

**Programme National de Recherche 42 :
Politique extérieure de la Suisse**

**Rapport scientifique final
Version abrégée**

**LA POLITIQUE EXTERIEURE DANS LE DOMAINE CULTUREL
ETUDE ET EVALUATION DE L'ACTION CONDUITE PAR LES
VILLES**

Numéro de la requête: 4042-046430

Requérant principal: Prof. PIDOUX Jean-Yves

Chercheurs: MOESCHLER Olivier, GUYE Olivier

Durée de la recherche: 1.9.1996 - 31.1.1999

1 Introduction

Notre recherche est partie de l'idée que, lorsque des manifestations artistiques sont « exportées » hors de Suisse, les institutions culturelles productrices n'emmènent pas avec elles la seule réputation de leurs créateurs ou de leurs compagnies, mais témoignent de la vitalité des collectivités publiques, ou même de la Suisse dans son ensemble. Les orchestres, théâtres, troupes de danse ou musées — qui portent d'ailleurs souvent le nom des villes qui les hébergent — seraient des « ambassadeurs culturels itinérants » : leurs voyages permettraient de fabriquer et de diffuser le renom des villes, voire du pays.

Cette idée — et d'ailleurs les pratiques qui lui correspondent — nous paraît avoir pris une ampleur toute particulière durant cette décennie : avec d'autres observateurs, nous décelons une transformation des politiques culturelles (au niveau des collectivités locales en tout cas) à l'orée des années 90. De notre site d'observation initial lausannois, nous avons cru pouvoir observer qu'à un accent croissant mis sur l'importance économique et politique de la culture correspond une augmentation de la circulation internationale des productions culturelles. Augmentation non pas nécessairement des moyens accordés par ces collectivités à la culture ; les difficultés budgétaires ont amené les responsables culturels à produire un discours sur la rentabilité économique et politique des investissements culturels, et, inversement, à encourager une utilisation des deniers publics alloués à la culture, qui soit recevable pour des raisonnements politiques ou économiques. Dans cette perspective, le rayonnement international des collectivités publiques à travers la circulation de productions culturelles peut fournir au plan local un argument pour la défense d'investissements et de subventions que leurs adversaires ne manquent pas de qualifier de somptuaires.

Pour évaluer l'importance quantitative de ces échanges culturels avec l'étranger, pour tester notre hypothèse de l'augmentation de ces échanges, nous avons entrepris un recensement et une classification des actions culturelles internationales conduites dans les cinq plus grandes villes suisses durant la période 1980-95. Par un travail minutieux, nous avons constitué une base de données qui regroupe plus de 3'600 événements artistiques ayant voyagé à l'étranger : représentations scéniques et musicales, expositions. Notre base regroupe une soixantaine de producteurs culturels, principalement les grandes institutions de chaque ville. Ce recensement et cette classification nous permettent de mieux comprendre le fonctionnement de ce que l'on pourrait appeler l'« exportation culturelle » de la Suisse. Associés à des entretiens avec des responsables, à l'étude de documents d'orientation, ils nous permettent aussi de voir en quoi cette exportation correspond (ou non) à des principes affirmés, à une politique culturelle explicitement définie aux différents niveaux des collectivités publiques.

1.1 Questions de départ : trois paradoxes

Pour organiser la description des exportations culturelles entre la Suisse et d'autres pays, notre recherche part de trois paradoxes. Le *premier* a trait à l'importance croissante d'une légitimation économique des actions culturelles publiques. Au niveau local, la consommation *in situ* de productions culturelles produites *in situ* semble pouvoir se baser sur (et être analysée comme) une interaction assez directe entre une offre et une demande. Par contre, dès qu'il y a circulation de productions culturelles (et en particulier de productions coûteuses, où des collectivités publiques sont fortement engagées) la situation change, ou

semble changer : des moyens sont mis en œuvre pour financer des productions qui iront divertir d'autres populations que celle dont telle instance subventionnante a la charge de garantir le bien-être.

Voilà qui peut sembler absurde : pourquoi de l'argent zurichois ou lausannois servirait-il à financer les loisirs de spectateurs parisiens ou hambourgeois qui disposent dans leur ville de résidence d'une offre culturelle déjà considérable ? D'autant plus que les spectacles induisent des retombées économiques là où ils sont présentés au public, bien plus que là où ils sont produits : les économistes qui ont abordé la question tablent sur le fait que « les spectateurs utilisent au moins une somme analogue au prix du billet en dépenses liées » (Benhamou 1996, p. 16) (transport, parking, garde d'enfants, recherche d'information, etc.). Pourquoi alors un spectacle, un concert, une exposition suisses iraient-ils soutenir l'économie locale d'une métropole étrangère ?

Nous avons tenté de dénouer ce paradoxe, et de repérer les logiques politiques et artistiques qui rendent rationnelle la stratégie d'échanges culturels. Bien souvent, l'œuvre en tournée est définie comme ayant déjà exercé ses effets économiques bénéfiques dans le lieu où elle a été conçue et produite ; lorsqu'elle se met à voyager, le répertoire analytique qui lui est appliqué se transforme : elle est vue dès lors comme créatrice de valeur non matérielle mais symbolique (et donc de valeur économique indirecte et à long terme, à travers la démonstration de l'attractivité du pays ou de la ville desquels émane une œuvre digne d'être présentée urbi et orbi).

Le *deuxième paradoxe* a trait à l'application d'une terminologie politique ou diplomatique à la sphère artistique. La composition entre art et politique émerge d'emblée dans le langage courant ; le problème que nous traitons ici est traité en permanence comme une solution : l'épithète « international », couplée à des substantifs comme « prestige » ou « reconnaissance », même cantonnée dans le champ artistique, se réfère de fait à une définition politique. Les artistes qui exportent leurs productions traversent des frontières définies par des Etats, et non par des styles ou modes d'expression ; ils n'en acquièrent pas moins un supplément de légitimité artistique. Voilà qui ouvre la question du rapport entre barrières douanières, frontières culturelles et reconnaissance artistique. Ce rapport, souvent considéré comme allant de soi, sera relevé dans notre recherche.

A quoi s'ajoute une série de questions spécifiquement liées au fédéralisme suisse, et aux caractéristiques décentralisées du financement de la culture dans notre pays. Appliquée à la politique culturelle extérieure, la question de la subsidiarité donne les termes du *troisième paradoxe* que nous avons formulé et affronté. La subsidiarité correspond à une logique où les instances publiques les plus proches des citoyens (et nous parlons cette fois-ci non plus seulement des consommateurs, mais aussi des producteurs culturels) sont censées être leurs interlocuteurs les plus directs. Cela signifie entre autres que les communes seront en principe les plus intéressées à mettre en œuvre un soutien à la création culturelle.

D'où une incongruité logique et politique, qui permet de poser un problème intéressant dans le cadre du PNR au sein duquel se déroule cette recherche : la politique étrangère est en principe l'apanage de l'Etat central, éventuellement de régions ou de cantons. Or la politique culturelle — tout particulièrement celle qui a trait à l'art vivant — se fonde globalement sur l'initiative de communes. Qu'en est-il alors d'une notion (et d'une réalité !) comme la politique extérieure en matière culturelle ? En Suisse, elle devrait correspondre à un non-sens : la

politique extérieure est le fait de la Confédération, et celle-ci est très retenue (pour ne pas dire plus) en matière culturelle ; la politique culturelle est, elle, initiée par des instances qui n'ont, quant à elles, guère de compétences reconnues en matière de politique internationale. Comment décrire et comment qualifier, dès lors, l'espace d'action qui s'ouvre pour l'exportation de biens culturels — car ceux-ci ont bel et bien lieu — : no man's land politique, politique venue d'en bas, succédané de politique étrangère ? C'est à quoi notre recherche s'est attachée, en montrant l'imbrication concrète de ces trois paradoxes.

1.2 Culture et politique culturelle en Suisse. Subventions et subsidiarité.

Les définitions de la politique culturelle oscillent en fonction de l'extension accordée à la notion de culture ; l'incertitude règne « devant un domaine de l'activité de l'Etat qui se présente à nous contradictoirement — il est à la fois étroit, résiduel et coextensif à la vie sociale tout entière » (Saez 1985, p. 389). La définition canonique fournie par l'UNESCO en 1969 ne lève pas la contradiction, marquée qu'elle est par le flottement sémantique entre les termes d'« ensemble » et de « société », entre les « marqueurs de fréquence » que sont les définis (« toutes ») et les indéfinis (« certains ») : selon cette définition, une politique culturelle est « un ensemble de pratiques sociales, conscientes et délibérées, d'interventions ou de non-interventions ayant pour objet de satisfaire certains besoins culturels par l'emploi optimal de toutes les ressources matérielles et humaines dont une société donnée dispose au moment considéré » (Wangermée 1969, p. 8)

En Suisse, des réflexions approfondies ont cependant été menées, au plan tant politique qu'analytique, par la commission fédérale d'experts pour l'étude de questions concernant la politique culturelle suisse. Rédigé il y a plus de vingt ans, le rapport de cette commission, *Eléments pour une politique culturelle suisse* (1975), constatait : « L'Etat Fédéral suisse ne dispose pas d'orchestres, de salles de théâtre ou de galeries d'art sur le plan national. Ses collections d'art contemporain servent à orner des ambassades, des locaux de réception et des bureaux. La Confédération ne signe pas d'accords culturels et ne pratique donc pas régulièrement l'échange dans les domaines de la culture classique et populaire. (...) Aucun programme d'ensemble, peu de ressources en personnel et des moyens financiers qui, proportionnellement, sont, pour le seul domaine des arts, six fois moins importants que ceux de l'Allemagne de l'Ouest. » (Clottu 1975, p. 323) Aussi ne craignait-il pas de prôner une intervention plus affirmée de l'Etat central : « Un développement harmonieux des activités culturelles ne sera réellement possible que dans le cadre d'une coordination de celles-ci à l'échelon local, régional et même national, et lorsque, par la pratique d'une collaboration plus étroite, on sera amené à une répartition plus équitable des tâches entre les communes, les cantons et la Confédération ». (Clottu 1975, p. 354)

Cet appel au changement montre — serait-ce *a contrario* — l'importance de la subsidiarité. Donnons quelques indications matérielles sur sa mise en œuvre : les chiffres globaux font voir les grandes lignes de répartition. Huber, Itin, Künzi (Huber 1992, p. 7) calculent qu'en 1990 la Confédération consacre 0,5% de ses dépenses au soutien à la culture, les cantons 2,1% des leurs et les communes 3,5% ; les chiffres plus récents permettent eux aussi de voir « l'importance fondamentale des efforts des villes en faveur de la culture » (Bourquin 2000) : la

moyenne des dépenses culturelles par rapport aux dépenses totales, pour la période 1990-1996, est respectivement de 0,6 % pour la Confédération, 1,8 % pour les cantons, et 2,7 % pour les communes.

En 1990, l'ensemble des dépenses publiques en faveur de la culture se montait à 1,5 milliard de francs; la Confédération assumait 9% de cette somme, les cantons 38% et les communes 53%. Les auteurs de l'étude citée voient là l'illustration et la justification de la subsidiarité : « La promotion publique de la culture est assurée en premier lieu par les communes, c'est-à-dire par l'instance politique la plus proche de la population. Les Cantons et la Confédération ne se chargent de tâches culturelles qu'à titre subsidiaire, lorsque ces tâches dépassent les moyens financiers des communes ou lorsqu'elles ne relèvent pas de leurs compétences (ainsi les activités visant à assurer la présence culturelle de la Suisse à l'étranger) ». (Huber 1992, p. 7)

Mais les répartitions des compétences et des responsabilités entre villes et cantons sont bien plus enchevêtrées que ne le voudrait la simplicité du schéma subsidiaire. Et puis les différences entre les communes sont considérables : les villes se chargent de la plus grande part des dépenses culturelles communales engagées en Suisse. Selon Huber, Itin, Künzi (Huber 1992, p. 25), les dépenses culturelles des cinq villes de plus de 100'000 habitants (Zurich, Bâle, Berne, Genève, Lausanne) se montent à 450 millions de francs en 1990, soit près de la moitié de l'effort financier consenti par l'ensemble des communes (935 millions de francs). Une proportion décisive du budget culturel global du pays est affecté à des institutions qui y sont établies. Même constat dans une étude longitudinale plus récente : « Les centres urbains, grands, moyens et petits, assurent les trois quarts des dépenses culturelles des communes. A eux seuls, les cinq grands centres, Zurich, Berne, Bâle, Lausanne et Genève engagent près de la moitié (49%) des dépenses culturelles de l'ensemble des communes ». (Bourquin 2000)

1.3 Politique culturelle extérieure : quelques jalons

1.3.1 Perspectives nationales

Un des rares ouvrages — sinon le seul — à traiter directement de la politique culturelle extérieure de la Suisse est le livre — vieux de plus de quarante ans — de Karl Doka, écrit pour Pro Helvetia (Doka 1956; Doka 1959). La politique culturelle extérieure y était évoquée comme un domaine aussi établi que central, du moins pour les dirigeants suisses : « Désormais, il existe sur le plan des relations internationales, une 'politique' suisse, sans pour autant qu'elle soit aussi apparente, pour le grand public, que l'est, par exemple, la politique de neutralité ou la politique économique étrangère » (p. 360). L'auteur remarquait la difficulté à délimiter précisément les échanges culturels avec l'étranger, mais il affirmait aussi le rôle primordial de l'Etat dans ce domaine, en énonçant une mise en garde : « Le Suisse doit se garder de croire qu'il suffit que cette culture attire le regard par sa seule existence. Une organisation et un effort systématique s'imposent, pour présenter les preuves de cette culture à l'étranger, si l'on veut que la Suisse gagne en considération » (p. 22).

Les documents récents produits par les instances gouvernementales laissent songer que cette mise en garde n'a pas été entendue. La prudence règne : le Conseil fédéral affirme la nécessité de ne pas soumettre la culture aux intérêts étatiques : « La culture comme facteur d'identification à un pays ne doit pas devenir une culture d'Etat [...]. C'est dans le domaine des relations culturelles avec l'étranger que le risque de voir la culture devenir un instrument au service

de l'Etat est le plus grand ». Toutefois, le Conseil fédéral admet aussi, serait-ce sur le mode de la concession, que les relations culturelles ont bel et bien une fonction politique : « Il faut voir dans les échanges culturels en premier lieu un moyen de servir les créateurs et leurs besoins, et en second lieu seulement une forme de représentation d'un pays » (ibid.). Pourtant le message évoque aussi la dimension politique de la culture : « Une culture vivante et novatrice peut avoir un rayonnement positif, façonner l'image d'un pays dans le contexte international et rehausser son prestige » (id., p. 542).

Mais la prise en charge de ce rayonnement est laissée à d'autres : les lignes directrices de la politique extérieure de la Suisse pour la décennie sont présentées dans un texte programmatique du DFAE (adopté le 29 novembre 1993 par le Conseil fédéral) intitulé *La politique extérieure de la Suisse dans les années 90*. La brochure, qui propose une « orientation générale de notre politique extérieure » (p. 5), évoque les intérêts de l'économie, de l'intégration européenne, de l'aide au développement et de l'environnement, mais ne mentionne pas la culture. Le chapitre conclusif « Priorités et principes de la politique extérieure de la Suisse pour la décennie 90 : un bilan » (pp. 68 sq.) confirme la primauté de la politique, de l'économie et de la technologie sur la culture ; l'intégration à l'Europe est un objectif prioritaire, mais qui n'intègre aucun projet culturel.

Certains indices portent toutefois à croire que, d'une manière générale, dans les années 1990, la culture a crû en importance dans les relations internationales. Dans un article-entretien avec François Barras, alors chef de la Section Culture et Unesco au DFAE, Gilbert Salem soutient que « depuis la fin de la guerre froide et la dépoliarisation du monde, la culture joue un rôle essentiel dans les relations diplomatiques » : « Désormais, la voilà devenue un prétexte à des rencontres et à des négociations ». Reprenant les propos de son interlocuteur, le journaliste indique que la culture aurait à jouer « un rôle tertiaire de dépistage », serait une « troisième roue [...] discrète mais fondamentale ». Les attachés culturels se définiraient non sans fierté comme « éclaireurs » de la politique étrangère suisse ; ce sont eux qui, en avisant Pro Helvetia ou l'Office fédéral de la culture d'un contact à nouer ou d'un projet culturel auquel la Suisse pourrait s'associer, joueraient un rôle d'antennes, de têtes chercheuses.

Certains pays font l'objet d'une stratégie délibérée de positionnement culturel de la part de la Suisse. Des raisons fort simples l'exigent : il y a quelques années encore, paraît-il, la Suisse était couramment confondue, aux Etats-Unis, avec la Suède et le Swaziland ; il a donc fallu « inventer un créneau nouveau » et donner un profil non seulement culturel mais multiculturel à notre pays, tout en ne veillant à ne pas trop se mettre sous les feux de la rampe : « une Suisse au drapeau discret et qui serait médiatrice des cultures européennes, un carrefour ».

Notons sans intention polémique que, depuis les récentes affaires des fonds en déshérence, la Suisse existe sans doute comme un pays bien identifiable aux yeux de maints citoyens américains. Les scandales politico-historico-financiers ont, en matière d'image, une efficacité plus redoutable que les opérations de charme. Mais il semble bien que ce soient ces « affaires » et la nécessité de les

¹ *Message concernant l'introduction dans la Constitution d'un article sur l'encouragement de la culture*, 6 novembre 1991, op. cit., p. 544.

² « La culture, un atout diplomatique majeur », *24 Heures*, 6 août 1996, p. 40

traiter avec tact qui ont exigé une mise en œuvre d'interventions culturelles non prévues par le programme initial du DFAE. Les comptes-rendus d'une conférence des ambassadeurs, tenue à Berne en août 97, le disent sans ambages.³ Il s'agirait de « renforcer notre présence culturelle pour corriger une image trop exclusivement commerciale, notamment à travers une augmentation des fonds mis à disposition de Pro Helvetia ». Il est difficile de se faire une idée précise des mesures concrètement prises dans cette optique, et il est impossible de savoir si tel ou tel événement, dont la presse rend compte de manière disséminée, s'intègre dans une stratégie conséquente et suivie. Il faut constater surtout que pour l'instant ces événements ponctuels ne semblent que peu articulés avec les actions qui font l'essentiel de la visibilité culturelle de la Suisse à l'étranger : celles qui partent des institutions hébergées et soutenues par les villes.

1.3.2 Politique culturelle internationale : perspectives urbaines

Pour des raisons économiques (touristiques, commerciales), politiques et symboliques (prestige, concurrence interurbaine), les villes — leurs édiles, les médias — attribuent à leur aura culturelle une importance qui va croissant. Philippe Poirrier, étudiant les « Changements de paradigmes dans les politiques culturelles des villes » (Poirrier 1996, p. 85), observe : « Depuis une quinzaine d'années, les politiques culturelles des villes n'hésitent plus à s'afficher. (...) Les villes se sont progressivement dotées de véritables politiques culturelles ». L'impact économique et le prestige que confère la culture sont désormais clairement revendiqués par les élus ; la culture s'inscrit dans une démarche de développement local et de rayonnement supra-local. Selon Poirrier, cette mutation touche {en France au moins, mais d'autres auteurs, comme Bianchini, 1993 #156, laissent penser que ce phénomène est largement répandu en Europe} la plupart des villes durant les années 1980, quelle que soit l'orientation politique de leurs autorités.

La Suisse n'est pas en reste. Dans une série d'articles consacrés à l'attrait culturel de Zurich, la *Neue Zürcher Zeitung* s'interroge sur ce que « peut proposer la ville à des visiteurs venant de l'étranger et intéressés à la culture ». Le journaliste est certain que, même en l'absence de données chiffrées, les grandes expositions à forte répercussion médiatique ont un effet amplificateur sur le tourisme. Interrogé, Felix Baumann, directeur de la Kunsthalle, pense que, dès 1980, Zurich s'est développée comme un « Standort von internationaler Ausstrahlung ». En matière de diffusion d'art contemporain, la Suisse dans son ensemble détiendrait une position internationale forte.

A Lausanne, la syndique de l'époque, Yvette Jaggi, explicitait la stratégie de la Ville : « Nous essayons d'avoir une renommée internationale à la fois dans les quatre domaines du ballet, du théâtre, de la musique et de l'opéra ». Cette

³ Cf. Denis Barrelet, « Verdict de nos diplomates : l'image de la Suisse se détériore », *24 Heures*, 20 août 1997, p. 11. Si les affaires expliquent une part de cette dégradation, d'autres facteurs sont aussi relevés : à l'Est par exemple, la Suisse serait perçue comme un pays attentiste, qui s'engage moins que les autres.

⁴ Cas emblématique selon cet auteur, Montpellier : autour de 1987, les édiles locaux décident de transformer la ville en métropole européenne. Ils importent pour cela maintes ressources culturelles qui font défaut à la cité. Le maire de l'époque (cité p. 89) use d'un raccourci éloquent : « La culture reste (...) une composante essentielle des visées d'une ville qui ambitionne de devenir une Eurocité ».

⁵ Thomas Ribí, « Reiseziel Zürcher Kultur (3) : Zürcher Museen — Vielfalt auf engem Raum », *Neue Zürcher Zeitung*, 4 juin 1997, p. 54

⁶ Silvia Ricci Lempen, « Le forcing berlinois sur Béjart révèle une concurrence culturelle impitoyable », *Journal de Genève*, 17 mai 1996, p. 25

stratégie est payante au moins en retombées médiatiques. Ainsi un article de journal encense le rayonnement exceptionnel d'une ville d'importance moyenne : « Artistes, metteurs en scène, directeurs de théâtre ou d'orchestre viennent de France et d'Amérique offrir leur talent à la capitale vaudoise qui gagne en culture l'éclat qu'elle n'a plus en politique », indique l'article, qui poursuit : « Dans moins de quinze jours, le monde du spectacle aura les yeux sur Vidy, Lausanne, Switzerland ».⁷

Dans ce premier tour d'horizon, ajoutons un élément encore sur le rapport entre villes et culture, ainsi que sur les différences entre villes. Lors d'une conférence tenue dans le cadre du Conseil des communes et régions d'Europe le 1^{er} juin 1999, Yvette Jaggi, désormais présidente de Pro Helvetia, soulignait le rapport entre culture et urbanité. Pas étonnant dès lors que, dans leurs efforts pour être attirantes, les cités tablent sur une offre culturelle étoffée, d'autant que les retombées économiques pourraient démontrer que, au niveau urbain, la part de la culture à ce qu'Yvette Jaggi appelait le « produit local brut » est particulièrement forte. Mais retenons surtout que l'oratrice posait une hypothèse qui nous permettra de distinguer les « grandes » et les « petites » parmi les grandes villes ; pour elle, en effet, les métropoles comme Zurich, qui hébergent de nombreuses activités économiques (industrielles, financières), qui sont le siège de médias forts, ont de facto les activités culturelles les plus riches et les plus diversifiées, à tel point qu'elles n'ont pas besoin de se profiler par une stratégie culturelle volontariste. Celle-ci est, par contre, le fait des villes plus petites, comptant de 100'000 à 250'000 habitants, qui doivent élaborer ce que l'on pourrait appeler une niche identitaire. Cette source et cette ressource d'identité est d'ailleurs plus importante et plus significative pour les visiteurs que pour les habitants eux-mêmes : d'où l'accent mis sur l'offre culturelle dans la promotion touristique de telles villes moyennes.

