et services audiovisuels	40 b	38* b	36* b	39* b
Imprimés	38 c	37 c	36 c	35 c
Internet (y c. abonnements combinés)	156 b	152 b	151 b	145* b
Musées, expositions, bibliothèques, jardins zoologiques, etc.	6 d	3* d	4 d	5* d
Théâtre et concerts	16 d	5* e	5 e	14* d
Cours de musique et de danse	11 d	11 d	11 d	11 d
Contributions à des associations culturelles	2 d	2 e	2 d	1 d
Autres services dans le domaine de la culture et des divertissements	4 e	3 e	2* e	4* e
Matériel et biens	44 d	50 d	48 c	46 d
Appareils de lecture et de réception	25 d	32* d	32 d	27 d
Biens destinés à une activité créative	16 e	16 e	14 d	15 d
Réparations	()	()	()	()
Œuvres d'art	()	()	()	()

* La différence est significative avec la valeur de l'année précédente.

Source : OFC, idem.