1.4 Difficultés de l'accès aux sources

La subsidiarité dans le financement de la culture ne doit pas être considérée comme une des dimensions du « Sonderfall Schweiz » : ailleurs comme ici, les soutiens publics à la culture proviennent de nombreuses instances, étagées, dispersées, et dont les actions ne sont pas nécessairement coordonnées. Un spécialiste de la question relève que, même dans les pays non fédéralistes, « la plupart des collectivités territoriales dépensent des crédits supérieurs à ceux de l'Etat pour aider la vie culturelle locale » (Girard 1988, p. 15).

Une réalité si éclatée pose aux chercheurs des difficultés méthodologiques et empiriques qui ne sont pas minces. Les demandes du chercheur ne réjouissent pas toujours — c'est un euphémisme — un personnel aux prises avec les rudes tâches de la gestion et de la préparation d'une saison culturelle. Il est en effet nécessaire d'aller jusque dans les institutions, et la grande majorité d'entre elles ne possède pas ou plus d'informations précises ou fiables sur le financement détaillé des événements culturels sortis à l'étranger. Ceci est encore plus vrai pour les cas de coproduction avec des institutions étrangères. Contrairement à notre ambition initiale, il ne nous a pas été possible de recueillir des données économiques détaillées sur *chaque* « événement ». Nous avons néanmoins été en

⁷ Joëlle Kunz, « Piccoli, Wilson, Béjart... Qu'est-ce qui attire les grands du spectacle à Lausanne ? », *Le Nouveau Quotidien*, 24 avril 1996, p. 3

mesure de les répertorier, et nous pourrions à la fois les décompter et les classer.

L'autre problème majeur — lié à ce qui précède — rencontré sur le terrain a été la grande *hétérogénéité* des situations institutionnelles, et donc des données : non seulement les structures, mais aussi et surtout ce que l'on pourrait appeler la culture administrative et d'entreprise peuvent différer du tout au tout. Alors que telle grande institution culturelle aura les moyens et, qui plus est, la volonté d'entretenir ses archives, beaucoup d'autres — et pas seulement moyennes ou petites — n'accordent que très peu d'importance aux problèmes de conservation et de stockage des données sur leur passé.

Si donc il nous a été possible de rassembler des informations communes à toutes les institutions (l'année ou la saison de la sortie à l'étranger, le pays ou la ville visités, le titre de l'événement, l'œuvre et l'artiste en question), ce n'est pas le cas pour d'autres rubriques de notre base (p. ex. le nombre exact de représentations, ou les dates précises de l'événement à l'étranger). Nous avons donc dû ajuster les comparaisons et analyses aux possibilités contenues dans ces données hétérogènes et parfois lacunaires.

Il n'en reste pas moins que notre recherche permet de mesurer des flux d'événements qui n'ont jusqu'ici guère été répertoriés ni évalués à une telle échelle : ni les instances fédérales ni les collectivités locales n'ont une vision comparative, cumulative et synthétique des échanges culturels. Si l'Office fédéral de la statistique publie des données concernant la culture et les loisirs, il ne peut travailler qu'avec des mesures très agrégées ; les responsables communaux et cantonaux ne savent que ponctuellement ce qui se fait dans les domaines artistiques où des échanges ont lieu ; ils ne connaissent pas les modalités d'échange, les réseaux, les stratégies. Quant aux directeurs des institutions culturelles, ils sont les mieux informés sur ce qui se passe chez eux et chez leurs concurrents les plus directs, mais n'ont pas forcément les idées très claires sur le contexte global des échanges dont ils sont un élément. Nous avons donc constitué un point de vue original, sur un champ qui jusqu'ici n'a pas été étudié en tant que tel en Suisse.

2 Cadre: villes, politiques et marchés

2.1 Les 5 villes

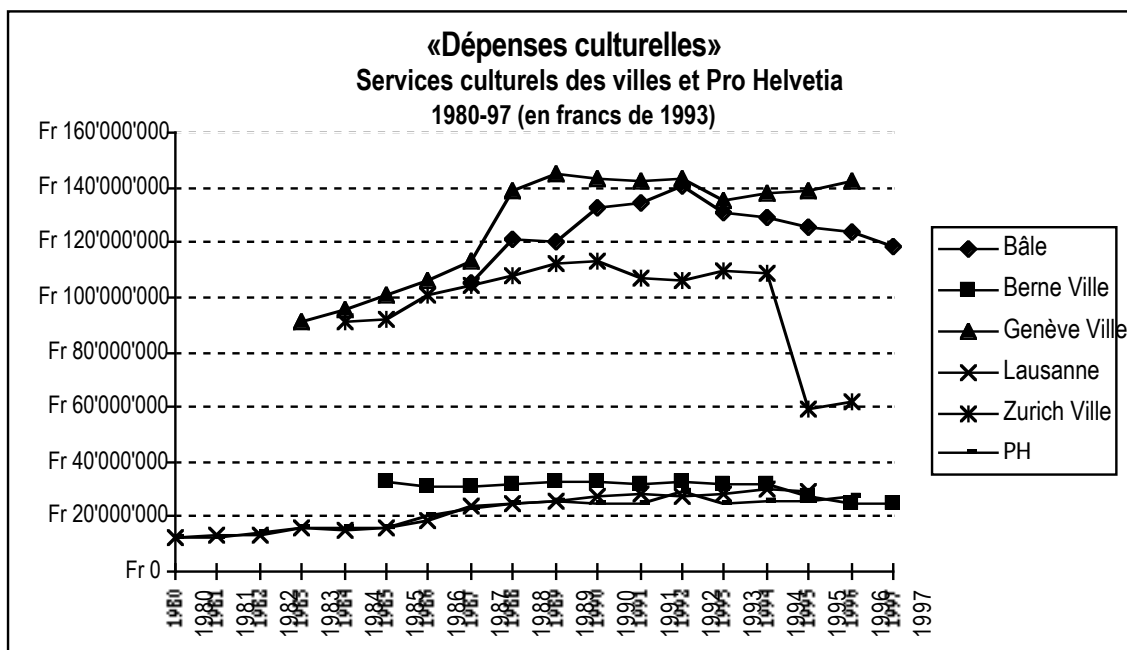
2.1.1 Mise en œuvre des politiques culturelles : données comparatives sur les dépenses des villes.

Evoquons les budgets culturels des cinq villes et leur évolution sur les quinze années étudiées. Cette description a pour but de brosser le paysage administratif et financier dans lequel œuvrent les producteurs culturels ; nous porterons une attention particulière à la partie allouée aux grandes institutions culturelles de chaque ville.

Là encore nous insisterons sur le fait que l'état des données dans le domaine culturel en Suisse ne permet pas, actuellement, une comparaison rigoureuse des sommes dépensées pour la culture, ni même des budgets culturels (Pidoux 1999). Les particularités locales rendent délicates les comparaisons fines. Rappelons le cas de Bâle-Ville, qui est culturellement « à la fois » ville et canton (la ville n'a pas de comptes indépendants de ceux du canton). En outre, pour des raisons historiques et/ou administratives, la répartition des charges et des domaines culturels entre villes et cantons, ainsi qu'entre les différents services concernés, peut être très différente selon les lieux. Une « division du travail » due souvent à des raisons historiques, veut que les diverses institutions soient chapeautées par des services et des départements différents, selon les communes et les cantons — et donc que les données les concernant soient éparses et souvent hétérogènes.

Sur l'axe diachronique également, les chiffres peuvent varier sans indiquer nécessairement une augmentation ou une réduction effectives des dépenses et des subventions, et encore moins un changement de politique culturelle. Il peut notamment arriver, via des péréquations ou des imputations internes, que des institutions culturelles soient incluses dans le (ou exclues du) cercle des bénéficiaires : cela change les budgets municipaux, pas forcément ceux des institutions. C'est dire s'il faut prendre les données avec précaution. Ainsi du graphique suivant, qui ne représente à proprement parler ni l'ensemble des dépenses culturelles, ni une somme de dépenses qui ne seraient que culturelles. Il s'agit de la somme indiquée par les services culturels des villes (nous nous référons par la suite à Bâle comme ville) comme constituant les dépenses totales de la collectivité urbaine en matière de culture.

* Cette somme englobe les subventions régulières et ponctuelles allouées par les services culturels respectifs. Avec ces deux précisions : à Berne, une addition a été opérée entre les dépenses culturelles du service culturel et celle du service des finances pour toutes les années disponibles. À Bâle, les dépenses des Museumsdienste ont été ajoutées à celles du service culturel.



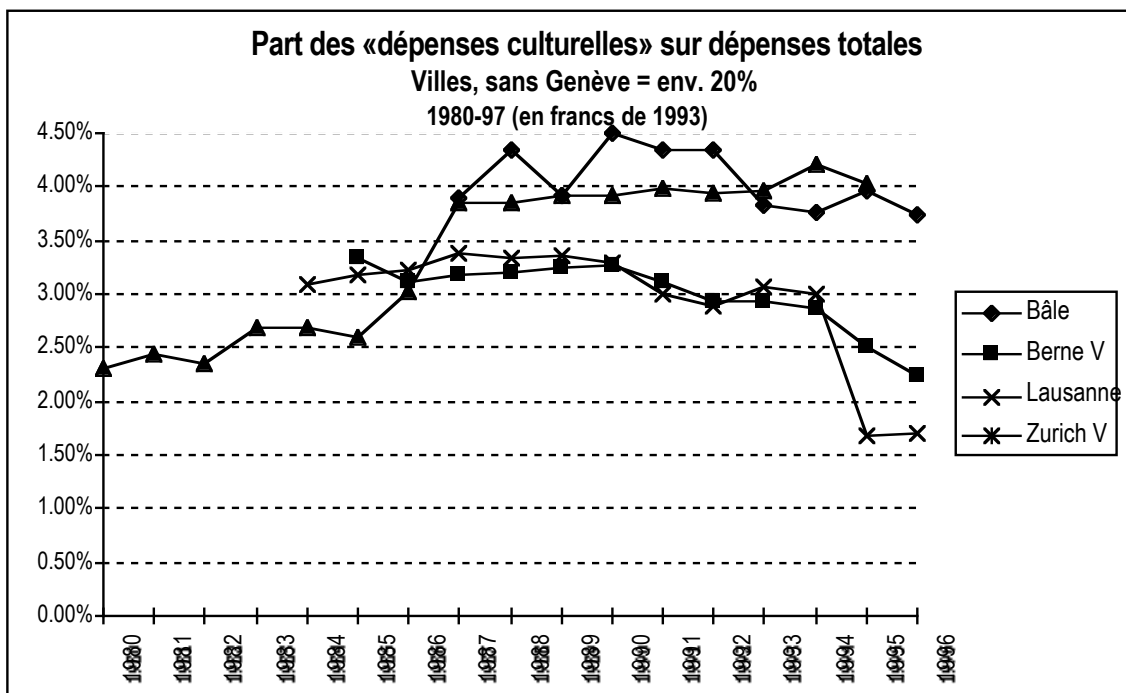
Graphique 1 : dépenses culturelles des villes et de Pro Helvetia

Sources : comptes culturels communaux et listes de subventions des villes, resp. de leurs services culturels; rapports d'activité de Pro Helvetia.

On notera une différence marquée entre deux ensembles : le premier regroupe les villes de Genève, Bâle et Zurich, et le second comprend Lausanne et Berne — ainsi d'ailleurs que Pro Helvetia, dont les montants des dépenses sont très similaires à ceux de ces deux villes. Le fait que cette fondation agissant au niveau fédéral se retrouve dans ce deuxième ensemble renvoie à la discrétion de la politique culturelle nationale, déjà relevée plus haut.

C'est aussi par rapport aux charges totales d'une commune que l'importance des dépenses culturelles peut être évaluée. D'après les chiffres de l'administration fédérale des finances, ces charges voient également se dessiner deux groupes, dont aucun ne voit diminuer ses dépenses sur les quinze ans que nous étudions. D'un côté Bâle et Zurich, passent de charges d'un peu moins de trois milliards en 1980 à des dépenses de l'ordre de 3 milliards 300 millions pour Bâle, et à un peu plus de 3 milliards et demi pour Zurich. De l'autre côté, Berne se montre assez stable avec des charges passant très progressivement la barre du milliard, tandis que Genève et Lausanne restent un peu au-dessous ce montant, sans non plus de modifications spectaculaires, mais avec un point culminant en 1988 pour la première, et une pente légèrement et constamment ascendante pour la seconde.

Une mise en relation des données qui précèdent donne le pourcentage des dépenses culturelles par rapport aux dépenses totales.



Graphique 2 : part des dépenses culturelles des villes sur leurs dépenses totales

Sources : comptes culturels communaux et listes de subventions des villes resp. de leurs services culturels; *Finances publiques de la Suisse*, série « Statistiques de la Suisse », Administration fédérale des finances et OFS (éd.), Berne

Les dépenses culturelles figurant au graphique 1 ont été divisées par ce que le Département fédéral des finances indique comme étant le total des dépenses de chaque ville. Pour des raisons de lisibilité, la courbe de Genève, où les dépenses en la matière sont fixées à 20%, n'est pas représentée dans le graphique.

Vu que les dépenses totales des villes ne diminuent pas dans la période étudiée, on peut lire les évolutions suivantes : à Lausanne, la part absolue et relative des dépenses culturelles croît, contrairement à Berne, où l'on observe une réduction de cette part ; enfin, à Zurich et Bâle, on assiste à un retour récent au pourcentage du début des années 1980, après les pics de cette décennie (la décroissance exceptionnelle de Zurich dans les deux graphiques précédents s'explique par la cantonalisation de l'opéra). On notera, avec l'auteur d'une comparaison récente portant sur les années 90 à 96, la relative crispation et l'austérité budgétaires, qui ont pour conséquence une retenue manifeste : « La comparaison montre que, pour les communes et les cantons, la culture a été l'occasion d'un contrôle plus serré des dépenses » (Bourquin 2000). Après l'accent mis sur des stratégies de visibilité, les villes entrent dans une période de « conservation des acquis » — qui n'est guère favorable au développement des activités culturelles.

2.1.2 Les grandes institutions culturelles.

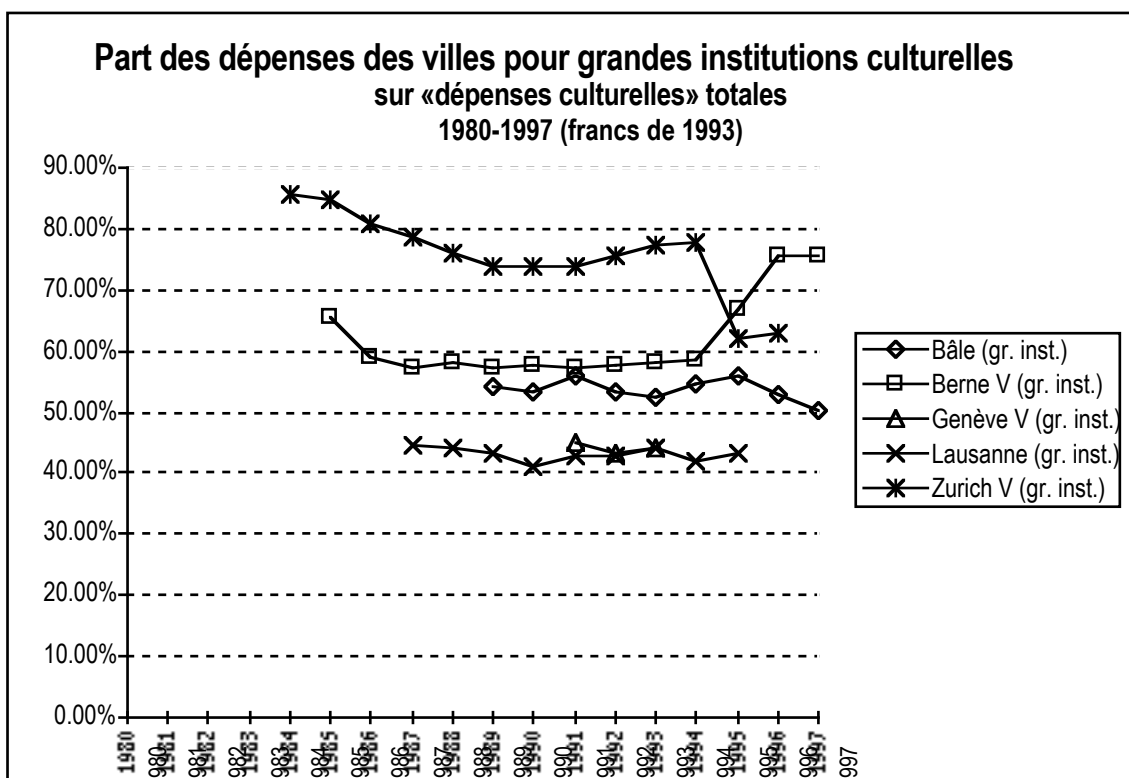
Une autre information que nous devons présenter avant de nous centrer sur les exportations culturelles concerne le soutien accordé par les villes et les cantons aux plus grandes de leurs institutions artistiques. Ont été définies comme

* Le même auteur constate : « La part des dépenses pour la culture dans l'ensemble des dépenses des collectivités publiques suisses est moindre en 1996 qu'en 1990. Elle reste cependant au-dessus de la part symbolique des 1% ».

« grandes institutions » en termes de budget, tradition et rayonnement (et non pas nécessairement d'exportations) :

- Bâle : Theater Basel
Stiftung Basler Orchester
Öffentliche Kunstsammlung Basel
Kunsthalle
- Berne : Stadttheater
Bernser Symphonieorchester
Kunstmuseum
Kunsthalle
- Genève : Grand Théâtre
Comédie
Orchestre de la Suisse romande
Musée d'art et d'histoire
- Lausanne : Théâtre de Vidy-Lausanne
Théâtre Municipal de Lausanne
Béjart Ballet Lausanne
Orchestre de chambre de Lausanne
- Zurich : Schauspielhaus
Opernhaus
Tonhalle-Orchester
Kunsthaus

Un indicateur de l'importance accordée par une ville à la sphère « établie » de la culture peut être obtenu par le calcul de la part des dépenses culturelles allouée à leurs institutions artistiques de marque. Dans toutes les villes la moitié au moins des dépenses transitant par les services culturels municipaux est consacrée aux grandes institutions « classiques » ; cette part tend à être en dessus de la moyenne à Berne et à Zurich, tandis que la proportion est plus faible dans les villes romandes.



Graphique 4 : part des grandes institutions culturelles dans les dépenses des villes

Sources : calcul effectué à partir des comptes communaux et des listes de subventions des villes resp. de leurs services culturels

Alors que la proportion « établie » des dépenses culturelles reste basse à Lausanne et (pour les années à disposition) à Genève, elle diminue à Bâle. A Zurich, qui a beaucoup centré ses efforts sur ses grandes institutions, une remontée s'amorce après le décrochement dû à la cantonalisation de l'opéra ; avant 1994, la part des dépenses pour les « quatre grandes » tournait autour des 80%, avec près de 90% au début des années 1980. A Berne, l'augmentation relative doit être due au fait que les montants alloués aux « grands » sont maintenus alors les dépenses culturelles décroissent brusquement dans les années 1994-96, à cause peut-être de la péréquation régionale.

En tout état de cause, les institutions de grande taille constituent bel et bien un noyau dur des politiques culturelles des villes ; des sommes incompressibles, formant une portion élevée du budget culturel (la moyenne est de 61% pour les cinq villes concernées, si l'on se tient aux chiffres dont nous disposons) leur sont régulièrement et constamment consacrées.

Dans notre échantillon de producteurs culturels, nous avons retenu, outre les grandes institutions listées ci-dessus, des producteurs que nous appellerons « petits et moyens » ; il s'agit de compagnies, de groupes ou d'associations professionnelles, mais qui ne bénéficient pas d'un soutien aussi substantiel ni aussi régulier que les institutions autour desquelles s'organise, traditionnellement, l'aura ou le renom culturels des villes. Dans notre choix, nous avons grosso modo tenté de synthétiser les critères de l'ampleur des activités internationales repérables dans une ville donnée d'une part, de la densité en institutions culturelles dont chaque canton peut se prévaloir d'autre part : à titre indicatif et selon des chiffres de 1990, en additionnant les ensembles d'art vivant (théâtre, danse, musique) Zurich compterait 121 « entreprises culturelles » (46 théâtres, 16 orchestres, 32 ensembles, 27 chœurs), Berne 74 (28 théâtres, 12 orchestres, 13 ensembles, 21 chœurs), Lausanne et le canton de Vaud 52 (33 théâtres, 3 orchestres, 6 ensembles, 10 chœurs), Genève 35 (19 théâtres, 4 orchestres, 7 ensembles, 5 chœurs) et Bâle-Ville 30 (11 théâtres, 5 orchestres, 8 ensembles, 6 chœurs).⁶

2.2 *Brèves descriptions.**

La taille prescrite pour ce rapport final ne nous permet pas de décrire par le menu le contexte culturel et politique dans lequel baignent les institutions qui composent notre échantillon. On nous pardonnera l'aspect allusif des paragraphes qui vont suivre.

⁶ Notons que ces critères de choix nous ont conduit à ne pas retenir quelques entreprises culturelles de très grande importance, mais qui sont restées itinérantes et/ou n'ont guère bénéficié de soutiens publics suivis au long des années. L'emblème de ces producteurs délaissés par l'officialité est sans doute la troupe des Mummenschanz qui, comme l'écrit le *Bund* (16 décembre 1996, p. 6) est incontestablement « un des produits culturels suisses d'exportation les plus connus au monde ». Il est peut-être significatif que lors de la présentation à Zurich d'un livre édité à l'occasion du 25^e anniversaire de la troupe, aucune personnalité officielle n'ait été présente ; il l'est tout autant que ce ne soit qu'après vingt-cinq ans de tournées de plus en plus triomphales et de résidence dans des lieux provisoires en Suisse que la troupe ait pu bénéficier enfin d'une salle à Lugano.

2.2.1 Bâle

2.2.1.1 Politique culturelle

Pour ce qui est des équipements culturels, Bâle rivalise avec de grands centres européens. Ses musées — la ville compte 18 établissements publics — ont une renommée internationale. La qualité de la vie musicale bâloise est légendaire. Enfin, c'est dans cette ville que se trouve le plus grand « Dreispartenhaus » de Suisse : le Theater Basel, qui a obtenu récemment plusieurs prix prestigieux dans le domaine du théâtre parlé.

Quant aux budgets alloués à la culture, on est également dans le domaine des superlatifs. On a vu qu'en termes absolus, les dépenses de Bâle en la matière se situent, comme celles de Zurich, bien au-dessus de celles des autres villes suisses ; en termes relatifs la part des dépenses culturelles bâloises par rapport aux dépenses totales n'est comparable qu'à celle consentie par Genève. Si l'on calcule la proportion des dépenses par tête d'habitant, Bâle bat également des records, dépensant, en 1990, 700 francs par habitant, une somme qui atteint 870 francs si on y ajoute la Bibliothèque universitaire et l'école des Beaux-arts — la moyenne suisse se situant à environ 250 francs par habitant.¹¹

Cependant, comme les autres villes de notre échantillon, Bâle s'est vue obligée de maîtriser ses dépenses culturelles et, à la fin de la période sous étude, a progressivement ramené ces dernières au niveau de 1985. Pour une part, cette réduction a pu être atteinte par une mise à contribution progressive de Bâle-Campagne. D'autre part toutefois, ce sont bien des mesures restrictives qui ont rendu cette réduction possible : il s'agit avant tout de la fusion des deux grands orchestres symphoniques de la ville, entamée en 1997, et qui modifiera substantiellement la donne dans le domaine musical de la ville. Un des musées de la ville, le Museum für Gestaltung Basel, a également dû fermer ses portes. Les subventions des grandes institutions, après un point culminant au début des années 1990, ont en outre été progressivement réduites à leur niveau des années 1980. Toutefois, ces réductions ne devraient pas signifier, au total, un désengagement envers les grandes institutions de la ville. Un « contrat culturel », signé récemment entre Bâle-Ville et Bâle-Campagne, montre le poids accordé à ces institutions, principales bénéficiaires de cet arrangement.

La concurrence entre Bâle et Zurich est légendaire ; il ne s'agit pas d'entrer ici dans ce débat (qui n'a guère de sens que pour les habitants, voire les autorités des villes concernées, de même d'ailleurs que la rivalité entre Lausanne et Genève) ; mais il faut en constater l'existence et la prégnance, et en tirer quelques éclairages sur les auto- et les hétéro-représentations des villes et des institutions concernées. Les représentants des deux métropoles se comparent presque rituellement. Ainsi, les responsables bâlois affichent une attitude à la fois souveraine et jalouse : selon eux, Bâle défend une conception de la culture moins arriviste, moins tape-à-l'œil ; et s'il est vrai que la culture à Zurich a plus de prestige et arbore plus de grands noms, les Bâlois verraient tout cela d'un œil indifférent — quoique non dénué d'une certaine envie. Les expériences d'*events*, événements culturels de masse, goûtés à Zurich, auraient échoué à Bâle, ce qui

¹¹ Ces chiffres, qui ne recourent pas ceux de Guiccardi (Guiccardi 1993), émanent d'une enquête bâloise : *Die staatliche Kulturförderung im Kanton Basel-Stadt heute*, 1994, p. 14

est censé exprimer une différence entre une vision quasi aristocratique de la culture d'un côté, et une perspective « nouveau riche » de l'autre.

Pourtant, la comparaison entre Bâle et les autres villes semble difficile. Tout d'abord la ville et le demi-canton tiennent des comptes identiques¹³, ce qui biaise la comparaison¹⁴. Les sommes citées doivent aussi être mises en relation avec le nombre de « consommateurs » des prestations culturelles du centre, dont le bassin de recrutement s'étend, dans le cas de Bâle, largement au-delà du territoire de la ville et du canton. Et puis, contrairement à Zurich, les écoles de musique et les bibliothèques, sont comptabilisées dans les dépenses du Service culturel de Bâle-Ville. En outre, le fait que les musées soient gérés par une section administrative particulière n'est pas sans influencer le type de sorties et de politique de présentation de soi que les musées bâlois entreprennent à l'étranger.

2.2.1.2 Echanges culturels : le modèle patricien

Bâle se conçoit depuis toujours comme intrinsèquement internationale. Même si elle a échoué, la campagne de candidature de Bâle au titre de capitale culturelle européenne en 2001 (date des 500 ans de l'adhésion du Canton à la Confédération), menée avec force par le Service culturel de la Ville, confirme cette ambition. Dans le cadre de cette candidature, des réseaux supplémentaires à ceux existant déjà ont été formés dans la région, d'autres ont été renforcés ; la candidature a encore dynamisé un processus en cours. D'autres instances ont secondé les autorités bâloises (comme les Services culturels de Bâle-Campagne et de Lörach, mais aussi la Mission suisse, le Bureau d'intégration DFAE/DFI, etc.). Bâle a été à cette occasion en contact permanent avec différentes villes européennes et avec des ambassades suisses en Europe.

De par sa situation géographique, la ville au « Dreiländereck » tend effectivement à la collaboration transfrontalière. Les activités supra-cantoniales des administrations bâloises s'étendent vers l'espace du Rhin supérieur et de ses villes, espace soudé par une longue histoire commune.¹⁵ La ville est représentée par son service culturel dans le groupe de travail « Culture » de la Regio Basiliensis.¹⁶ Aujourd'hui un autre organe, débordant le territoire de la Regio, semble dépasser cette dernière en importance : la « Deutsch-französisch-schweizerische Oberrheinkonferenz », qui réunit, outre Bâle-Ville et Bâle-Campagne, les gouvernements de Bade-Wurtemberg, Rhénanie-Palatinat et de l'Alsace. L'un de ses groupes thématiques est consacré à la culture. En outre, le

¹³ Plus précisément, la Ville n'a pas de comptabilité séparée de celle du canton. En principe, il existe une distinction juridique entre les deux : à part la commune de Bâle, le Canton de Bâle-Ville regroupe aussi Riehen et Bettingen. Si la Ville n'a pas de budget ou de comptes propres, les deux autres communes ont un (petit) budget, qui inclut aussi une (très petit) ligne culturelle (certaines tâches ou dépenses d'importance cantonale étant à charge du Canton de Bâle-Ville). C'est d'ailleurs pourquoi Bâle est présente à la fois à la Conférence des villes suisses en matière culturelle et, au niveau cantonal, à la Conférence suisse des directeurs cantonaux de DIP.

¹⁴ Selon un de nos interlocuteurs bâlois, ses collègues zurichois disent toujours : « c'est facile de bluffer avec vos dépenses pour la culture, vous n'avez pas de canton ('ihr habt ja keinen Kanton') ».

¹⁵ La plupart des personnes interrogées considèrent cette internationalité « automatique » (selon les termes de l'un d'eux) comme un immense atout. Un directeur d'institution culturelle disait : « Wir haben den Rücken nach der Schweiz und schauen nach Deutschland und Frankreich, immer ».

¹⁶ Créée en 1963, association privée détachée des demi-cantons de Bâle-Ville et Bâle-Campagne, la Regio Basiliensis s'occupe depuis 1970 de la coopération transfrontalière. Son but est de participer activement au développement de l'espace du Rhin Supérieur pour en faire une région frontalière et, à terme, européenne unie.

Service culturel bâlois fait partie de multiples conférences et réseaux intervilles internationaux, dont *Les rencontres* (dont le siège est à Paris), forum de discussion où Bâle retrouve Genève. Egalement avec Genève, Bâle participe à *Eurocities*, qui regroupe plusieurs grandes villes européennes. Enfin elle est affiliée au *Deutscher Städtetag*. Ces deux derniers réseaux incluent eux aussi une section « culture ». Dans le contexte de notre recherche, on peut relever le rôle prépondérant des centres urbains dans la constitution de ces réseaux (les villes suisses toutefois, mis à part Bâle et Genève, n'y participent guère). A un niveau plus informel, le Service culturel bâlois entretient des relations avec les services analogues de métropoles européennes comme Berlin, qui est très active dans le domaine des échanges culturels, ou Paris.

En matière de politique culturelle et par rapport aux tournées internationales, Bâle semble jouer sur deux volets. D'une part, le Service culturel bâlois encourage les voyages (p. ex. d'un petit théâtre, voire d'un artiste individuel) à portée limitée mais, du moins l'espère-t-on, profonde. On inclura dans cette catégorie les mesures permettant aux créateurs de vivre à l'étranger pendant un certain temps. Ici, la dimension représentative est secondaire voire absente; il s'agit moins de montrer à l'extérieur qu'on vient de Bâle ou de la Suisse que de ramener de son séjour des éléments nouveaux.

D'autre part, il y a les grandes sorties plus représentatives et à effet immédiat. Les grandes tournées du « Theater Basel », des orchestres bâlois ou d'un des nombreux musées de la ville en font bien évidemment partie. Là, Bâle joue à fond la carte de la représentation puisqu'il s'agit bien de mettre en évidence l'identité bâloise. Les opérations de marketing urbain, escomptant de possibles retours économiques, par exemple sous forme de tourisme, jouent ici un rôle majeur. Le rayonnement de Bâle à l'étranger est en tous les cas un élément important pour les autorités. Dans un « Leitbild » élaboré en 1997, elles déclarent expressément qu'« afin de maintenir et renforcer le rayonnement international et régional de Bâle », la culture doit y garder un haut niveau. Dans cette perspective, l'aide à la culture est conçue comme « investissement pour l'avenir » (p. 5). S'il est vrai que cette dimension « rentable » de la culture est aussi relevée pour justifier ses coûts, on ne saurait soupçonner de double discours les auteurs de telles assertions.¹⁶

Le Service culturel table donc, et veut que les producteurs misent, sur deux plans, participant d'une même stratégie de « Kulturaustausch ». Le Service accorde une grande valeur aux tournées ; il considère comme essentiel que les créateurs, mais aussi les institutions culturelles aient l'occasion de présenter leur travail à l'étranger. Toutefois, il n'est pas sûr que ces déclarations d'intention portent leurs fruits pour tous les producteurs en question. En effet, dans les entretiens que nous avons conduits avec eux, les moyens et petits producteurs, aux

¹⁶ De par notre focalisation sur le rôle des pouvoirs publics, nous ne pouvons pas ici décrire en détail le rôle majeur joué, dans la région, par une fondation privée, la Christoph-Merian-Stiftung (fondée en 1886). Très active dans les domaines social, environnemental et, surtout, culturel, la fondation s'engage dans les échanges ; elle est en contact intense avec Pro Helvetia et avec plusieurs villes étrangères. Elle entretient notamment depuis le milieu des années 1980 un réseau d'ateliers/appartements dans le monde entier, l'IAAB (Internationale Austausch Ateliers Region Basel), afin d'accueillir des artistes suisses, et inversement à Bâle pour accueillir des artistes étrangers. Ce réseau est parallèle à celui élaboré dans le cadre de la Conférence des villes suisses en matière culturelle, dont Bâle fait aussi partie. A noter que Bâle-Ville entretient deux ateliers à Paris depuis une trentaine d'années et, dès l'année prochaine, en mettra un à disposition à Berlin.

ressources limitées, constataient plutôt une absence d'aide à l'égard de leurs efforts de tournées.

De fait, il faut relever un certain cloisonnement entre les réseaux du Service culturel et ceux des institutions : comme si ces contacts cohabitaient à des étages différents, et n'entretenaient que peu de relations ; les réseaux des villes (i.e. des Services culturels et plus généralement des administrations urbaines) fonctionnent à l'échelle européenne, et sont liés à des démarches plus politiques ou formelles ; les réseaux des institutions culturelles, souvent plus locaux et ponctuels, résultent davantage de relations personnelles et informelles. Le premier réseau, « officiel », ne chapeaute et n'aide pas toujours le second. Notons néanmoins pour conclure que si la « Staatsferne » est parfois vue comme un dysfonctionnement (en particulier parmi les responsables des petites et moyennes institutions), elle peut aussi être décrite par certains directeurs de grandes institutions à Bâle comme assez avantageuse : la distance qui régnerait entre ces dernières et l'administration culturelle peut être perçue comme une garantie de l'autonomie du culturel par rapport au politique, notamment lors des opérations de mise en place d'une visibilité internationale.

2.2.2 Berne

2.2.2.1 Politique culturelle

Bien qu'elle soit « Ville fédérale » (ou parce qu'elle l'est ?), Berne est modestement dotée en infrastructures culturelles. Certes, la ville dispose des grandes institutions traditionnelles : théâtre, orchestre symphonique, grand musée. Toutefois ces institutions ne jouent pas le rôle international qu'elles pourraient vouloir endosser, ou qu'on pourrait attendre d'elles compte tenu de l'importance de la ville ; elles restent plutôt introverties et peu remarquées dans le reste du pays et ailleurs ; la Kunsthalle, la plus petite des quatre grandes institutions de la ville, est sans doute la seule qui jouisse d'une véritable réputation en dehors des frontières nationales.

En revanche, la culture « off », non institutionnelle, est particulièrement vigoureuse à Berne. On ne compte plus les petites scènes et troupes ; cette « Kleinkultur », souvent liée à une valorisation de la vieille ville, semble bien enracinée tant chez les habitants qu'au Service culturel de la ville.

Cet état de fait renvoie aux moyens financiers mis à disposition de la culture, ainsi qu'à des options délibérées. Dans les nombreux documents qui ont été produits sous son égide ces dernières années, le Service culturel bernois définit la culture comme englobant tous les domaines de la vie ; la politique culturelle est alors vue comme partie d'une politique urbaine plus générale.¹⁷ La dimension

¹⁷ Le rapport de gestion du Service culturel pour 1990 (pp. 22 sq. du *Rapport de gestion de la Ville*) affirme que dans une époque de plus en plus désorientée, une politique culturelle créative et efficace accroît la qualité de vie urbaine. Le document prospectif « 1996-2008 », élaboré par le Service culturel, reprend une définition de la culture donnée par Kurt Marti : « Nicht das Aussergewöhnliche, sondern das Alltägliche, nicht das absolut Gute, sondern das ambivalent Menschliche, nicht die Ausnahme von der Regel, sondern die Summe aller Regeln und Tätigkeiten » (p. 19). La politique culturelle est définie comme jouant un rôle social : « Die wesentlichen Werte (der Abteilung) und der Sinn der Arbeit [liegen] im planerischen und konzeptuellen Mitgestalten eines Kulturklimas der Stadt, das in all ihren Lebensbereichen wirksam wird, Identität, gemeinsame Verantwortlichkeit und Sinngebung schafft, nicht zuletzt als Grundlage für die Weiterentwicklung der Gemeinschaft » (Rapport de gestion, 1991, pp. 24 sq.). Ces conceptions sont liées à une définition de la ville qui, classée patrimoine mondial, est vue

intégratrice est valorisée au détriment d'une fonction de représentation vers l'extérieur.¹⁸

Le budget culturel de la ville oscille autour des 25 millions de francs durant la période qui nous intéresse. Alors que le Canton de Berne consentait pour la culture (subventions qui n'incluent toutefois pas les monuments, archives et bibliothèques) des dépenses comparables à celles des autres grands cantons (50 millions par an environ), le budget culturel de la ville fédérale a été réduit ces dernières années, passant à 23 millions en 1997 ; Berne se trouve ainsi depuis 1994 légèrement en dessous de Lausanne, en chiffres tant absolus que relatifs à ses dépenses totales. Il n'est dès lors pas surprenant que dans une des rares analyses comparatives des budgets culturels communaux réalisée à ce jour (Guiccardi 1993), Berne détienne le dernier rang : selon cette étude, en 1993, la ville dépensait 175 francs par habitant pour la culture, tandis que St-Gall en dépensait 184, Genève 194, Zurich 253, et Bâle 368.

Dans les entretiens que nous avons eus avec eux, certains directeurs de grandes institutions ont relevé l'inadéquation, à leurs yeux, entre l'importance traditionnellement accordée à une capitale et la modestie des moyens dont ils disposent. Ceci s'ajoute au fait que, centre administratif et ville de fonctionnaires, la capitale politique joue un rôle économique moindre. Pour ces interlocuteurs, l'absence de grandes entreprises, et donc d'occasions de mécénat ou de parrainage, est relevée comme un manque particulièrement gênant.

Une autre particularité de l'administration bernoise peut avoir influencé la gestion culturelle de la ville durant notre période d'étude. La grande part de la somme allouée à la culture (c'était le cas avant 1986 pour l'ensemble des moyens culturels) a longtemps été gérée par une section du Département des finances de la Ville, le « Subventions- und Versicherungswesen ». Cette section gérait les subventions culturelles parmi des dizaines de postes budgétaires très divers (touchant des domaines comme le sport, les écoles, etc.) ainsi qu'à côté de toutes les questions d'assurance de la Ville de Berne. Ce n'est que depuis janvier 1986 que la ville fédérale dispose d'un Service culturel à part entière, et c'est en 1990-91 que le cahier des charges de ce service a été précisé. Durant notre période d'étude, la « Abteilung Kulturelles » bernoise se distinguait radicalement des services analogues des autres villes, en ce qu'elle ne s'occupait que des demandes ponctuelles et des petites institutions¹⁹. Elle gérait donc une somme de 2,5 millions de francs environ dans les années 1990.

Il est dès lors compréhensible que, du moins dans l'image que veulent en donner les responsables, le Service culturel bernois ait paru beaucoup plus retenu que celui des autres grandes villes.²⁰ Il n'en a pas moins été très prolixe sur ses

comme un héritage « qui nous est confié », le cadre de vie quotidien apparaissant tout entier comme « aire culturelle » (*Die Kulturpolitik der Stadt Bern*, 1996, p. 12).

¹⁸ Dans cette vision, la culture bernoise n'est cependant pas conçue comme coupée de la scène internationale : le Service bernois pense que « kultureller Regionalismus das Markenprodukt der Schweiz ist und somit für uns die Zukunftsinvestition im neuen Europa bedeutet » (Rapport de gestion, 1992, pp. 22 sq.) Intéressant paradoxe qui pose que plus l'on est centré sur soi, plus on est euro-compatible...

¹⁹ A partir de 1989, la « Abteilung Kulturelles » a néanmoins stabilisé quelques producteurs artistiques, en accordant à quatre petits théâtres ainsi qu'à une poignée d'institutions choisies (dans les domaines de la musique classique ou improvisée, de la danse et des expositions) des subventions d'une relative importance (entre 60'000 et 180'000 francs pour les théâtres), garanties trois ans.

²⁰ Selon les responsables en question, « Bern ist zurückhaltend » ; ce qu'elle fait est « eher einfach Verwaltung », le service préférant réagir à des demandes.

positions et sur ses propositions, se retrouvant dans la situation paradoxale de devoir, à partir de compétences marginales, expliciter la politique culturelle d'ensemble de la ville. Le Service a élaboré pas moins d'une demi-douzaine de concepts, lignes directrices et déclarations d'intention. Ce travail s'est doublé de l'élaboration d'un concept culturel national en collaboration avec les autres grandes villes, dans le cadre de la Conférence des villes suisses en matière culturelle. Berne y joue un rôle éminent ; le document intitulé « 1996-2008 » évoque d'ailleurs (sous le titre « Des ponts entre cultures ») le rôle de la capitale comme carrefour entre les différentes régions linguistiques du pays.

2.2.2.2 Echanges culturels : le modèle insulaire

L'absence de politique culturelle au sein du Département des finances de la Ville impliquait sinon des freins, du moins un certain désintérêt de la part du principal bailleur de fonds en ce qui concerne les activités des principales institutions culturelles de la capitale, et notamment pour leurs tournées. Le directeur du « Subventions- und Versicherungswesen » semblait considérer que le fait de sortir de Berne n'était pas un critère, voire était un argument plutôt négatif, dans l'attribution de moyens supplémentaires (par exemple sous forme d'aides ponctuelles). La Section estimait que ç'aurait été tromper le citoyen que de resubventionner des producteurs en sus des budgets acceptés par le peuple ou l'organe délibérant. Qui plus est, des tournées à l'étranger n'étaient pas perçues comme pouvant avoir des répercussions positives sur la capitale et ses habitants : au contraire ceux-ci auraient été privés de quelques-unes de leurs forces vives artistiques pendant un certain temps. Bref, la perception des administrateurs municipaux de la culture ne favorisait pas une exportation artistique dont les retombées ne sont ni immédiatement mesurables ni exclusivement économiques.²¹

Quant au Service culturel, il a lui aussi de sérieuses réticences à promouvoir l'idée d'exportations culturelles à grande échelle. L'hypothèse prévaut que les grandes institutions n'ont pas besoin de l'aide de l'administration pour sortir : son responsable déclarait lors d'un discours tenu à l'ambassade allemande en mars 1988 : « Das Tonhalle-Orchester kommt auch ohne unser Dazutun nach Asien ». A vrai dire, le Service culturel bernois considère les grandes tournées prestigieuses comme éphémères, sans effet en profondeur : « Repräsentative Gesten sind höchstens für Statistiken interessant ». Il promeut donc un type d'échanges qui leur est diamétralement opposé. Une des mesures concrètes que propose la Ville est la mise à disposition d'appartements pour des créateurs étrangers ; en outre, le Service souhaiterait consolider et étendre le réseau d'ateliers créé dans le cadre de la Conférence de la ville suisse en matière culturelle.

L'idéal des échanges culturels, selon le service bernois, ce sont des échanges intenses et d'une durée prolongée, à une échelle limitée.²² De par sa situation

²¹ Un de nos interlocuteurs concédait qu'il serait souhaitable que les grandes maisons comme le « Stadttheater » puissent, dans les périodes creuses où le personnel est sous-utilisé, tourner brièvement à l'étranger. Disant cela, il concevait les tournées comme une sorte de programme d'occupation. Même son de cloche au Canton : on y affirme que, les infrastructures et les coûts de fonctionnement pesant assez sur les budgets culturels, des projets extraordinaires comme de grandes tournées à l'étranger ne sont pas une priorité. On préfère, si une tournée est à envisager, aider celle de plusieurs « Kleinereignisse » que d'un événement de taille.

²² Dans les années 1960 et 70 a fleuri à Berne un « Internationales Festival kleiner Bühnen », variante modeste du « Theaterspektakel » zurichois. Dans ce cadre, une poignée de petites scènes bernoises

géographique au cœur du pays peut-être, de par la taille du canton, la capitale semble s'intéresser bien plus aux échanges intra- ou inter-cantonaux. On comprend alors pourquoi le rayonnement international des institutions bernoises laisse assez indifférent le Service culturel de la Ville. Confrontés à de nombreux problèmes lorsqu'ils tentent d'organiser une tournée à l'étranger, certains directeurs de grandes institutions déplorent, eux, ce qu'ils perçoivent comme un désengagement de la part de l'administration municipale.²⁵ Auprès des institutions petites et moyennes, l'écho est inégal, certains se sentant laissés pour compte, d'autres soutenus dans leurs projets de sorties.²⁶

La situation est d'ailleurs en passe de changer : l'ensemble des affaires culturelles passe, dès 1998, au Service culturel municipal, qui chapeautera désormais toute les institutions culturelles de la ville. Ce changement va peut-être modifier les conceptions et la politique culturelle de ce Service, notamment par rapport aux échanges et aux tournées. Dans le cadre de la récente restructuration des rapports entre administration et producteurs artistiques, le Service culturel de la Ville explicite — il s'agit apparemment d'une première en Suisse — des critères d'évaluation quantifiables pour juger les demandes ponctuelles ; parmi ces derniers, sera dorénavant prise en compte la dimension du « Kulturaustausch ».²⁷ En outre et par rapport aux grandes institutions cette fois-ci, dans le nouveau contrat qui liera dorénavant le Kunstmuseum au Service culturel, le cahier des charges de l'institution prévoit l'organisation d'une exposition d'envergure internationale au moins tous les deux ans. Il pourrait s'agir là d'un modèle qui s'imposera lors de l'élaboration des contrats de prestation avec les 17 institutions bernoises qui, définies comme étant de premier plan, bénéficieront à l'avenir de ce régime.²⁸

accueillait des troupes de tous pays. Les artistes logeaient chez l'habitant, une procédure permettant d'établir, par le biais de listes apposées dans les théâtres des mois à l'avance, un répertoire des citoyens qui se prêteraient au jeu de l'hébergement. Pendant une quinzaine de jours, un échange intensif avait lieu entre ces artistes étrangers et la population. Si ce festival est mort (la dernière édition a eu lieu en 1980), il constitue pour le Service culturel bernois moins un souvenir de la grande époque de l'internationalité culturelle bernoise, qu'un modèle précieux d'échange (« ein wertvolles Modell »). Il n'en reste pas moins qu'il s'agit là d'un modèle qui n'est opérationnel que pour des institutions de très petite taille ; il est de plus « bernocentrique » : les autres sont bienvenus, mais les créateurs bernois ne sont, eux, guère encouragés à s'aventurer hors de leurs murs.

²⁵ Une des personnes interrogées n'a pas hésité à soupçonner le Service culturel d'indifférence envers la grande culture ; son chef ne se serait jamais rendu à une représentation du producteur en question ! (Il est vrai que, jusqu'à récemment, ce service n'était pas en charge des grandes institutions.) Un directeur dit attendre plus d'aide matérielle et logistique de la part de l'administration dans ses projets de tournées, surtout au vu du fait que Berne est une capitale ; quelqu'un a qualifié les rares sorties organisables comme des « gelegentliche Glückschüsse ». Remarquons qu'une partie des directeurs des grandes institutions a travaillé dans des métropoles allemandes où les moyens financiers et administratifs alloués à la culture sont d'un tout autre ordre de grandeur.

²⁶ La « Camerata Bern » indique avoir été toujours aidée tant par la Ville que le Canton ; le « Théâtre pour le Moment », bilingue, se sent encouragé par ces mêmes instances à faire des tournées entre régions linguistiques du pays, mais pas à l'étranger.

²⁷ Dans le « formulaire d'évaluation » à remplir lors de toute requête, une rubrique concerne les échanges culturels : le « taux d'échange » pour les deux parties doit être quantifié sur une échelle (définie d'ailleurs de manière un brin fantaisiste).

²⁸ Sur ce changement, cf. *dv*, « Stadt setzt Kultur unter Leistungsdruck », *Der Bund*, 19.6.1996, pp. 1-2

2.2.3 Genève

2.2.3.1 Politique culturelle : histoire, répartition des tâches, moyens

Une ville dont le budget est, pour 20%, dévolu à la culture ; toutes considérations sceptiques sur les termes des comparaisons mises à part, le chiffre reste spectaculaire. Il a été atteint en 1988 : « durant cette décennie de prospérité [i.e. les années 80] le budget municipal consacré à la culture n'a cessé de croître, jusqu'à sauter en 1988 la barre des 20% du total des dépenses (soit 113 millions) ».²⁷

Malgré la crise — et particulièrement la crise financière des collectivités publiques —, le budget culturel genevois des années 90 reste très élevé ; une interview récente d'Alain Vaissade le confirme encore ; le responsable du Département des affaires culturelles de la Ville rappelle « qu'avec 140 millions de dollars investis chaque année dans la culture, Genève se place à une échelle planétaire, en dépit de sa taille réduite ».²⁸ Le même magistrat évoque, dans un opuscule faisant le bilan de la législature 1991-1995, l'« objectif de principe » représenté par le « 20% culturel » ; il se félicite que, malgré les difficultés budgétaires, malgré des coupes dans les postes liés au fonctionnement et à l'achat de biens et de services, ce pourcentage ait pu être maintenu.²⁹

Genève rejoint ainsi Bâle dans ce peloton mondial de tête. Les deux villes partagent d'autres caractéristiques : cités frontalières, cités fluviales (à ceci près que l'une est l'aboutissement d'une voie navigable et a maintenu de considérables activités industrielles et économiques, tandis que l'autre, à l'origine elle aussi ville industrielle et horlogère, a construit son cosmopolitisme actuel de manière plus politique, en devenant une cité internationale), villes dont la population est à peu près équivalente, villes qui participent à des conférences interurbaines organisées sur le plan européen (Les Rencontres, Eurocities). Toutefois, leurs optiques culturelles ne se ressemblent pas tout à fait : si Bâle est connue mondialement pour ses musées, il est plus difficile de préciser ce qui caractérise la culture genevoise aux yeux du reste de la planète ; en fait c'est bien la vie culturelle genevoise elle-même qui est animée, sur place. Longtemps, le soutien a été centré sur la production artistique locale, et a fait une part non négligeable aux producteurs indépendants ; le but a été surtout la dynamisation de la ville à travers les arts scéniques et musicaux (légitimes au Grand Théâtre, plus marginaux chez les compagnies off assez nombreuses, et qui sans doute vivent, ou au moins ont vécu, assez bien à Genève).

A Genève encore plus qu'ailleurs, il apparaît que la politique culturelle est héritée de l'abondance et confrontée à la crise. Au cours du XIXe et du XXe siècle, la Ville s'est substituée aux mécènes privés et a financé une culture légitime de haut niveau. Depuis les années 60 et plus encore 70 et 80, s'y est ajoutée une culture issue de la contestation, subventionnée de manière généreuse (Sutermeister 2000). Ainsi le soutien de la Ville aux projets de théâtre

²⁷ Michèle Pralong, « Théâtre à Genève : Travelling sur quinze ans », Colloque « Le théâtre à Genève : faut-il revoir les règles du jeu ? », organisé dans le cadre des Rencontres culturelles de Genève, 24 mars 1994, Département des affaires culturelles de la Ville de Genève, 1995, p. 113

²⁸ *Le Courrier*, samedi 28 – dimanche 29 novembre 1998, propos recueillis par Marie-Pierre Gennecand et Jacques Erard, p. 21

²⁹ *La Culture à Genève. Bilan d'une législature 1991-1995*, Département des affaires culturelles de la Ville de Genève, p. 39

indépendant (apparaissant au budget sous la rubrique « Théâtre autre ») a plus que doublé entre 1979 et 1987. Un de nos interlocuteurs, haut fonctionnaire dans le domaine culturel à la Ville de Genève, voit la culture subventionnée genevoise comme se divisant très grossièrement en deux catégories, les grandes et anciennes institutions prestigieuses et coûteuses et les récemment institutionnalisés, issus pour la plupart de la contestation culturelle des années 70.

Ceci n'a pas empêché les critiques, et tout particulièrement celles qui accusent la Ville de ne pas savoir opérer des choix en explicitant des critères. Le reproche le plus souvent formulé a été celui de saupoudrage, pratique consistant à donner peu d'argent à beaucoup de producteurs — les acculant à devoir solliciter d'autres sources de financement et à consumer beaucoup de leurs énergies dans la recherche de fonds.

La crise économique de cette décennie, conjuguée à un changement socio-démographique de la population urbaine, a conduit la ville dans une situation difficile. Les difficultés des finances publiques sont particulièrement prononcées au bout du lac Léman. La Ville se préoccupe donc de cohérence, et se donne quelques « outils de décision » en la matière, en sondant par exemple les consommateurs et en tentant de repérer leurs pratiques culturelles ; il lui arrive de le faire en concertation avec le canton³⁰.

Les conséquences en matière de subventions culturelles sont sans surprise : stagnation en termes nominaux et diminution en termes réels pour les institutions depuis 1990, ce qui conduit à une morosité générale qu'illustrent quelques affaires récentes (départs ou nominations plus ou moins houleuses à la tête de grandes institutions), mais qu'alimentent surtout les propositions toujours renouvelées de revoir les budgets culturels, d'y diminuer la part des collectivités publiques (et spécialement de la ville) au profit d'aides hypothétiques venant du privé ou de communes avoisinantes, de recomposer les associations et les fondations pour entériner un désengagement progressif, etc.

En principe et historiquement, la culture à Genève est l'affaire de la ville. Mais la répartition des subventions entre la ville et le canton relève plus de circonstances et d'ajustements conjoncturels que d'un partage clairement établi et motivé. En dehors de la formation, notamment artistique, qui est son domaine réservé, le canton n'a pendant longtemps financé que très marginalement la culture, en soutenant par exemple des manifestations de théâtre pour les écoles. Il s'est mis cependant à subventionner régulièrement certains producteurs artistiques ; un accord passé en 1981 l'a conduit à financer à hauteur de 30% les institutions culturelles soutenues par la ville — et à 50% quelques-unes d'entre elles, liées plus directement au monde de l'éducation, comme les théâtres pour l'enfance et la jeunesse. L'engagement progressif du canton dans la sphère culturelle l'a vu intervenir dans le soutien à la création indépendante dès 1991, se doter, en 92, d'un service des affaires culturelles et enfin, en 96, légiférer en la matière, via une loi cadre sur la culture. Et si la subsidiarité fonctionne à Genève comme ailleurs³¹ (en 1991, selon les chiffres fournis par la ville, celle-ci consentait le 74%

³⁰ Cf. *Journal de Genève et Gazette de Lausanne*, 17 septembre 1993, à l'occasion d'une enquête commanditée à l'Institut IPSO à la fois par les Affaires culturelles de la Ville et par le Département de l'Instruction publique du Canton.

³¹ Un communiqué diffusé au moment de l'élaboration de la loi cantonale sur l'accès et l'encouragement à la culture le posait clairement : « Le projet de loi préconise une relation de partenariat avec les acteurs de

des dépenses pour la culture, tandis que celles du canton se montaient à 17% et celles des communes suburbaines à 9%), la somme totale consentie par le canton pour la culture est un peu supérieure à celle des cantons de Berne ou de Vaud, avec 60 millions pour 1994 (soit 1,25% de ses dépenses totales), dont une part notable va à la formation dans les écoles d'art.

L'enjeu actuel est une redéfinition des rôles entre la Ville, les petites communes et le Canton. Or les communes périphériques, sans contraintes légales, n'ont guère intérêt à s'investir plus avant. Et le canton est lui-même sous pression. Les subventions qu'il octroie à la création culturelle stagnent elles aussi, et ne compensent pas le retrait relatif de la ville : si, en termes nominaux, les subventions cantonales à la création artistique passent de 8'637'600 francs en 1989 à 9'701'000 francs en 1996, cela signifie en réalité, en francs constants de 1993, une diminution (de 10'369'268 francs à 9'382'012 francs) ; pour les mêmes années, les subventions communales à la création passent de 13'132'260 francs à 13'733'122 francs, ce qui équivaut aussi à une diminution en francs constants (passage de 15'765'018 francs à 13'281'549 francs).

Il n'en reste pas moins que les services culturels respectifs de la ville et du canton restent de taille très inégale. Pour autant que cette comparaison soit raisonnable, on relèvera que les affaires culturelles du Canton de Genève occupaient 5 personnes en 1994, tandis que la Ville voyait son Département des Affaires culturelles employer 918 personnes (29.4% du total des employés de la ville) !

2.2.3.2 Echanges culturels : le modèle territorial

Les documents officiels de synthèse sont clairs, et ne font pas la part belle au soutien à l'échange : « Un crédit annuel de 200'000.- est inscrit au budget de la Ville de Genève depuis 1992, pour favoriser les échanges et les tournées. Ce crédit est destiné essentiellement aux opérations qui ont lieu entre municipalités, principalement les échanges, pour étoffer l'offre locale tout en permettant aux productions genevoises d'être vues à l'extérieur. En revanche, la Ville n'a pas vocation de suppléer aux responsabilités de la Confédération — ou du Canton — dans le domaine des tournées, ni d'empiéter sur leurs compétences. [...] Dans les circonstances budgétaires actuelles, la Ville entend réserver ses moyens d'abord à la production, avec les risques *a priori* que cela comporte. Car pour rayonner, il faut avoir au préalable réalisé. Et seule la Ville peut assumer le coût des réalisations. En conséquence, elle ne souhaite pas, en l'état, disperser ses moyens. »²²

Cela signifie que la Ville, tout en évoquant la possibilité de soutenir les échanges, laisse aux institutions culturelles les charges qui leur sont liées. Le

la culture et un mode de collaboration avec les autres organismes financeurs par le biais de contrats. Il rappelle toutefois que le Canton remplit un rôle subsidiaire, même si une capacité d'initiative et d'innovation lui est reconnue dans certains domaines comme, par exemple, la formation ou la création » (Dossier de la Conférence de presse du 23 avril 1996, donnée par Mme Martine Brunshwig Graf, Conseillère d'Etat, et par la Commission de l'enseignement et de l'éducation du Grand Conseil).

²² *Théâtre de service public en Ville de Genève*, Département des Affaires culturelles, 1994, p. 50. Le même document réitère cette position (p. 60), en indiquant que le rayonnement, vu comme l'un des moins importants parmi les motifs conduisant les pouvoirs publics à soutenir la production culturelle, concerne « l'Etat, au titre de sa compétence territoriale, et accessoirement la Ville, pour les échanges entre municipalités ».

crédit évoqué ci-dessus, modeste et récent, risque d'être une des premières victimes des restrictions budgétaires. Il se développe sur trois axes :

- l'axe transcantonal (mais il semble que les relations avec les autres cantons, et particulièrement avec Lausanne et le canton de Vaud, ne soient pas toujours au beau fixe³³ ; c'est un point sur lequel nous aurons l'occasion de revenir lorsque nous nous étudierons la capitale vaudoise et ses options d'échanges culturels) ;
- l'axe transfrontalier (financement d'une commission transfrontalière qui comprend notamment le Festival de la Bâtie, le Relais culturel d'Annemasse et Ferney-Voltaire). Sous cet axe, on trouve également la convention entre l'Orchestre de Chambre de Genève et l'Orchestre de Savoie ainsi qu'un soutien à diverses actions (Banane Bleue³⁴, Colporteurs, La Fureur de Lire) ;
- enfin l'axe dit du Diamant Alpin (Lyon - Turin - Genève, tentative de construction d'un pôle économique, social mais aussi culturel), candidat malheureux, comme Bâle, au titre annuel de Capitale Culturelle de l'Europe. Dans ce cadre, des efforts ont été faits (billetterie commune, organisation de voyages culturels, échange modeste de spectacles). Cet axe concerne d'abord les grandes maisons des trois villes même s'il y a une ouverture également sur la culture alternative (tournée de l'Usine à Lyon par exemple).

Le problème de cette politique urbaine d'échange, c'est qu'elle n'a guère les moyens de ses ambitions. Selon l'un de nos interlocuteurs, désabusé, de telles commissions transfrontalières ouvrent des portes, mais sur des courants d'air, puisqu'il n'y a pas de soutien à la production dans ce cadre. Il n'empêche : on voit que, dans les discours et dans les structures mises en place, si ténues soit-elles, un projet se dessine, qui veut que, lorsque la culture genevoise dissémine, c'est en se concevant comme le centre territorial d'où partent des initiatives et des énergies qui doivent diffuser de proche en proche dans l'espace géographique ; d'où un accent permanent mis, dans les documents officiels en tout cas, sur l'importance des collaborations régionales et transfrontalières : « Aujourd'hui, la vie culturelle de Genève ne tient plus dans ses frontières, elle recherche de nouveaux partenaires en Suisse romande et en France voisine. Les créations s'échangent, se coproduisent et tournent à l'extérieur, non plus seulement comme elles l'ont fait dans le passé, mais dans le but déclaré d'inscrire de nouveaux rapports dans le territoire — réseau de villes, accords de partenariat par dessus les frontières, coproductions, circulation des publics. »³⁵

³³ Un de nos interlocuteurs, travaillant à la Ville, parlait non sans amertume de l'isolement de Genève en Suisse romande. Il constatait des difficultés de communication avec Lausanne, dans le cadre de la billetterie commune BILLETEL notamment, et assurait que les volontés d'ouverture de Genève sont trop souvent restées à sens unique.

³⁴ Cette appellation à la consonance étrange désigne un regroupement des villes d'Albertville, d'Annecy, de Chambéry, de Genève, de Thonon et de Turin. Un prospectus la présente comme « une fenêtre ouverte sur l'Europe », traduisant une « envie utopique » de « relier une grande région dans le nord des Alpes, en relations complices avec la Suisse romande et l'Italie du Nord ». Le même document évoque la paternité du grand homme de théâtre Charles Dullin, savoyard d'origine : il aurait le premier, « trente ans avant Paris », imaginé de fonder un « Théâtre de l'Europe » et de l'installer à Genève.

³⁵ *La Culture à Genève. Bilan d'une législature 1991-1995*, Département des affaires culturelles de la Ville de Genève, p. 7. Plus loin (p. 75), le même rapport précise : « Le Département des affaires culturelles souhaite inscrire les arts de la scène dans une dimension résolument régionale. [...] Les accords conclus avec la France voisine ont incontestablement ouvert de nouvelles perspectives

Le « quatrième objectif » du Département des affaires culturelles est, précisément, de viser au « développement d'une politique culturelle régionale et transfrontalière », en assurant la présence de la ville dans des instances régionales (comme le Comité régional franco-genevois, le Conseil du Léman, la Conférence de travail des Alpes occidentales), en créant des « passerelles entre Genève et la France voisine », en visant la constitution « d'un véritable réseau de villes à l'échelle du bassin lémanique et de la région Rhône-Alpes ».*

C'est à ce titre que tant la ville, au nom de son rôle historique régional, que le canton, en invoquant la subsidiarité, ont multiplié les structures d'échange, réseaux qui ne se réduisent pas aux échanges culturels. L'impression qui se dégage est celle d'un dispositif certes ambitieux, mais qui manque de concertation explicite. Il y a des stratégies « un peu concurrentes » (selon les termes d'un de nos interlocuteurs) entre d'une part les accords régionaux conclus par le canton, COTRAO (Communauté de travail des Alpes occidentales), Conseil du Léman, Comité régional franco-genevois (auquel la Ville participe avec un statut hybride), et d'autre part les réseaux de villes que tente de mettre en place le Département des affaires culturelles (villes du franco-genevois, Diamant Alpin, Sillon Alpin...).

Cette perspective territoriale, et au fond plutôt locale, de l'échange, peut étonner d'autant plus que Genève est une ville et un canton à vocation internationale : c'est du moins ainsi que s'est faite la réputation de la cité, siège de très nombreuses organisations internationales. Mais tout se passe comme si — d'ailleurs dans le discours des autorités plus que dans la réalité des échanges, comme nous le verrons encore — le domaine culturel était en quelque sorte extrait de la problématique cosmopolite, et qu'il devait concourir d'abord à la vitalité de proximité.

Certes, un responsable cantonal souhaitait, dans un entretien, un rapprochement entre la ville, le canton, Pro Helvetia et l'ONU, pour asseoir dans la sphère culturelle la dimension planétaire de Genève — il est par exemple question d'organiser une exposition aux Nations Unies sur le thème de l'an 2000. Il n'en reste pas moins que le Centre Européen de la Culture, dont Genève est le siège, a de sérieux problèmes, qui touchent tant à ses ressources financières qu'à son organisation ou à un profil insuffisamment lisible ; il est même question de fermer ce centre alors que son appellation même est stratégique, dans les efforts internationaux que pourraient entreprendre les collectivités publiques genevoises. Il est vrai que la non-adhésion de la Suisse à l'Europe a interdit l'accès aux financements européens, qui pourraient, en l'occurrence, être déterminants.

2.2.4 Lausanne

2.2.4.1 Politique culturelle

Sur l'arc lémanique, une constatation paradoxale semble devoir s'imposer : Genève, ville internationale, généreuse pour les arts et richement pourvue en équipements culturels, apparaît presque en retrait ou en perte de vitesse par

transfrontalières, y compris sur le plan financier, dans le but de rassembler des forces communes de production et de réalisation ».

* id., p. 68-69. Le projet de loi cantonale sur l'accès et l'encouragement à la culture met lui aussi l'accent sur la dimension d'« internationalité proche » : il prévoit en son article 4, §5, « le développement de la création et de la production artistiques en favorisant l'échange, la diffusion et la promotion, en particulier dans l'espace transfrontalier, intercantonal et international ».

rapport à Lausanne, pourtant moins bien nantie, mais « surfant » sur une stratégie extrêmement dynamique d'ouverture sur le monde (culturel).

Comme celui des autres grandes villes de Suisse, le tissu économique de Lausanne est varié. Une particularité apparaît toutefois : pour développer une image de marque, tout particulièrement dans le domaine du tourisme, Lausanne a misé sur le sport et la culture (ou peut-être, plus exactement, a sauté sur les occasions qui lui étaient offertes en l'espèce) : hébergement du Comité International Olympique et de nombreuses fédérations sportives internationales ; projet — échoué devant le peuple — d'organiser des jeux olympiques d'hiver ; poids très fortement croissant accordé à la culture depuis une douzaine d'années.

Nous avons déjà noté que le budget culturel lausannois est, en termes réels, un peu plus modeste que celui des autres villes ; mais nous avons relevé aussi que ce budget est le seul qui n'ait pas connu de baisse, ni absolue ni relative, durant la période considérée. Cela montre les ambitions de la Ville, et le poids qu'elle accorde en permanence à la culture : « La Municipalité tient [...] à affirmer qu'elle accorde une place très importante à la culture dans ses priorités. Tout d'abord pour être fidèle à une longue tradition, ensuite parce qu'elle est persuadée que le développement social et l'épanouissement de l'individu passent par la culture. Enfin parce qu'elle croit qu'une culture forte et dynamique est un des éléments moteurs de l'économie en général, du tourisme en particulier, et donc du développement de la Ville de Lausanne. »⁷ Lausanne capitale olympique et Lausanne ville de culture : voilà qui permet d'interpréter le profil de la cité comme celui d'une collectivité à laquelle ses responsables ont décidé de construire une image dynamique dans tout ce qui a trait aux activités de loisir...

Dans le préavis consacré à leur politique culturelle, les autorités lausannoises se félicitent d'avoir fait passer leur budget culturel de 12 millions en 1984 à 20 millions en 1988 ; elles notent toutefois : « Il faut dire qu'il y a eu rattrapage : en 1983, avec des dépenses de Fr. 106.- par habitant et par année, Lausanne se situait au 14^e rang des villes suisses, derrière La Chaux-de-Fonds et Carouge ». Au contraire, dans la situation de 1988, « Lausanne se situe en dessous de Zurich, Genève, Bâle et Lucerne, mais peut se comparer à Berne et à Saint-Gall ». On voit derechef l'importance que les villes attachent à la comparaison interurbaine ; il est rare que nos interlocuteurs, que les documents officiels, n'aient pas évoqué la situation de leur ville par rapport à celles d'autres ; toutes sortes d'indicateurs sont à tout moment évoqués, tendant à montrer les avantages détenus ou les progrès accomplis.

Les plus farouches opposants à la « politique du vedettariat », à la « culture de prestige » ou au « marketing urbain » mis en place à Lausanne veulent, eux, souligner la vanité d'une cité qui veut se faire aussi grosse que le bœuf. Leurs descriptions des quatre institutions piliers de la politique culturelle lausannoise ne sont pas tendres : « Un corps de ballet qui n'en est plus un, passant de soixante à vingt danseurs ; un orchestre de chambre qui, sans le soutien de l'Etat de Vaud, ne serait plus qu'un quintette ; un théâtre dramatique fort de six millions de francs, mais qui n'a toujours pas de comédiens attitrés ; un théâtre

⁷ Rapport-préavis no 161, *Politique culturelle de la Ville de Lausanne*, septembre 1988, p. 7

lyrique qui, faute de véritables moyens, voit sa saison se réduire d'année en année comme peau de chagrin, et ne peut créer ».³⁸

De fait, les ambitions lausannoises ont nécessité — et obtenu — des moyens considérables à l'échelle de la Ville. L'arrivée de Béjart a conduit les autorités à accroître énormément le soutien à la danse (une pétition circulant lors de sa nomination faisait état d'une multiplication de la somme allouée à la danse par septante³⁹); ce soutien d'ailleurs ne s'est pas porté exclusivement sur la compagnie-phare de la ville : quelques troupes ont émergé — nous en avons intégré une dans notre échantillon —, et des subventions casuelles supplémentaires ont été débloquées, même si leur montant reste évidemment minime par rapport au budget du BBL.

En dépit des sarcasmes et des réticences, ses responsables n'ont eu de cesse de montrer que Lausanne n'était pas la fameuse « paysanne qui a fait ses humanités », mais qu'elle pouvait aspirer au statut de ville européenne, jouant dans la cour culturelle des grands. D'où l'appel permanent à la dimension continentale lors de la nomination de responsables d'institutions culturelles : « La présence de Matthias Langhoff à Lausanne, ses connaissances, son audience européenne vont permettre à notre théâtre de pratiquer une politique de création originale et de rayonner, et à nos comédiens et metteurs en scène de dépasser un certain 'enfermement' au moment où s'annonce l'Europe de 1992. »⁴⁰ Les médias locaux ont efficacement relayé cette présentation : lapidairement, Michel Caspary répondait à une question qu'il avait lui-même posée à l'occasion de cette nomination : « Pourquoi ce choix ? » — « Parce que l'Europe ».⁴¹ Plus disert, son confrère René Zahnd commentait : « Entre l'installation de Maurice Béjart, le travail remarquable de Renée Auphan, la vitalité incontestable du secteur éditorial, la multitude de talents qui se manifestent dans tous les domaines, et maintenant l'arrivée de Matthias Langhoff, Lausanne affirme maintenant son importance dans la géographie culturelle du continent. »⁴²

Notons qu'en fait de cosmopolitisme les discours des autorités municipales et les pratiques des institutions culturelles lausannoises convergent parfaitement — nous avons parfois repéré dans les autres cités, au contraire, quelques discrepances entre intentions officielles et pratiques ou souhaits des producteurs. Et relevons en passant que cette fierté extravertie peut aussi être interprétée à l'aune locale : le rapport-préavis de septembre 1988 sur la politique culturelle de la ville soulignait quelques impératifs financiers : « Les candidats presque

³⁸ Christian Mermod-Hogan, « Lausanne, une politique culturelle », document multcopié (et diffusé par le Syndicat suisse romand du spectacle)

³⁹ La lettre ouverte d'Alternative Socialiste Verte, adressée au Conseil Communal et datée du 7 septembre 1987, est intitulée « Oui à Béjart mais aussi à toute la culture ! » Elle prend acte, sur un ton cinglant, de la nouvelle donne culturelle : « D'un coup, d'un seul, l'aide à la danse de la Commune de Lausanne se trouve multipliée par septante [...] Une évolution qui serait à saluer sans retenue si l'on ne constatait que l'aspect culturel n'est pas l'élément prioritaire de cette opération. Le préavis de la Municipalité parle lui-même en termes d'apports 'culturel, touristique, promotionnel et même économique' [...] Il s'agit d'abord de vendre le nom de Lausanne [...] Cette soudaine prodigalité jouxte une avarice touchant aussi bien les activités artistiques (subventionnement du TPEL [Théâtre pour enfants de Lausanne], du Festival international de théâtre contemporain, du Théâtre Onze, des groupes de danse locaux, par exemple) que les affaires sociales ; la politique de la ville balance ainsi entre la torpeur et le tape-à-l'œil, entre l'austérité pour les uns et les privilèges pour les autres. »

⁴⁰ Rapport-préavis no 161, *Politique culturelle de la Ville de Lausanne*, septembre 1988, p. 21

⁴¹ *24 Heures*, 18-19 juin 1988

⁴² *Gazette de Lausanne*, 18-19 juin 1988

unanimes ont souligné que les moyens mis à disposition du CDL [Centre dramatique de Lausanne, i.e. Théâtre de Vidy], s'il veut remplir sa tâche, devraient être améliorés. Grâce à l'apport du Canton et, nous l'espérons, des communes de la région, cette amélioration se fera progressivement. » (p. 21). A Lausanne comme ailleurs, le soutien d'autres collectivités publiques de l'agglomération aux investissements culturels consentis par le centre est un enjeu crucial : comme nous l'avons déjà constaté ailleurs, les communes environnantes rechignent souvent à subventionner des manifestations culturelles qui ne se déroulent pas sur leur territoire, mais dont profitent leurs administrés. A Lausanne, les coups d'éclat des nominations et des tournées internationales peuvent aussi être interprétés comme une tentative de rendre évidente la qualité et la quantité de l'offre culturelle, et d'inciter les communes avoisinantes à desserrer les cordons de leur bourse.

Les institutions culturelles lausannoises dépendent de quatre sources de financement public. Les deux principales sont la ville de Lausanne et le canton de Vaud, auxquelles s'ajoutent, à un niveau bien moindre l'Association des Communes de la Région Lausannoise (ACRL) et bien entendu Pro Helvetia pour des projets ponctuels. La répartition des rôles entre les deux principaux bailleurs de fonds diffère selon les institutions, mais elle correspond au modèle le plus courant : le spectacle vivant est d'abord l'affaire de la ville et le canton intervient ici de manière subsidiaire. Quant aux musées, les deux qui occupent le créneau le plus légitime, le Musée Cantonal des Beaux-Arts et le Musée de l'Elysée sont entièrement à la charge du canton ; le très réputé — et unique — Musée de l'art brut, ainsi que le Musée historique — anciennement Musée du Vieux-Lausanne — sont, eux, à la charge de la ville.

Le canton de Vaud consacrait, en 1996, 46 millions aux activités culturelles. Sur ces 46 millions, 15 étaient consacrés aux bibliothèques et aux archives, 11 aux musées cantonaux, 9 à l'enseignement artistique et enfin environ 8,5 millions consistaient en subventions pour les activités culturelles proprement dites — incluant donc le soutien aux institutions culturelles lausannoises que nous avons retenues.

Si l'on s'intéresse à l'évolution de ce soutien en termes réels (francs de 1993), on constate que le canton n'est pas aussi déterminé que la ville dans son soutien à la culture : ce chiffre passe de 9,1 millions en 1992⁴, à 8 millions en 1994 avant de remonter pour atteindre 8,6 millions en 1997. Toujours en termes réels, l'Etat de Vaud a dépensé pour ses musées, qui nous intéressent aussi ici, 11,0 millions en 1992 contre 10,4 millions en 1997. On relèvera donc une stagnation de l'aide cantonale, tant à l'art vivant qu'aux musées. De fait, l'état préoccupant des finances publiques est une menace permanente pour les subventions culturelles ; la morosité des budgets cantonaux confine la politique culturelle dans le maintien et la préservation de l'existant, et ses responsables considèrent en général avec soulagement le maintien des aides existantes, préoccupés qu'ils sont des baisses réclamées par le législatif — et parfois effectuées, comme dans le cas du soutien au théâtre indépendant.

⁴ Nous ne remontons pas avant 1992 en raison d'une modification du plan comptable entre 91 et 92.

2.2.4.2 Echanges culturels : le modèle exubérant

D'un point de vue quantitatif, les institutions culturelles lausannoises apparaissent, depuis une dizaine d'années, comme les plus actives dans leurs échanges avec l'étranger. Il n'en a pas toujours été ainsi, et l'on peut voir ce dynamisme comme le résultat d'une politique explicite des autorités de la Ville dès la deuxième moitié des années 80. A l'issue de son mandat en 1997 (elle avait été 8 ans en exercice à la syndiculture, précédés de 4 années aux finances de la Ville), la syndique Yvette Jaggi rappelait la « volonté municipale d'affirmer la culture comme une composante essentielle de la société urbaine, comme un atout décisif de la promotion de la ville et de la qualité de vie de ses habitants et de ses visiteurs ». (Zahnd 1997, p. 7)

Le rythme des déterminations en matière de politique culturelle a commencé par être fort paisible : on notera qu'une motion déposée en 1975 au Conseil communal, intitulé « Pour une nouvelle politique du théâtre à Lausanne », a reçu réponse, via un rapport-préavis de la Municipalité, en octobre 1981 — le dit rapport fut discuté par l'organe délibérant en juin 1982. Quant à la motion développée en 1987, et invitant la Municipalité à présenter un rapport sur sa politique culturelle, elle recevait beaucoup plus rapidement réponse, puisque le rapport-préavis qui lui était consacré, fort étoffé au demeurant, est daté de septembre 1988.

La volonté municipale, qui s'est précisée au cours des années, se concrétise en une procédure relativement simple : confier les principales institutions culturelles à des personnalités déjà confirmées, en nommant des directeurs et directrices possédant déjà un vaste réseau de contacts. C'est à travers ces personnes que les institutions lausannoises sont réputées devenir de véritables « entreprises culturelles à vocation internationale ».

Si le modèle municipal genevois est plutôt centré sur les échanges de proximité, il en va tout autrement des intentions et des réalisations lausannoises — tant dans les discours municipaux que dans les pratiques des grandes institutions. En effet, les réseaux d'échange lausannois ne sont pas conçus comme centrés territorialement autour de la ville. Les tournées lausannoises ne sont pas censées se faire concentriquement autour de Lausanne, comme c'est le cas dans l'idée genevoise incluse dans les accords signés par le canton et la ville ; au contraire elles inscrivent la cité dans un cercle de villes plus lointaines, géographiquement et culturellement, où Lausanne ne se voit pas comme un grand centre, mais plutôt comme une ville jouant sa partie dans un espace polycentrique.

Cette différence de conception était déjà manifeste dans les déclarations faites par Matthias Langhoff au moment où il décrivait son projet d'un théâtre de coproduction et de tournées. Lors de son arrivée à Lausanne, il soutenait : « Je crois que les collaborations avec Genève ne sont pas très intéressantes, parce que les deux villes sont à mon avis trop proches »⁴. C'était à la fois rabrouer les espoirs genevois de collaboration, et exprimer un modèle d'échange complètement différent de celui qui est inhérent à la mise en pratique d'accords régionaux. C'était expliciter une conception de l'échange qui s'est établie en

⁴ Entretien avec René Zahnd, *La Gazette de Lausanne et le Journal de Genève*, 24-25 septembre 1988. Les commentateurs ne s'y trompèrent pas, qui prédisaient : « les Genevois auront intérêt à se déplacer à Lausanne (voire Paris ou Bruxelles) s'ils veulent assister aux spectacles de Matthias Langhoff, car l'éventualité de sa présence — même passagère — à Genève relèvera désormais de l'aléatoire » (*Scènes Magazine*, juin 1989)

1987 avec Maurice Béjart, qui s'est transposée au théâtre avec Matthias Langhoff et qui s'est encore perpétuée et développée depuis lors.

Lausanne privilégie donc une autre forme d'auto-exaltation, celle qui passe par la reconnaissance de la ville *urbi et orbi*, à travers une stratégie culturelle très dynamique, très extravertie — quitte à mettre au second rang, les questions liées à la relève artistique locale, à la formation et à la confirmation des créateurs du sérail ; quitte aussi à faire assumer aux institutions concernées certains risques, dans la mesure où leur survie dépend pour une part croissante de leur capacité d'auto-financement, par définition fragile, puisque lié au succès public et à l'attractivité pour les sponsors.

Au plan économique, il ne fait en effet pas de doute que la politique d'échanges constitue à la fois un apport et un risque pour les institutions culturelles : celles-ci peuvent, grâce aux tournées — c'est-à-dire à des apports financiers venant de multiples sources privées et publiques, ainsi que de l'augmentation des recettes dues à l'affluence des spectateurs —, atteindre un standing que le seul soutien local ne leur permettrait pas d'obtenir ; mais cette part d'auto-financement constitue aussi une précarité : pour continuer à vivre de la sorte, il est indispensable de maintenir, voire d'augmenter sans cesse la circulation des biens culturels.

Les chiffres sont spectaculaires : selon les comptes de 1987, la part d'auto-financement était de 30,8% à l'OCL, de 35,6% au TML, de 30,2% au CDL (Vidy) et de 57,1% au BBL (ce dernier chiffre étant celui du budget 1988). Dix ans plus tard, en 1998, le rapport de gestion de la Municipalité notait à propos du Théâtre de Vidy : « Cette double activité de création et de tournées a permis un immense essor de ce théâtre, qui assure désormais 65,5 % de ses recettes propres. Un auto-financement aussi élevé est exceptionnel en Europe, où les théâtres d'envergure et de mission comparables bouclent généralement leur budget avec 70 à 80% de subventions. »⁴⁴ Le même rapport indique à propos du BBL (p. 46) : « le Ballet dépend, pour 40% de son budget, des recettes de tournée et [...] la seule subvention ne lui permettrait pas de couvrir ses frais fixes ».

L'ampleur de cet auto-financement est sans conteste une marque du dynamisme des institutions. Elle peut aussi être lue comme témoignant de la correspondance entre une offre artistique et une demande émanant du public — ou des sponsors. En ceci, elle constitue la fierté des instances dirigeantes et tutélaires de ces institutions artistiques. Mais elle peut aussi susciter quelques inquiétudes sur la viabilité à long terme de ces établissements, acculés au risque économique et à la circonspection esthétique : vivre économiquement en sur-régime — ou au moins en état de funambulisme — permanent, revient à devoir minimiser les risques artistiques et à adopter une perspective « mondaine-rentable », pour subsister. Il n'est pas exclu que les productions vouées à une longue vie de tournées doivent correspondre à certains critères, en fait de répertoire et de distribution, critères qui conduisent à adopter une attitude de prudence artistique que peuvent parfois

⁴⁴ Rapport de la Municipalité de Lausanne au Conseil communal sur sa gestion pendant l'année 1998, p. 43. A titre de comparaison, relevons les chiffres donnés par le document *Théâtre de service public en Ville de Genève*, 1994 (p. 59), à propos de la Comédie et du Poche : « A l'issue de la saison 1992-1993, par exemple, les recettes provenant de la vente des places (billets individuels et abonnements, y compris les actions socio-culturelles) représentent le 11,3% de la couverture du budget du Théâtre de Poche, et le 28% de celui de la Comédie ». Notons cependant, pour relativiser cette spectaculaire différence, que l'auto-financement en termes lausannois additionne les rentrées de la vente des billets et les rentrées dues aux partenaires privés (sponsors, mécènes).

dédaigner les institutions proportionnellement plus soutenues par les collectivités publiques.

2.2.5 Zurich

2.2.5.1 Politique culturelle, budgets, administration

Les possibilités de la capitale suisse de l'économie se manifestent dans la variété et le nombre des institutions culturelles qui y sont soutenues. A titre d'exemple, au début des années 1990 et dans le domaine théâtral, pas moins de huit institutions et trois troupes libres étaient régulièrement subventionnées. Dans le domaine de la danse, la ville de la Limmat a longtemps été la seule de Suisse à subventionner une troupe majeure de danse contemporaine, le ch-tanztheater, qui animait aussi un lieu de représentation (le Westend). Enfin, mentionnons que dans le domaine de la culture dite alternative, Zurich soutient généreusement le centre culturel le plus connu du pays, la Rote Fabrik.⁴⁶

Autant dire que les budgets culturels zurichois sont à la mesure du pôle urbain dont ils sont issus. Jusqu'en 1994, le budget municipal pour la culture se situait autour des 100 millions de francs ; durant notre période d'étude, il a progressé de 91 millions (1984) pour culminer à 113 millions en 1990.⁴⁷ Ces chiffres sont d'autant plus élevés qu'ils n'incluent pas tout ce qui, dans d'autres villes, ressortit au domaine culturel : si le budget culturel de la Ville baisse fortement en 1995 (avec la cantonalisation de la subvention de l'Opéra), et passe apparemment en dessous de celui de Bâle-Ville, tel ne serait pas le cas si on y ajoutait, comme pour les sommes indiquées par le Service culturel bâlois, les bibliothèques et ce qui a trait au domaine de la formation (Schule und Museum für Gestaltung, Konservatorium et Schauspielakademie) : estimé de la sorte, le budget culturel de Zurich Ville se serait élevé, avant la cantonalisation de l'Opéra, à environ 140 millions de francs.⁴⁸

L'étude de Giuccardi — commanditée d'ailleurs par le service culturel de la Ville de Zurich —, est la seule qui, à ce jour, ait comparé les budgets culturels de quelques villes suisses. Elle relève cette ampleur des dépenses zurichois pour la culture. En chiffres absolus, Zurich dépensait (en 1989) plus d'un tiers de plus que Bâle, presque trois fois autant que la Ville de Genève, quatre fois que Berne, enfin six fois plus que St. Gall pour la culture. Cependant, dès qu'on procède à des mesures proportionnelles, les dépenses de la Ville de Zurich ne paraissent plus si exceptionnelles. Par habitant, Zurich (Fr. 253.-) dépensait pour la culture moins que Bâle (Fr. 368.-) ; rapportées aux charges municipales totales, les dépenses de Zurich pour la culture (3.5%) s'apparentait à celles de la Ville de Berne (3.1%) et étaient moins élevées que celles de Bâle (4.4%) ou Genève (6.1%), mais aussi St. Gall (4.5%).⁴⁹ (Guiccardi 1993, p. 7)

⁴⁶ Selon les comptes culturels de la Ville, la subvention à la Rote Fabrik s'élève actuellement à 2,7 millions de francs.

⁴⁷ Montants exprimés en francs 1993. Comptes de la Ville de Zurich

⁴⁸ Chiffre pour les écoles artistiques et bibliothèques (1996) tirés d'un document interne du Service culturel de la Ville, daté du 4 mars 1996

⁴⁹ Rappelons la fragilité de ces comparaisons. Giuccardi, qui a utilisé des chiffres de 1989, formule ses propres catégories d'institutions subventionnées, ce qui rend problématique des mises en parallèles précises avec les chiffres que nous utilisons — et ce qui explique que selon son étude, les dépenses genevoises pour la culture sont bien inférieures au chiffre officiel de 20% du budget communal. L'étude en question soutient, pour « défendre » son commanditaire, que dans une ville où les dépenses totales et

A l'inverse, les dépenses culturelles du canton avant 1995 n'étaient guère spectaculaires. Oscillant autour des 30 millions de francs dans les années 1980 pour passer à environ 40 millions vers 1990, ce montant n'était pas plus élevé que celui des autres cantons évoqués dans cette étude. Avec la cantonalisation de l'Opéra en 1995, le budget cantonal zurichois est désormais voué dans sa quasi-totalité (55 millions sur 62, soit pas moins de 88%) au financement de cette institution (la somme qui reste est attribuée aux trois grandes institutions de Winterthur et à des subventions diverses). Il faut toutefois remarquer que déjà auparavant, le Canton finançait surtout (à raison de 75% à 80% de son montant total) les grandes institutions de la ville des bords de la Limmat.

La cantonalisation de l'Opéra constitue le plus grand changement dans les budgets et comptes culturels zurichois de ces dernières années. Afin de donner plus de sécurité à l'institution phare de la vie culturelle zurichoise, mais aussi vu que la grande majorité des spectateurs proviennent non pas de la ville mais du canton, le suivi public de l'Opernhaus se voit, dès 1995, entièrement confié au Service culturel cantonal ; cette opération, avalisée par un acte législatif, ferait de l'Opéra — aux dires des responsables culturels zurichois — la seule institution culturelle de Suisse dont l'existence est ancrée dans la loi. C'est dire si cette opération a donné encore davantage de légitimité au prestigieux fleuron de la vie culturelle de la ville. En outre, la volonté des administrations communales et cantonales de soutenir la culture établie ne s'est pas démentie : ce changement n'a pas conduit à la diminution du train de vie des autres grandes institutions zurichois ; la « décantonalisation » du Schauspielhaus, de la Tonhalle et du Kunsthaus —, c'est-à-dire la disparition des aides cantonales dès 1995 — est compensée par une augmentation des subventions municipales.³⁰

L'administration culturelle (Abteilung Kulturpflege) à Zurich, directement soumise au « département présidial » (Präsidialdepartement) de la Ville, est très activement engagée dans la culture, du moins si on la compare aux autres villes alémaniques. Non seulement elle organise ses propres événements culturels, mais possède ses propres institutions.³¹

L'activité de l'administration municipale, la multiplicité et la diversité des créateurs, tout cela conduit au constat indubitable : Zurich, seule en Suisse, atteint une véritable « masse critique » dans le domaine de la culture ; c'est là, dans la ville la plus puissante du pays, que les acteurs privés et publics de la culture ressentent le plus clairement les avantages apportés par leur localisation. Sentiment résumé de la manière la plus prégnante par tel directeur administratif d'orchestre, qui s'avoue « natürlich heilfroh » à Zurich. Nos interlocuteurs rapportent cet avantage à la dimension économique : si la culture n'est pas réductible à ses aspects matériels, la présence d'argent et de sponsors, nous a-t-on dit, confère aux institutions qui peuvent en bénéficier une stabilité qui, seule,

les rentrées en impôts sont importantes, des pourcentages relativement modestes de dépenses culturelles correspondent à des chiffres absolus élevés (p. 10) — ce qui est l'évidence même...

³⁰ Cf. nos entretiens avec les responsables de l'Opéra et du Service culturel du Canton. Cf. aussi Christine Richard, « Wie ein Theater in die Aufwärtsspirale kommt. Lastenausgleich im Kulturbereich (Teil I) », in *Basler Zeitung*, 13.4.1996, pp. 41-43.

³¹ *Leitbild* 1993 (document élaboré par le Service culturel zurichois), p. 10. Dans les domaines artistiques étudiés ici (théâtre, musique, beaux-arts), les activités propres au Département, qui se sont quelque peu réduites au cours des années 1990, sont actuellement : le Theater am Hechtplatz et les festivals Theater 11 et Theaterspektakel ; les cycles de concerts Musikpodium et Tage für neue Musik ; le Helmhaus et la Kunstszene.

permet un travail artistique à long terme. Mais c'est aussi la densité d'entreprises actives dans la communication et les médias, qui fait de la métropole zurichoise une « scène » particulièrement propice à une vie culturelle foisonnante.³²

2.2.5.2 Echanges culturels : le modèle métropolitain

La Ville de Zurich défend l'idée d'une culture bien établie et à rayonnement fort. Dans le *Leitbild* établi pour les années 1990, le Service culturel municipal définit la diversité des institutions culturelles zurichoises dans tous les domaines comme faisant l'objet d'une « sollicitude fondamentale (Grundversorgung) » de la part de la ville. Leur importance économique est rappelée ; en outre, la culture, mais aussi la politique culturelle, sont décrites comme essentielles à la vie urbaine : « Sie tragen zur urbanen Lebensqualität und zur Herausbildung und Realisierung von Zukunftschancen bei ». La culture et sa gestion sont présentées moins comme un secteur parmi d'autres que comme consubstantielles à l'urbanité. Le Service culturel, non content d'être un bailleur de fonds ou un observateur de la vie culturelle, se conçoit comme acteur de cette dernière : « Heute wird Kulturförderung als originär städtische Aufgabe begriffen. Die Städte als Träger der Kultur sind nicht nur reaktiv und unterstützend, sondern auch initiiierend und selber tätig ».³³

Les choses sont moins explicites pour l'exportation de culture. Si la section culturelle se montre très active en ville de Zurich, en organisant ses propres festivals, en gérant elle-même des institutions, elle ne semble pas considérer l'exportation culturelle comme étant de son ressort. On pourrait même dire que c'est le contraire : la Ville est censée veiller à ce que les citoyens et citoyennes — qui sont aussi des contribuables — soient suffisamment approvisionnés en culture sur place. Cette attitude rejoint celle d'autres administrateurs municipaux de la culture — notamment à Berne et à Genève —, ce qui porte à déduire qu'il existerait, par rapport à l'étranger, une sorte de division du travail informelle, les institutions s'occupant d'organiser les sorties les plus prestigieuses et rentables possibles, alors que les services communaux auraient pour souci la sauvegarde de la vie locale — en y incluant l'importation d'acteurs et d'événements prestigieux. Par là, la section culturelle — à Zurich plus qu'ailleurs — légitime son existence et celle des budgets considérables qu'elle gère. Jusqu'il y a peu, elle jouait d'ailleurs un rôle encore plus actif en la matière (en établissant notamment des liens avec des ministères culturels étrangers dans le cadre des les défrites Juni-Festwochen, où un pays entier était hôte de la ville).

Selon le secrétaire culturel municipal, J.-P. Hoby, la politique culturelle d'exportation se réalise bel et bien, et par à-coups, depuis les institutions culturelles particulières ; la Ville ne poursuit pas explicitement de politique

³² Walter Binder, qui dirige la Schweizerische Stiftung für Photographie, assure que Zurich est une « Foto-Stadt *par excellence* » : ici se regroupent des agences (agences de presse, d'images, etc.), des écoles de photo, des maisons d'édition, des rédactions de revues culturelles comme DU, etc. Notons avec d'autres interlocuteurs que, par contre, pour certains arts, le passé historique d'une ville peut freiner les évolutions. Felix Baumann, directeur du Kunsthhaus, relève que Zurich, ville de Zwingli, a traditionnellement été hostile aux images et au plaisir des sens; ce n'est donc qu'après d'autres grandes villes suisses — dans les années 1920 seulement — qu'un musée a pu ouvrir ici (l'ouverture vers la scène internationale se produisant par ailleurs avec un retard correspondant). Cette méfiance se ferait sentir encore aujourd'hui : ainsi, les mécènes qui soutiennent le Kunsthhaus ne seraient pas issus des vieilles familles de la Zurich traditionnelle.

³³ *Leitbild* 1993, p. 2.

culturelle extérieure. La section culturelle n'entretient pas de relations suivies avec des services culturels à l'étranger. Lorsqu'ils existent, les réseaux sont le fait des relations personnelles des directeurs d'institution, et sont indépendants de l'administration municipale.⁴ Quant aux contacts de celle-ci avec ses homologues d'autres villes suisses, ils sont définis comme ténus — selon les termes de notre interlocuteur, les villes travailleraient toutes plutôt en solitaires, en « Einzelkämpfer ».

Cependant, même si l'administration municipale n'œuvre pas activement en ce sens, la Ville soutient les tournées de la plupart des institutions zurichoises ; le Service culturel les considère d'un œil plus que bienveillant. C'est ce qui nous a été confirmé par plusieurs directeurs d'institution. L'écho recueilli auprès d'eux laisse à penser que les producteurs — du moins les mieux dotés d'entre eux — se sentent appuyés par l'administration, même si les appréciations doivent être différenciées. Ainsi il n'est pas très surprenant que l'Opéra de Zurich, principal bénéficiaire des subventions, se sente « soutenu à 100% » par la Ville et le Canton, notamment dans ses projets internationaux. Le Zürcher Kammerorchester, qui jouit d'une situation financière et structurelle particulièrement avantageuse au sein des ensembles musicaux zurichoises — et donc suisses —, estime lui aussi, par la voix de ses responsables, que la Ville encourage fortement ses nombreuses sorties. Par contre, la direction du Schauspielhaus, qui remodèle actuellement son profil après une période de remise en état de ses finances, constate laconiquement que la Ville ne donne pas d'argent pour tourner, et ne semble pas disposée à le faire ; elle relève notamment l'absence de contacts du Service culturel avec des villes étrangères.

On peut avancer que Zurich se mesure automatiquement à ses semblables européennes ; les études disponibles le confirment.⁵ La masse critique métropolitaine une fois atteinte, les échanges culturels émergent sans qu'une politique volontariste doive leur être consacrée ; la somme des activités culturelles et artistiques implique qu'elles entrent dans une dynamique d'échanges. C'est dans cette optique que le *Leitbild* zurichois assure (p. 4) que, seule en Suisse, Zurich peut se mesurer à la concurrence internationale : « Die Stadt Zürich erfüllt als einzige Schweizer Stadt die Voraussetzungen, um sich im Wettstreit der europäischen Stadtregionen zu behaupten » ; Zurich occuperait ainsi une position de représentante, d'ambassadrice — « Stellvertreterrolle » —, au moins pour la Suisse allemande.

Ainsi, pour la section culturelle, l'aspect du « marketing urbain » et plus généralement de la promotion de la ville à l'étranger est à la fois central et implicite ; pour son responsable, le fait que les ensembles soutenus par la Ville portent son nom, contribuant ainsi à faire rayonner celui-ci à l'étranger, est essentiel. Cela peut aller jusqu'à une quasi instrumentalisation de tournées de prestige pour les besoins de la cause suisse — ou zurichoise — de la part de

⁴ Il existe actuellement un seul réseau qui part de la Ville : il s'agit d'un partenariat entre Zurich et Kung Ming (Chine). Dans ce cas, on fait consciemment et régulièrement de l'exportation culturelle (en retour, les chinois ont par exemple fait don d'un jardin à la Ville de Zurich) ; un brin paternalistes, les responsables culturels zurichoises présentent cette connexion comme relevant aussi un peu de l'aide au développement.

⁵ L'étude de Giucciardi (1993, p. 5) incluait quelques villes allemandes dans son étude comparative ; elle relève que Zurich, même si elle est de taille plus modeste (342'900 habitants), avait en 1989 un budget culturel (selon ses calculs : Fr. 86'688'000.-) comparable à celui d'une ville comme Stuttgart (563'000 habitants ; Fr. 92'520'000.-).

l'administration et des élus : il n'est pas rare que des représentants de la municipalité accompagnent une troupe ou un ensemble à l'étranger, notamment quand cela peut redorer le blason de la capitale économique.* Le secrétaire culturel a explicité cette fonctionnalité en précisant lors de l'entretien que nous avons eu avec lui : « Alors qu'on parle beaucoup de Zurich en termes de 'Platzspitz' dans les médias suisses et internationaux (c'était le cas au moment de l'entrevue), il est bon de montrer des aspects plus positifs de la ville ».

Il n'en reste pas moins que, devant l'urgence et l'abondance des affaires, une formalisation de la fonction « relations publiques » des échanges culturels va peut-être se faire jour de manière plus explicite ; sinon à la Ville, cette explicitation semble s'amorcer au niveau cantonal : contre une plus grande stabilité financière — non pas sous forme de contrats comme à Berne, mais d'une garantie à moyen terme, pour une durée de 5 à 8 ans — les producteurs devront prouver qu'ils méritent d'être subventionnés ; dans le cadre de ce régime contractuel prévu dès 1999, l'encouragement public aux tournées à l'étranger pourrait être exprimé de manière plus claire qu'il ne l'a été jusqu'à présent.

* Un cas précis l'illustre à merveille : Josef Estermann (le maire actuel) accompagne souvent l'orchestre de la Tonhalle à l'étranger. En été 1998, il l'a suivi aux Etats-Unis, notamment à Washington et New York — sans doute moins par esprit mélomane que par volonté de « PR ». Son intervention lors d'un grand dîner organisé sur place par le Consulat général, a tiré profit de la tournée d'un ensemble à renommée mondiale, qui tombait à pic au moment où la place financière et bancaire zurichoise était ébranlée par les affaires des comptes en déshérence et de l'or nazi. Il serait candide toutefois de voir là des rapports simples de cause à effet, et un machiavélisme opportuniste : la tournée était prévue longtemps avant les affaires en question, ainsi d'ailleurs que la venue et le discours du maire. Il s'agit en de telles occasions bien davantage de saisir la balle au bond, de faire de nécessité vertu, que de planifier.

3 Décomptes et comparaisons

Nous pouvons avec une relative certitude assurer que les institutions retenues permettent de constituer une image adéquate de l'exportation culturelle. Cette image n'est pas exhaustive — comme en témoignent par exemple les rapports annuels de Pro Helvetia, qui recensent de nombreux artistes ou compagnies ponctuellement soutenus pour leurs déplacements à l'étranger. Mais elle restitue la situation et les activités de la majeure partie des institutions concernées par l'exportation d'événements culturels à partir des cinq grandes villes suisses.

Notre base de données contient au total 3633 « événements ». Par ce terme, nous avons voulu évoquer une manifestation culturelle présentée dans une ville étrangère ; dans cette recherche, un « événement » est donc la conjonction d'une production artistique et d'une destination hors de nos frontières ; il désigne le fait qu'une ville étrangère a été visitée, dans le cadre d'une tournée ou d'une sortie unique, par une des institutions culturelles des villes choisies, et ce durant la période 1980 à 1995.

Soulignons une particularité dans la définition de notre unité minimale : nous n'avons pu distinguer les cas où la destination a été bénéficiaire de performances uniques ou multiples. Pour des raisons de disponibilité puis de comparabilité des données, nous avons été contraints de poser que c'est la venue d'une troupe, d'un ensemble musical ou d'une exposition suisses dans la ville étrangère, et l'écho médiatique et officiel qui s'ensuit (critiques dans les médias locaux, discours, cérémonies, apéritifs, etc.), qui constitue l'« événement », indépendamment du nombre des représentations ou de la durée de l'exposition. Inversement, une tournée dans plusieurs villes étrangères sera répertoriée en autant d'événements qu'il y a de points de chute pour les représentations. La définition « lèse » donc les producteurs (de théâtre et de danse en particulier), qui présentent de nombreuses représentations dans chacune des villes de destination⁵⁷.

Cette manière de compter comporte sa part d'arbitraire et ne reflète pas complètement la réalité du côté des producteurs — il peut être plus facile pour

⁵⁷ Quelques chiffres à ce sujet. Notre définition de l'événement comme « destination étrangère d'une ou plusieurs manifestations culturelles données à la suite par un producteur artistique suisse » est tout à fait adéquate aux manifestations présentées sous forme d'expositions. Elle « colle » assez bien à la réalité des ensembles musicaux, dont les concerts sont souvent uniques, ou du moins peu nombreux, dans les endroits qu'ils visitent : ainsi par exemple les 55 événements recensés pour les Basler Madrigalisten correspondent à 61 concerts, les 172 événements de la Camerata de Berne à 187 concerts, les 99 événements de l'Orchestre de la Suisse romande à 109 concerts, les 318 événements du Quatuor Sine Nomine à 363 concerts ou les 226 événements du Zürcher Kammerorchester à 237 concerts. Dans les théâtres suisses alémaniques le rapport entre événements et représentations semble être de l'ordre de 1 à 2 (Theater Basel : 82 événements pour 172 représentations ; Schauspielhaus Zurich : 42 événements pour 81 représentations ; ch – tanztheater : 51 événements pour 108 représentations). C'est, en gros, le cas aussi pour le Grand Théâtre de Genève : opéra et ballets en tournée sont décomptés comme 172 événements, et correspondent à 257 représentations. Par contre, le rapport entre événements et représentations peut être de 1 à 5, voire de 1 à 10 dans certains théâtres et compagnies romands, qui font des tournées au cours desquelles ils peuvent résider assez longtemps dans une ville de destination et y donner de nombreuses représentations. C'est le cas, à Genève, pour le Théâtre Am Stram Gram (111 événements correspondant à 586 représentations), pour le Théâtre de Poche (42 événements pour 239 représentations) et surtout pour le Théâtre de la Comédie, dont les 126 événements correspondent à 1254 représentations données à l'étranger ! C'est évidemment aussi le cas pour les deux mammoth lausannois de l'exportation artistique : les 113 événements du Béjart Ballet Lausanne équivalent à 854 représentations, et les 456 événements exportés par le Théâtre de Vidy correspondent à 2050 représentations données à l'étranger.

eux de mettre sur pied une tournée (en s'appuyant sur un point de chute pour y ajouter d'autres destinations proches) que d'organiser le même nombre d'« événements » en tant que sorties uniques ; le raisonnement inverse, soulignant la difficulté dans la coordination des étapes d'une tournée, peut d'ailleurs également être tenu. Mais elle comporte aussi des avantages descriptifs et méthodologiques ; elle nous permet à la fois de dénombrer les manifestations exportées, de comparer divers modes d'expression artistique (les beaux-arts et les arts du temps), et de recenser toutes les destinations des productions culturelles suisses montrées à l'étranger. Dans notre projet de nous enquérir de la représentation culturelle de la Suisse à l'étranger, ce qui compte, c'est avant tout le passage et la réception d'un produit artistique dans une ville ou une contrée étrangère. De plus, les particularités de l'objet étudié nous ont amené à recourir à cette simplification : lorsqu'une mise en scène de théâtre, lorsqu'une exposition de photographie sont montrées pendant des mois voire des années à l'étranger, pour ainsi sans interruption ni sans modification, s'agit-il d'« une » tournée ? La réduction de l'événement à l'unité de sa destination nous a semblé un moyen efficace d'affronter l'hétérogénéité des données, de leur garantir une certaine comparabilité et d'assurer une rigueur et une clarté accrues à la base de données que nous avons élaborée.

Le total des événements englobe les tournées de toutes les institutions retenues, grandes ou petites (54 au total). On observe que les 20 producteurs principaux ou « grands » (rappelons qu'il s'agit des quatre institutions phares de chacune des cinq villes) organisent presque la moitié de ces événements : 1690 d'entre eux, soit 46.5%, alors que les 34 producteurs « moyens et petits » se partagent les 1943 événements restants. En moyenne, et de manière purement arithmétique, une grande institution a ainsi exporté environ 84 événements (soit un peu moins de six par an sur la période concernée), alors qu'une institution moyenne ou petite en a fait voyager 57 (soit environ quatre par an).

Vu les différences de méthode dans la récolte des événements selon la taille du producteur — effort d'exhaustivité chez les « grands », démarche plus exploratoire chez les « moyens et petits » —, on distinguera le plus souvent ces deux sous-ensembles. Le premier constitue un corpus plus stable, comportant des données plus comparables entre elles (tant pour ce qui touche aux institutions qu'aux modes d'expression), et pour lequel les sources sont plus sûres.

Suite aux particularités du terrain et à la disponibilité des données auprès des différentes institutions, les événements se dispersent sur une période qui dépasse quelque peu l'éventail prévu puisqu'elle va de 1979 à 1997. Leur grande majorité — plus de 85% — se situe toutefois dans la fourchette 1980-95 (à savoir 1462 événements ou 86.5% pour les grands producteurs et 1687 ou 86.8% pour les moyens et petits).

La distribution des événements dans le temps varie selon l'institution. Ceci signifie qu'il faut être particulièrement prudent lorsqu'on veut comparer les données annuelles d'institutions singulières, vu que les années couvertes varient d'une institution à l'autre. Comme on le verra, le calcul de la moyenne des événements, i.e. le nombre de villes parcourues en moyenne par un producteur à l'étranger par année couverte, permet de déjouer cette variation. Par contre, lors de la comparaison d'ensembles d'institutions (villes, régions linguistiques, etc.), les données concerneront (sauf indication contraire) des événements se situant sur l'ensemble de la période à disposition. Pour les grandes institutions notamment, la prise en compte de l'ensemble des années disponibles permet d'équilibrer les données, lorsque les variations résultent non pas des différences

de pratiques, mais de lacunes dans les sources : en intégrant les années qui débordent du laps de temps initialement visé, on atteint un taux moyen par ville de 15 années par institution (cette valeur oscillerait sinon entre 13.25 et 15).^{*} Sauf mention expresse, nous nous référerons à l'ensemble des années pour lesquelles nous avons recueilli des données.

3.1 Evolution globale de l'offre culturelle suisse à l'étranger

L'évolution de l'exportation de productions artistiques durant la période 1980-1995 au sens strict se présente ainsi, d'abord pour l'ensemble de l'échantillon :

Année	Evénements	Pourcentage
1980	20	0.64
1981	56	1.78
1982	52	1.65
1983	139	4.41
1984	93	2.95
1985	149	4.73
1986	184	5.84
1987	237	7.53
1988	242	7.68
1989	244	7.75
1990	242	7.68
1991	295	9.37
1992	328	10.42
1993	310	9.84
1994	228	7.24
1995	330	10.48
Total	3149	±100

Tableau 1 : événements culturels exportés, 1980-1995

Rappelons qu'il s'agit d'un chiffre approché, et se situant nécessairement quelque peu en dessous de la réalité en particulier pour les années les plus reculées, puisque nous ne disposons pas avec certitude de l'ensemble des données. Néanmoins, en dépit de l'effet de perte de mémoire institutionnelle qui fait obstacle au recouvrement des informations les plus anciennes (effet qui ne saurait excéder, dans le pire des cas, 10 % des événements exportés par une institution), le constat d'un développement considérable des productions culturelles suisses se déplaçant à l'étranger est irréfutable : l'exportation culturelle a connu une très forte croissance au long de la période considérée.

^{*} Dans le détail, pour les grandes institutions : à Berne, Bâle et Zurich, il manque à chaque fois quelques années pour un producteur qui exporte relativement beaucoup, à Genève il manque entre un et trois ans pour chaque institution, enfin Lausanne semble bien couverte (mais il faut tenir compte du fait que le Béjart Ballet n'y existe que depuis 1987).

Si d'ailleurs nous envisageons les seules grandes institutions, dont les archives sont plus sûres, les résultats sont tout aussi clairs (mis à part un fléchissement en 1994, déjà perceptible dans le tableau précédent, peut-être dû à des reports de calendrier ou d'exercice, et dont nous verrons qu'il est essentiellement lausannois) :

Année	Evénements	Pourcentage
1980	15	1.03
1981	42	2.87
1982	26	1.78
1983	70	4.79
1984	51	3.49
1985	77	5.27
1986	92	6.29
1987	110	7.52
1988	114	7.8
1989	89	6.09
1990	89	6.09
1991	124	8.48
1992	133	9.1
1993	154	10.53
1994	88	6.02
1995	188	12.86
Total	1462	±100

Tableau 2 : événements culturels exportés par les grandes institutions culturelles, 1980-1995

Quitte à faire dans le spectaculaire, nous pouvons dire que le total des événements, des productions artistiques réalisées dans les institutions de ce pays et qui ont été exportées, a été multiplié par plus de quinze en quinze ans. Le facteur multiplicateur est de plus de douze pour les grandes institutions culturelles, dont la plupart ont une existence pérenne, et dont l'assise institutionnelle n'a pas varié au point qu'elles n'auraient pas pu, jusqu'à une époque récente, entrer en relation avec d'autres institutions culturelles, situées hors du territoire suisse. On assiste donc bel et bien à une mutation des politiques culturelles urbaines, perceptible en particulier dans les relations internationales développées et entretenues par les producteurs artistiques.

Si l'on regroupe les événements en trois périodes (1980-1985 ; 1986-1990 ; 1991-1995), les résultats montrent que la dernière tranche quinquennale a été presque aussi abondante en exportations culturelles que la somme des deux autres, regroupant onze années d'activité. Les variations entre l'ensemble des institutions et les plus grandes d'entre elles sont négligeables : elles confirment tout au plus que la croissance dans les relations internationales est un peu moins nette pour les grandes institutions que pour l'ensemble de celles-ci.

Périodes	Evénements	Pourcentage	Périodes	Evénements	Pourcentage
1980-1985,	509	16.16	1980-1985,	281	19.23

tous			grands		
1986-1990, tous	1149	36.48	1986-1990, grands	494	33.79
1991-1995, tous	1491	47.35	1991-1995, grands	687	46.99
Total	3149	±100	Total	1462	±100

Tableau 3 : événements culturels exportés par tranches quinquennales, 1980-1995

3.2 Institutions

Nous pouvons décrire la distribution des événements par institution culturelle. La part d'événements d'une grande institution par rapport à l'échantillon total des grands n'est pas entièrement significative, vu la variation du nombre d'années couvertes par institution ; par contre, la dernière colonne du tableau — moyenne des événements par année dont les données sont disponibles — permet d'établir une sorte d'indice d'extraversion internationale des grandes institutions culturelles de ce pays.

Répartition des événements pour les grands producteurs			
	Evénements	Pourcentage de l'ensemble des événements	Evénements par année disponible (moyenne)
Stadttheater Bern	2	0.10%	0.1
Berner Symphonieorchester	6	0.40%	0.4
Stiftung Basler Orchester	27	1.60%	1.6
Musée d'art et d'histoire de Genève	24	1.40%	2.2
Schauspielhaus Zürich	42	2.50%	2.6
Kunstmuseum Bern	33	2.00%	2.8
Kunsthalle Bern	44	2.60%	2.8
Opernhaus Zürich	47	2.80%	2.9
Orchestre de chambre de Lausanne (OCL)	68	4%	3.8
Kunsthalle Basel	62	3.70%	3.9
Kunsthau Zürich	48	2.80%	4.4
Opéra de Lausanne (TML)	30	1.80%	5
Tonhalle-Orchester	82	4.90%	5.1
Orchestre de suisse romande (OSR)	99	5.90%	5.8
Theater Basel	82	4.90%	6.8
Comédie de Genève	126	7.50%	8.4
Öffentliche Kunstsammlung Basel (ÖKB)	127	7.50%	8.5
Grand Théâtre de Genève	172	10.20%	10.1
Béjart Ballet Lausanne (BBL)	113	6.70%	11.3
Théâtre de Vidy	456	27%	25.3
Total	1690	±100%	5.69

Tableau 4 : événements culturels exportés, grands producteurs

Cette distribution, bien que simple énumération, permet d'évoquer quelques tendances à propos des institutions, des arts et des villes. Ses deux extrémités opposent l'organisme le plus actif internationalement avec plus de 450 événements, le Théâtre de Vidy, et le moins cosmopolite avec deux villes parcourues à l'étranger en quinze ans, le Stadttheater Bern. Entre 1980 et 1995, le théâtre lausannois a parcouru en moyenne 25,3 villes étrangères par année (encore son activité ne s'est-elle développée que sur une partie de cette période), alors que pour le théâtre municipal bernois, ce chiffre équivaut à 0,1.

Cet état de fait renvoie assurément aux modes de fonctionnement des théâtres des deux régions linguistiques (système du « répertoire » en Suisse allemande, présentation des spectacles « en suite » en Suisse romande) et aux possibilités inégales d'exportation que ces modes impliquent. Mais la position du Stadttheater parmi les institutions peu exportatrices renvoie à un constat plus général : les institutions bernoises se trouvent toutes dans la première partie du tableau, avec deux d'entre elles qui l'amorcent ; c'est le signe, perceptible dans les discours des responsables que nous avons rapportés plus haut, de la relative inactivité de Berne — ou du moins de ses grandes institutions — dans ce domaine (la Kunsthalle est la seule institution bernoise à pouvoir se targuer d'une activité internationale suivie). A l'inverse, les positions les plus extraverties tendent à être occupées par des institutions lausannoises. Les producteurs de Bâle, Genève et Zurich sont distribués sur l'ensemble du tableau.

Autre fait manifeste : dans la deuxième partie du tableau se trouvent en majorité des institutions romandes, et parmi les sept qui se situent en dessus de la moyenne, on ne trouve que deux institutions alémaniques (toutes deux bâloises, et d'une « masse » certaine : la Kunstsammlung, très active, englobant en fait trois maisons, et le théâtre, également composé de trois entités à part entière). Les trois institutions qui ont visité plus de 10 villes étrangères par année en moyenne sont romandes : le Théâtre de Vidy et le Béjart Ballet à Lausanne et le Grand Théâtre de Genève.

Soulignons le poids du Théâtre de Vidy parmi les grandes institutions exportatrices. Cette seule institution organise plus d'un quart (27%) des exportations des « grands » (12.6% de l'ensemble), environ 45% des événements romands et 68.4% des événements lausannois ! Arithmétiquement, il suffit de retirer le Théâtre de Vidy de l'échantillon pour faire baisser la moyenne du nombre d'événements exportés par institution de 84,5 à 65 — tandis que l'omission du Stadttheater de Berne a un effet inverse beaucoup moins spectaculaire : elle fait augmenter la moyenne des événements exportés de 4. Dans les tableaux, comparaisons et réflexions qui suivront, il s'agira de garder à l'esprit ce déséquilibre qui, s'il correspond à un état de fait, a un effet non négligeable sur les décomptes globaux.

Si l'on s'intéresse aux petits et moyens producteurs, on constate que, malgré des différences moins marquées, la composante cosmopolite est, là aussi, à tendance lausannoise et romande ; mais on remarque aussi le dynamisme de l'institution bernoise la plus tournée vers l'étranger : la Camerata de Berne, dont nous avons déjà dit que, pour elle, les tournées semblent bien être une nécessité économique, étant donné le soutien assez fragile dont elle dispose localement. On relève que le Zürcher Kammerorchester et le Quatuor Sine Nomine organisent des tournées internationales en plus grand nombre que les plus extraverties des grandes institutions (Théâtre de Vidy mis à part). On observe qu'un certain nombre de petits producteurs n'apparaissent pas dans la liste qui suit, alors que nous les

avons initialement inclus dans notre échantillon (Théâtre Fauteuil, Atelier Theater, Berner Kammerorchester) : cela signifie tout simplement qu'ils n'ont organisé aucune tournée à l'étranger. On remarquera certaines bizarreries, dues au fait que les institutions en question peuvent être relativement jeunes, et n'avoir organisé des tournées que depuis peu — d'où des moyennes annuelles d'événements qui ne sont pas calculées sur toute la période sous étude*. On notera enfin que ce sont la musique et les expositions (surtout de photographie), qui s'exportent le plus aisément, contrairement au théâtre ; seules exceptions, les théâtres Spilkischte et Am Stram Gram, qui bénéficient sans doute de leur insertion dans les réseaux de théâtre pour enfants.

Répartition des événements pour les producteurs moyens et petits			
	Evénements	Pourcentage	Evénements par année disponible (moyenne)
Pour le Moment BE	5	0.3	0.31
Kunstwissen. ZH	7	0.4	0.44
Wettstein ZH	8	0.4	0.5
Klingental BS	9	0.5	0.53
Camerata ZH	10	0.5	0.77
Konkrete Kunst ZH	9	0.5	0.82
Winkelwiese ZH	8	0.4	1
Carouge GE	11	0.6	1.1
Sinfonietta BS	20	1	1.33
Serenata BS	2	0.1	1.67
Neumarkt ZH	24	1.2	1.77
Klara BS	13	0.7	2.17
Kunsthalle ZH	18	0.9	2.57
Madrigalist. BS	59	3	2.89
Musée Cant. Beaux-Arts Lsne	30	1.5	3
ch - tanztheater ZH	51	2.6	3.12
Poche GE	42	2.2	3.5
Cie Ph. Saire Lsne	52	2.7	5.78
Contrechamps GE	85	4.4	6.07
Spilkischte BS	143	7.4	8.94
Ens. Vocal Lsne	100	5.1	10
Am Stram Gram GE	111	5.7	10.09
Stiftung Photogr. ZH	151	7.8	10.79

* Le Centre St-Gervais à Genève est un cas particulier : il existe depuis longtemps, mais nous ne possédons des données à son sujet que sur un laps de temps court et récent. Son « score » doit simplement être considéré comme indiquant que cette maison est (au moins depuis quelques années) active internationalement.

Camerata BE	172	8.9	15.64
Kammerorchester ZH	226	11.6	16.14
St-Gervais GE	71	3.7	17.75
Musée de l'Elysée Lsne	188	9.7	17.81
Sine Nomine Lsne	318	16.4	24.46
Total	1943	±100	

Tableau 5 : événements culturels exportés, producteurs petits et moyens

3.3 Villes

Par ville, les événements exportés par les grandes institutions se présentent de la manière suivante :

	Evénements	Pourcentage	Evénements par année (moyenne)
Bâle	298	17.6	18.6
Berne	85	5.0	5.3
Genève	421	24.9	26.3
Lausanne	667	39.5	41.7
Zürich	219	13.0	13.7
Total	1690	±100.0	Moyenne : 21.1

Tableau 6 : événements culturels exportés par les grands producteurs, par ville

La proportion est la suivante, lorsqu'elle concerne non pas seulement les institutions les plus importantes, mais toutes celles de notre échantillon :

	Evénements	Pourcentage
Bâle	544	15.0
Berne	262	7.2
Genève	741	20.4
Lausanne	1355	37.3
Zürich	731	20.1
Total	3633	±100.0

Tableau 7 : événements culturels exportés, par ville (tous les producteurs)

Il n'est toutefois pas question de considérer comme strictement comparables ces chiffres d'ensemble ; ils renvoient avant tout au fait que nous avons choisi plus (comme à Zurich) ou moins (comme à Berne) d'institutions petites et moyennes pour procéder à des confrontations et comparaisons entre les villes, entre diverses formes d'expression, entre des tailles d'institutions. Nous pouvons cependant considérer comme rassurant le fait que les répartitions de l'ensemble des producteurs soient assez convergentes avec celles des grandes institutions : le profil des villes peut ainsi être dessiné avec plus de netteté et de certitude. Rappelons cependant une fois encore qu'il s'agit ici d'une analyse arithmétique qui, se référant à des sommes et à des fréquences, n'indique rien sur la « qualité » et l'effectivité (médiatique etc.) d'une exportation suisse à l'étranger.

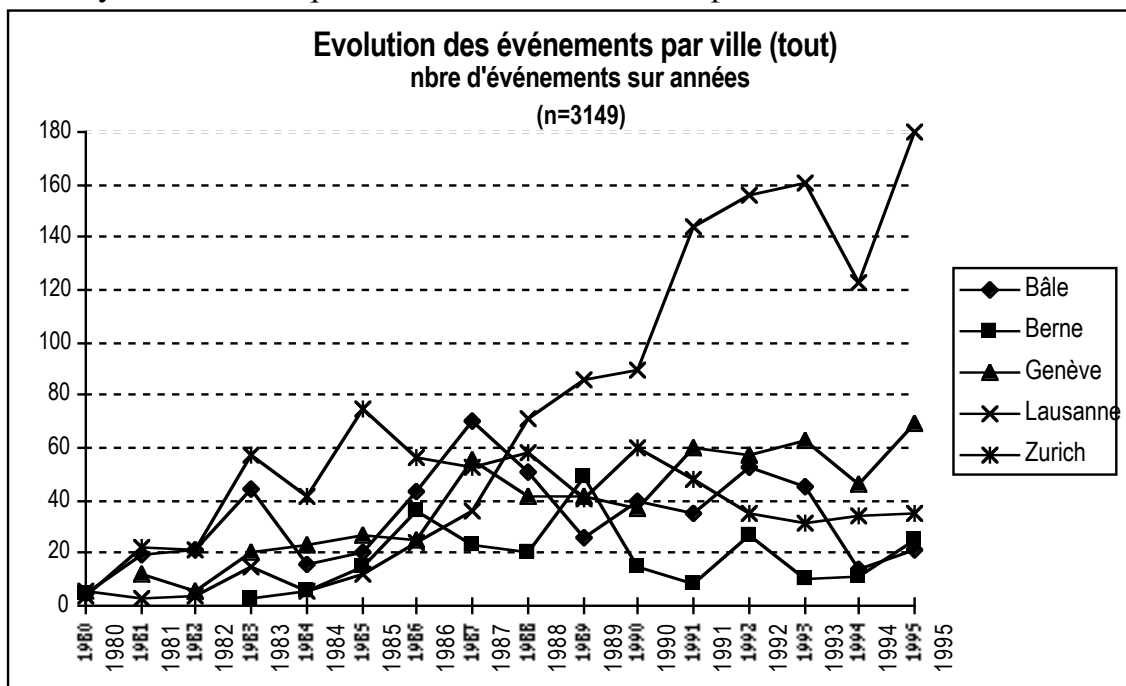
Le regroupement par région linguistique montre que presque deux tiers des événements artistiques exportés par les grandes institutions (1088 sur 1690 événements) sont le fait des deux villes lémaniques, alors que les trois villes d'outre-Sarine en dénombrent 602 ou 35.6%. On peut l'exprimer autrement : pour les 16 années étudiées, les villes romandes sont, via leurs institutions culturelles, apparues en moyenne chacune dans 34 villes étrangères par année ; ce chiffre s'élève à environ 12 pour les villes suisses alémaniques. Ou encore : durant la période étudiée et en moyenne, une grande institution alémanique a parcouru une cinquantaine de villes étrangères (ou environ 3 par année), alors qu'en Suisse romande cette moyenne par institution s'élève à 136 (plus de 8 par année).

Chez les moyens et petits, la situation n'est qu'apparemment plus équilibrée : les événements exportés sont respectivement de 51.9% pour la Suisse romande et 48.1% pour la Suisse alémanique ; mais il s'agit de comparer 24 institutions pour la seconde et 10 seulement pour première. Là encore, l'activité « ultra-frontalière » romande est clairement supérieure à l'alémanique ; elle peut s'intégrer dans l'opinion courante selon laquelle la Suisse latine serait plus extravertie internationalement, moins euro-sceptique que la Suisse alémanique — sans que nous puissions dire selon quelle modalité les relations culturelles contribuent à cette différence.

Comme on l'a vu, ceci est notamment à rattacher au fonctionnement spécifique des théâtres dans les deux régions linguistiques du pays, peut-être à une ouverture plus grande aux coproductions de la part des institutions romandes. En l'état (les données financières ne nous ayant pas été accessibles), il ne nous est pas possible de savoir la part que prennent, respectivement, les dimensions « alimentaire » et « prestigieuse » du choix de l'internationalité culturelle ; ces deux dimensions ne forment d'ailleurs pas une alternative exclusive. Tout au plus pourrait-on suggérer que la structure du financement des institutions concernées implique que l'apport financier des tournées prend une part plus grande à Lausanne où l'augmentation du nombre des tournées est sans commune mesure avec celle des budgets culturels publics. Dans les autres villes régnerait avec moins de partage l'aspect prestigieux des tournées à l'étranger.

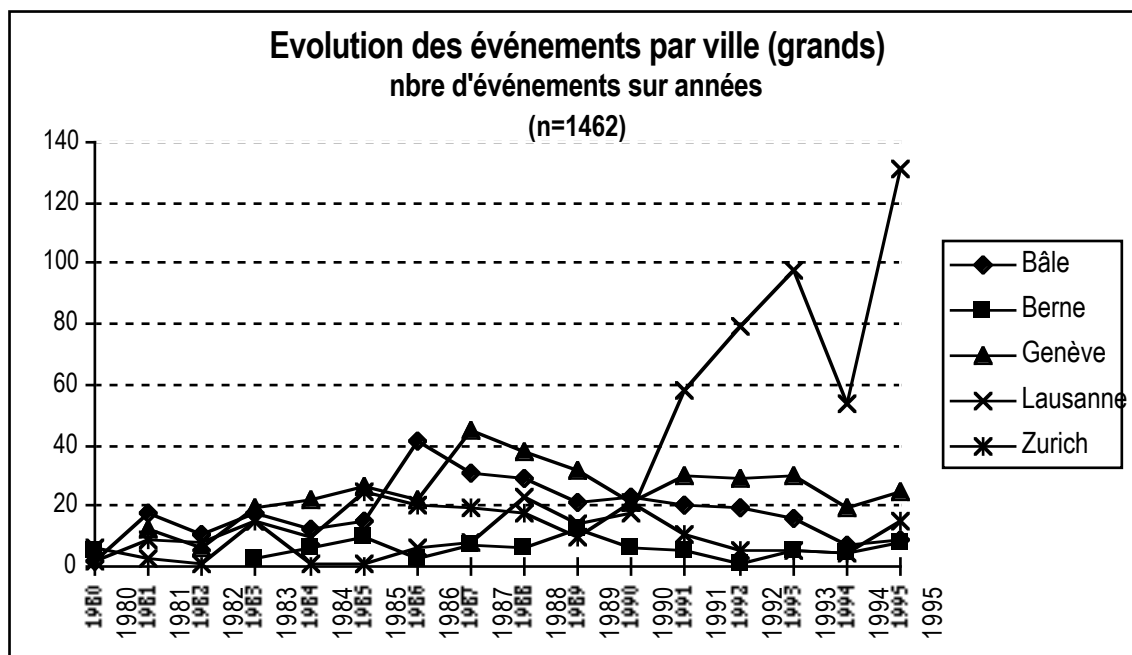
De là à entonner le refrain sur l'ouverture au monde de la Suisse latine ou occidentale, par opposition à l'humeur plus frileuse ou autarcique de la Suisse alémanique ou orientale, il y a un pas que nous ne franchirons pas, mais que nous ne pouvons pas ne pas évoquer... Quant aux responsables administratifs et des institutions culturelles, ils tendent à minimiser la localisation géographique de la ville d'origine à l'intérieur de la Suisse : ce qui compte davantage, selon eux, ce sont les capacités des responsables, les réseaux individuels et la puissance de l'économie locale. Ce n'est que dans un deuxième temps que les interlocuteurs conçoivent comme éventuellement opérante une influence de la distance à la prochaine frontière étrangère, notamment en la traduisant en termes de « mentalités » ou de « culture de l'échange ». A Genève ou à Bâle, où l'« étranger est de l'autre côté de la fenêtre » (Morscher, Bâle), les sorties et les échanges sont, selon les responsables, marqués au coin de l'évidence ; à Berne en revanche, il est question d'une « mentalité bernoise », refermée sur elle-même, ou d'une « position de capitale », centrale et distante, à tous les sens du terme (Ryf, canton de Berne). On ne peut toutefois exclure que ces rationalisations en termes de « civilisation » soient des conceptualisations *a posteriori* d'un état de fait peu lié à la géographie, et pas nécessairement non plus aux valeurs.

Un graphique de l'évolution des événements exportés par les villes est, à ce titre, tout à fait éloquent. On y constate que les relations étrangères des institutions en matière de culture sont dans l'ensemble plutôt constantes. Globalement, une baisse est perceptible pour ce qui est des villes suisses alémaniques, dont les activités exportatrices culminent au moment où les subventions pour la culture sont au plus haut, dans la deuxième moitié des années 80. Pour Genève, la pente est dans l'ensemble légèrement montante, tandis que pour Lausanne, qui au début de la période concernée était la ville la moins exportatrice de culture, la fin des années 80 la voit entamer une progression spectaculaire, qui devient presque foudroyante dans les quatre dernières années de la période sous étude.



Graphique 5 : évolution des événements culturels exportés, par ville

Le même diagramme, intégrant cette fois les seules grandes institutions, confirme ces tendances : toutes les villes voient leurs exportations culturelles se maintenir, voire fléchir légèrement dès la deuxième moitié de la période (y compris Genève, cette fois), sauf Lausanne, dont l'explosion est cette fois nettement circonscrite au début des années 90.



Graphique 6 : évolution des événements culturels exportés, par villes (grandes institutions)

Une répartition intéressante de ces données est celle qui partage la période sous étude en une période initiale de six ans, suivie de deux tranches quinquennales.

	Bâle	Berne	Genève	Lausanne	Zurich	Total
1980-1985	125	29	88	46	221	509
Pourcentage	3.97	0.92	2.79	1.46	7.02	16.16
1986-1990	230	143	201	307	268	1149
Pourcentage	7.30	4.54	6.38	9.75	8.51	36.49
1991-1995	168	81	295	764	183	1491
Pourcentage	5.34	2.57	9.37	24.26	5.81	47.35

Tableau 10 : événements culturels exportés, par ville et par tranches quinquennales

Près de la moitié des exportations culturelles concernent la dernière tranche quinquennale, et plus de la moitié de cette moitié, soit le quart de toutes ces exportations, est le fait de productions lausannoises voyageant entre 1991 et 1995. Dès 1991, les tournées lausannoises comptent donc bon an mal an pour la moitié de toutes les exportations d'événements culturels suisses. Lorsque les mêmes chiffres sont fournis à propos des grandes institutions seulement, le tableau prend l'apparence suivante.

	Bâle	Berne	Genève	Lausanne	Zurich	Total
1980-1985	76	24	85	27	69	281
Pourcentage	5.20	1.64	5.81	1.85	4.72	19.22
1986-1990	145	34	158	69	88	494
Pourcentage	9.92	2.33	10.81	4.72	6.02	33.79
1991-1995	71	23	133	420	40	687
Pourcentage	4.86	1.57	9.10	28.73	2.74	46.99

Tableau 11 : événements culturels exportés, par ville et par tranches quinquennales (grandes institutions)

Les différences entre le sous-ensemble des grandes institutions et l'ensemble de toutes celles pour lesquelles nous avons recueilli des données ne sont pas très grandes. Tout au plus remarquera-t-on que la « mainmise » lausannoise sur les exportations de la période 1991-1995 est encore plus accentuée dans les grandes institutions, après que Lausanne eut, avec Berne, abrité les établissements les plus sédentaires au début des années 1980 : dans la dernière tranche quinquennale, deux tiers des voyages à l'étranger de grandes institutions suisses sont le fait de maisons lausannoises (selon les années, entre la moitié et les quatre cinquièmes de ces événements émanent du Théâtre de Vidy). On notera aussi, d'erechef, que pour les quatre autres villes, les chiffres des exportations culturelles ont été les plus élevés dans la période 1986-1990 ; lors de la dernière période ils ont baissé non seulement proportionnellement aux chiffres lausannois, mais aussi en termes absolus. Lausanne occuperait-elle le terrain de l'internationalité culturelle à leur détriment ? Les quatre autres villes se désengageraient-elles quelque peu d'un « créneau » désormais investi par la concurrence ? Dans les entretiens que nous avons conduit avec les responsables culturels, la mise en évidence — soit admirative, soit sceptique voire ironique — de l'activisme lausannois en la matière revenait assez souvent ; mais aucun de nos interlocuteurs ne l'a mis en relation avec un désengagement de sa propre ville en matière de politique culturelle étrangère.

Il n'est pas exclu que certaines restrictions budgétaires aient rendu ces activités plus difficiles ; comme nous l'avons déjà indiqué, ce qui pour Lausanne est une sorte de bol d'air financier dans une situation de sur-régime institutionnalisé, se révèle au contraire être une charge plus difficile à assumer dans une autre structure de financement de la production culturelle. Nos données montrent que dans les villes alémaniques les tournées internationales des grandes institutions culturelles ont connu leur apogée à la fin des années 80, et ont décrû en même temps que baissaient les subventions.

On pourrait dès lors imaginer une hypothèse selon laquelle, en dessous d'une certaine richesse des institutions productrices de culture, le poids de l'économie serait soit directement soit inversement proportionnel aux impératifs de visibilité culturelle. Cela signifierait que les établissements « riches » peuvent se permettre des tournées de prestige, chères et en nombre limité ; les villes moins généreuses verraient, elles, leurs institutions ou bien renoncer (comme c'est le cas à Berne), ou bien instaurer un autre mode de financement (comme à Lausanne), qui les amènerait à rechercher des tournées et des coproductions pour survivre. L'organisation alémanique de la vie culturelle rend les tournées (particulièrement d'art vivant) coûteuses, tandis que l'organisation romande, et particulièrement lausannoise, les rend (ou tente de les rendre) plutôt lucratives.

En fait, cette hypothèse devrait être encore affinée, en fonction d'observations spécifiques, et formulée en termes de développement économique et de profil urbain : Zurich, capitale économique du pays, aurait une culture très développée, mais dont l'activation internationale ne serait pas prioritaire, de par son statut de centre attracteur ; le même raisonnement pourrait être tenu pour Berne, centre national, qui attirerait les regards et les énergies de l'administration, de la politique, des services liés à l'Etat ; Bâle et Genève, villes frontières, villes internationales, seraient artistiquement très actives *in situ*, mais n'auraient précisément pas besoin de rayonner culturellement au loin, de par leur visibilité suffisante en termes politiques ou industriels (organisations internationales,

grande industrie) ; seule Lausanne, dont l'économie est plus que celle des autres villes axée sur le tourisme et les loisirs (de par la présence en ses murs de nombreuses associations sportives), aurait à développer des stratégies d'attraction culturelle, passant d'abord par la mise en évidence transfrontalière de sa vitalité culturelle.

3.4 Arts, modes d'expression

Voyons maintenant, sans plus distinguer les villes exportatrices, sous quelles formes se présente l'offre culturelle suisse à l'étranger. Commençons par recenser les modes d'expression exportés par les grandes institutions.

	Evénements	Pourcentage
Danse, ballet	293	17.3
Musique	282	16.7
Opéra	127	7.5
Arts plastiques	338	20.0
Théâtre	650	38.5
Total	1690	±100.0

Tableau 12 : événements culturels exportés, par type d'art (grandes institutions)

Mêmes données pour l'ensemble de notre échantillon, avec la spécification concernant les petits et moyens producteurs :

	Evénements	Pourcentages
Danse, ballet	396	10.9
Petits et moyens producteurs	103	5.3
Musique	1270	35.0
Petits et moyens producteurs	988	50.8
Opéra	129	3.6
Petits et moyens producteurs	2	0.1
Arts plastiques	413	11.4
Petits et moyens producteurs	75	3.9
Photographie	337	9.3
Petits et moyens producteurs	337	17.3
Théâtre	1088	29.9
Petits et moyens producteurs	438	22.5
Total	3633	±100.0
Total des petits et moyens producteurs	1943	±100.0

Tableau 13 : événements culturels exportés, par type d'art (tous les producteurs)

Il est bien évident que l'opéra ne peut guère qu'être le fait d'une grande maison (seuls deux événements associés à cet art ont été exportés durant toute la période envisagée par une petite institution). Par contre la musique, la photographie, le théâtre peuvent être aisément produits et exportés par des structures beaucoup plus petites. En particulier, la proportion considérable des exportations musicales émanant des producteurs petits et moyens (qui contribuent pour plus des trois

quarts des sorties de ce type) montre moins un biais de notre échantillon que le fait que cet art peut voyager d'autant plus aisément qu'il est produit et porté par de petits ensembles : un orchestre symphonique est une lourde machine, dont les déplacements sont difficiles à planifier et à organiser ; un quatuor en revanche sera, pour parler un brin cyniquement, l'ambassadeur rentable par excellence de la vie culturelle : le rapport entre les frais de voyage et la visibilité acquise en tournée y est sans conteste le plus avantageux ! Notons enfin l'artefact produit par le fait que nous n'avons pas retenu les institutions liées à la photographie parmi les grandes institutions.

Nous avons précisé plus haut que les événements ne correspondent pas à proprement parler à des représentations. Aussi notre base inclut-elle des données concernant la durée de ces événements ; celle-ci indique la durée de séjour des artistes dans telle ou telle ville d'accueil. Si l'on tente un tableau des événements ponctuels, ou de ceux qui ont duré un certain temps dans la ville-hôte, on découvre les chiffres suivants.

Durée de l'événement	Evénements	Pourcentage
Un jour	2016	55.5
De deux jours à une semaine	674	18.5
D'une semaine à un mois	175	4.8
Plus d'un mois	18	0.5
Expositions	750	20.6
Total	3633	±100

Tableau 14 : événements culturels exportés, en fonction de leur durée de séjour dans la ville-hôte

De tels chiffres démontrent le caractère très généralement ponctuel des manifestations culturelles suisses à l'étranger : dans plus de la moitié des cas, les événements ne s'étendent pas au-delà d'un jour, donc d'une représentation. Cela ne signifie pas que les tournées ne soient pas plus longues — au contraire, elles le sont bien souvent, et c'est une rationalisation bienvenue des déplacements. Ce que cela veut dire, c'est que les artistes suisses en tournée ne sont en général pas installés pour plus d'un jour dans une ville qui les reçoit. Mis à part les expositions, que nous avons regroupées à part, elles sont très rares, les manifestations nécessitant l'installation durable d'artistes dans une ville où ils se montrent en tant que tels. Voilà qui confirme l'événementialité inhérente à la plus grande part des apparitions culturelles — manifeste sur les lieux de résidence des artistes, mais encore accentuée lors de leurs déplacements.

La liaison entre modes d'expression et durée de la présence dans une ville étrangère apparaît dans le tableau suivant. Nous en avons extrait les 750 événements consacrés aux beaux-arts et à la photographie : presque par définition, la durée de présentation d'une exposition est longue.

Durée de l'événement	Danse	Musique	Opéra	Théâtre
Un jour	160	1149	126	581
De deux jours à une semaine	191	121	2	360
Plus d'une semaine	45	0	1	147

Total	396	1270	129	1088
--------------	-----	------	-----	------

Tableau 15 : événements culturels exportés, en fonction du type d'art et de la durée du séjour dans la ville-hôte

Rien d'inattendu dans ces résultats : la musique est nomade, et, si nombreux que soient leurs déplacements, les artistes musiciens ne résident jamais plus d'une semaine dans une ville-hôte. Par contre le théâtre et la danse, qui nécessitent une implantation scénographique plus minutieuse, voient la durée de leur présence dans chaque site de tournée s'allonger un peu (même si, néanmoins, la moitié des spectacles théâtraux et chorégraphiques à l'étranger sont ponctuels) ; les impératifs matériels inhérents à la danse et au théâtre rendent d'ailleurs, sans conteste, plus difficile et plus onéreuse l'organisation de tournées par les petites et moyennes compagnies, et les raréfie par rapport à l'aisance de déplacement des ensembles musicaux. A l'inverse, les tournées scéniques des grandes institutions sont peut-être bien très courtes parce que très dispendieuses : pas question de déplacer longuement une distribution nombreuse (solistes, choristes, musiciens) ; les tournées d'opéra sont donc inévitablement des opérations « coups de poing », mais longuement préparées.

3.5 Destinations

3.5.1 Vision d'ensemble

Nous pouvons enfin esquisser une géographie des destinations des événements culturels sortant de Suisse. Si on les classe en fonction du continent qu'ils ont touché, on constate que les exportations culturelles sont destinées à l'Europe dans leur grande majorité, c'est-à-dire à hauteur d'environ 85%. En l'occurrence aucune différence n'est repérable entre les petits et les grands producteurs.

Répartition globale des événements par continents (grands producteurs ; deuxième ligne : moyens et petits)		
Continents	Evénements	Pourcentages
Europe	1426	84,4%
	1640	84,4%
Amériques	136	8,0%
	199	10,2%
Asie	82	4,9%
	59	3,0%
Afrique	15	0,9%
	28	1,4%
Océanie	0	0%
	8	0,4%
non spécifié	31	1,8%
	9	0,5%
Total	1690	±100%
	1943	±100%

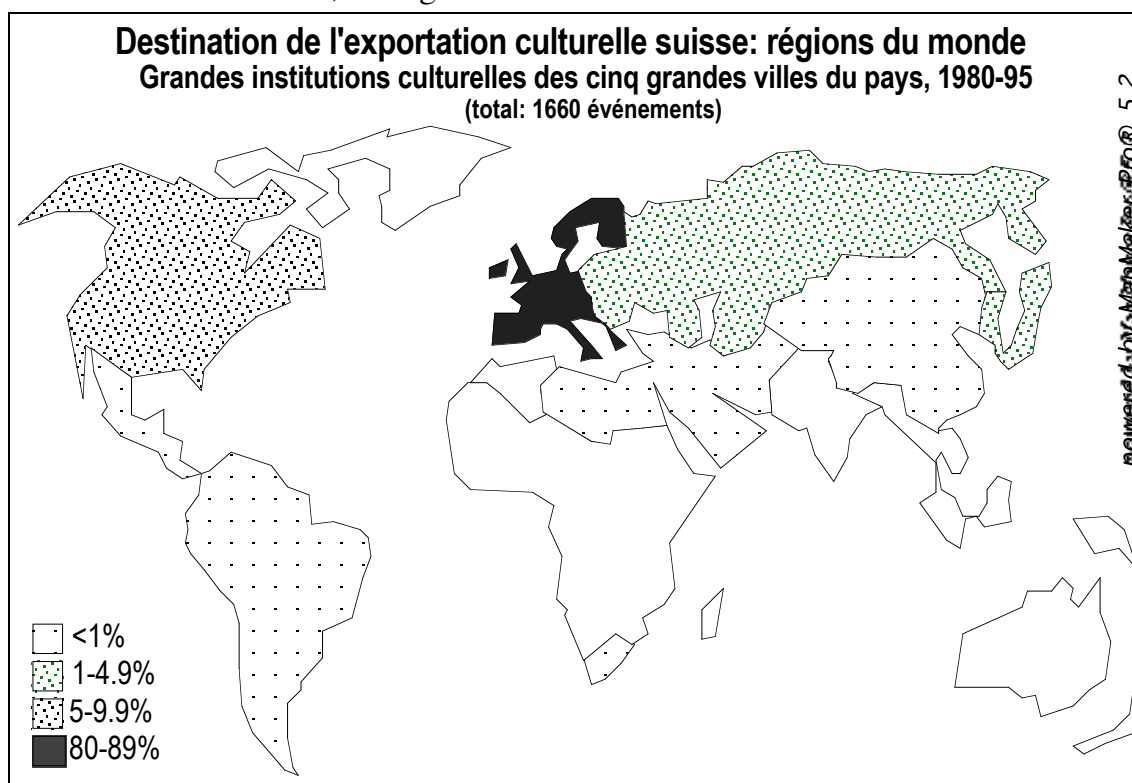
Tableau 16 : destinations des événements culturels exportés

Outre cet européo-centrisme massif, ce qui saute aux yeux c'est l'absence d'offre vers l'Afrique et vers l'Océanie. Pendant la quinzaine d'années étudiée, une seule ville africaine en moyenne a été parcourue par année par l'une des grandes

institutions suisses ! L'Asie est également un quasi-désert, pour ce qui concerne l'offre culturelle émanant de la Suisse ; les Amériques sont des destinations un peu plus fréquentées.

Les chiffres globaux par continent n'indiquent pas les « préférences géographiques » plus détaillées des institutions culturelles. Il est donc utile de distinguer, à l'intérieur des continents, quelques régions géopolitiques. En première approximation, on en retiendra 14 : Europe occidentale (y compris Grèce et ex-R.D.A., mais sans la Turquie), Europe de l'Est (ancien bloc de l'Est, pays de l'Ex-Yougoslavie), Chine et Mongolie, Indochine (y compris Philippines, Indonésie, Thaïlande, Vietnam, Cambodge, etc.), Extrême Orient (Japon, Corée du Sud, Singapour, Taiwan, Hongkong), sous-continent indien (Inde et Pakistan), Proche et Moyen Orient (y compris Turquie), Maghreb, Afrique du Sud, Afrique subsaharienne (i.e. tous les pays africains restants), Amériques du Nord, centrale et du Sud, enfin Australie et Océanie.

Sur une carte mondiale, l'image est la suivante :



Carte 1 : destination des événements culturels exportés (grandes institutions)

Après l'Europe qui regroupe le gros des exportations des vingt grandes institutions culturelles, vient l'Amérique du Nord (7,2% des événements) ; cette destination représente, pour l'ensemble des producteurs concernés, en moyenne moins de 10 villes visitées par année ; les tournées qui y font escale sont essentiellement « prestigieuses », mais il faut aussi relever le rôle important des Etats-Unis notamment en matière d'expositions. Ensuite vient l'Extrême Orient, (4,1%) atteint surtout par des tournées de prestige au Japon, puis l'Europe de l'Est (1,5%) ; les autres parties du monde recueillent moins de 1% des tournées. Outre le très grand écart qui sépare l'Europe du reste du monde et, pour ce qui concerne celui-ci, l'Amérique du Nord et l'Extrême Orient des autres régions, l'aspect extrêmement sélectif des destinations saute aux yeux : de vastes parties du monde (en général peu prospères) n'ont pas été parcourues par les grands

établissements culturels de nos villes depuis 1980 : ainsi de l’Afrique subsaharienne, du Maghreb, du sous-continent Indien, de l’Indochine, et enfin de l’Océanie. L’absence de tournées dans cette dernière région étonne quelque peu, vu son niveau économique élevé ; elle est peut-être liée à la distance géographique, obstacle rédhibitoire pour des productions culturelles lourdes, difficiles à déplacer.

Des tendances tout à fait analogues se retrouvent chez les moyens et les petits producteurs : l’Europe reste prédominante dans les mêmes proportions que chez les grands producteurs culturels ; mais les valeurs sont légèrement supérieures pour les Amériques du Nord (7.8%, contre 7.2% chez les grands) et, surtout, du Sud (2.3%, contre 0.8%) tandis qu’elles sont inférieures pour l’Extrême Orient (2%, contre 4.1%) — comme si l’Amérique du Sud était une destination bénéficiant d’une aura de « sympathie », et que le Japon, inscrit dans le registre du prestige, était un but davantage réservé aux grandes maisons.

On repérera néanmoins une tendance des moyens et petits producteurs à couvrir plus de régions du globe que les grands : seule l’Afrique du Sud (peut-être pour des raisons idéologiques liées à l’apartheid, valant pendant une grande partie de la période étudiée) n’a pas été visitée par ce sous-ensemble des producteurs artistiques ; le reste de l’Afrique subsaharienne, l’Indochine, le sous-continent indien, le Maghreb et même l’Océanie semblent plus à leur portée qu’à celle des grandes institutions (cela dit sans oublier que cette fréquentation reste très modeste, les valeurs n’atteignant pour ces régions pas plus de 1%).

Ces données peuvent encore être détaillées en fonction des villes et des régions linguistiques exportatrices.

Régions du monde par villes et par régions linguistiques suisses														
(grandes institutions : deuxième ligne : moyens et petits producteurs)														
en %	EO	EE	ExO	ChM	Indo	SInd	Mag	PMO	AfS	AdS	AN	AC	AS	AO
GE	73.4 85.9	2.6 3.4	6.9 2.2	2.1							13.8 1.6	0.5 0.3	0.7 4.1	
Lsne	93.1 85.9	1.5 1.6	1.5 0.6	0.6			0.3	0.6 1.2			2.4 8.4		0.9 1.2	
SR	85.5 85.9	1.9 2.2	3.6 1.1	0.8 0.4	0.1	0.5	0.2	0.4 0.9	0.1		6.8 6.3	0.2 0.3	0.8 2.1	
BS	84.8 89.9	0.7 2.4	1.5 1.2	0.7		0.4		1.9 1.2		0.7	9.3 4.1		0.4 0.8	0.8
BE	84.7 62.7		1.2 0.6		2.3						12.9 27.7	1.2		3.4
ZH	78.4 74.2	0.9 7.3	11.0 4.8	1.4		1.0	1.4	1.8 1.2			4.6 5.8	0.5 0.2	1.4 4.2	
SA	82.3 75.9	0.7 5.3	5.1 3.0	0.9	0.4	0.6	0.8	1.6 1.0		0.3	8.0 9.5	0.3 0.1	0.7 2.5	0.9
(total: 1660 événements)														
(total: 1934 événements)														

Tableau 17 : destinations des événements culturels exportés en fonction de la ville et de la région suisse d’origine

EO=Europe occidentale, EE=Europe de l’Est, ExO=Extrême Orient, ChM=Chine et Mongolie, Indo=Indochine, SInd=Subcontinent indien, Mag=Maghreb, PMO=Proche et Moyen Orient,

AfS=Afrique subsaharienne, AdS=Afrique du Sud, AN=Amérique du Nord, AC=Amérique centrale, AS=Amérique du Sud, AO=Australie et Océanie

La fixation sur l'Europe est très nette pour Lausanne, alors que les autres villes voyagent un peu plus souvent vers l'Extrême Orient et l'Amérique du Nord. Du point de vue de la diversité, il y a quasi parité entre les deux régions linguistiques : la Suisse romande touche (mis à part l'Europe) 7, la Suisse alémanique 8 régions du monde.

Chez les moyens et petits producteurs, la centration sur l'Europe est plus prononcée chez les Romands que chez les Alémaniques ; comme chez les grands, les voyages alémaniques pour l'Extrême Orient et pour l'Amérique du Nord sont plus fréquents. Quant à la diversité des destinations — dont, nous l'avons vu, l'éventail est plus large que celui des grandes institutions —, il y a, là aussi, presque égalité (10 et 11 régions touchées) entre Suisse romande et Suisse allemande.

Si l'Europe représente, pour les grandes institutions des cinq villes, de loin la destination principale, relevons quelques nuances. Contredisant en quelque sorte l'accent officiel mis par les autorités genevoises sur l'internationalité transfrontalière, les grandes institutions de cette ville sont moins centrées sur ce continent (320 événements sur un total de 421), et voyagent plus que celles des autres villes vers les pays de l'Est, l'Amérique du Nord et (sauf pour Zurich) l'Extrême Orient. Lausanne par contre (avec 631 événements européens sur 667) est très « eurocentrée » (notamment par « l'effet Vidy », dont les nombreuses tournées se déroulent avant tout en France), la seule autre région du monde où elle apparaît de manière autre qu'épisodique étant l'Amérique du Nord (mais elle y est la moins assidue des cinq villes). Même constat à Bâle : le taux de destinations européennes est très élevé (230 événements sur 298), et les grands producteurs, qui poursuivent pourtant une politique d'exportations prestigieuses, sont peu présents en Extrême-Orient (essentiellement au Japon) ; leur seule zone notable d'apparition extra-européenne est, là aussi, l'Amérique du Nord. Les chiffres bernois se caractérisent par le faible nombre de régions visitées, et par le fait que, outre l'Europe (72 événements sur 85) l'Amérique du Nord est fréquentée assez assidûment : cette tendance s'explique sans doute par le fait que l'exportation des grandes institutions bernoises est due pour neuf dixièmes à la Kunsthalle et le Kunstmuseum, et que les Etats-Unis jouent un rôle majeur dans le marché des beaux-arts. Même si c'est dans une moindre mesure que Genève, Zurich (qui voit tourner 173 événements sur 219 en Europe) peut se targuer d'une proportion notable de destinations extra-européennes : ses grandes institutions sont celles qui s'exportent le plus en Extrême Orient ; les tournées prestigieuses de l'Orchestre de la Tonhalle pèsent là de tout leur poids.

Par rapport aux grands producteurs, les variations des moyennes et petites institutions sont faibles et disparates. Alors qu'à Genève, ce sous-ensemble (du moins pour les institutions et les années que nous avons retenues) est plus eurocentré que celui des grands, il l'est moins à Lausanne, et ce au profit des Amériques. Outre-Sarine, les petits producteurs bâlois sont également plus fortement fixés sur l'Europe, alors que ceux de Berne le sont moins et voyagent davantage en Amérique du Nord (il s'agit là de l'« effet Camerata », avec ses tournées américaines et canadiennes). Quant aux producteurs zurichois, ils courent, comme leurs grands confrères, l'Extrême Orient, l'Amérique du Nord et, surtout, les pays de l'Est qui atteignent ici leurs plus hautes fréquences.

Quant à la dispersion géographique des exportations (i.e. au nombre de régions du monde touchées en sus de l'Europe), on constate que les « grands » de Bâle et Zurich sont les plus diversifiés en touchant 7 régions, ceux de Genève suivant avec 6, et de Lausanne avec 5 ; les grandes institutions bernoises, elles, visitent 3 régions seulement. Les contrées extra-européennes les plus courues par les « grands » sont l'Amérique du Nord et l'Extrême Orient (touchées par des créateurs venant des 5 villes) puis l'Europe de l'Est et l'Amérique du Sud (4 villes) ; suivent la Chine et Mongolie, le Proche et Moyen Orient et l'Amérique centrale (3 villes) ; l'Afrique du Sud est une destination pour les grandes institutions d'une seule ville, Bâle. Des deux régions extra-européennes les plus recherchées, l'Extrême Orient (avant tout le Japon) est parcouru surtout par Zurich puis par Genève ; l'Amérique du Nord l'est surtout par Genève, suivie de près par Berne.

Observons encore la dispersion géographique des destinations en fonction de l'art exporté (pour les grandes institutions) :

Régions du monde par art du produit exporté : grandes institutions														
en %	EO	EE	ExO	ChM	Indo	SInd	Mag	PM O	AfS	AdS	AN	AC	AS	AO
théâtre	97.7	1.7						0.3			0.3			
opéra	90.7										9.3			
arts plas.	84.0	0.7	1.6					0.7			12.7	0.3		
danse	83.3	3.1	1.7	3.8				3.1		0.7	2.4	0.7	1.4	
musique	52.1	1.1	20.6	1.1							22.0	0.4	2.8	
(total: 1661 événements)														

Tableau 18 : destinations des événements culturels exportés, en fonction du type d'art (grandes institutions)

EO=Europe occidentale, EE=Europe de l'Est, ExO=Extrême Orient, ChM=Chine et Mongolie, Indo=Indochine, SInd=Subcontinent indien, Mag=Maghreb, PMO=Proche et Moyen Orient, AfS=Afrique subsaharienne, AdS=Afrique du Sud, AN=Amérique du Nord, AC=Amérique centrale, AS=Amérique du Sud, AO=Australie et Océanie

Le théâtre, sans doute de par la langue dans laquelle il est joué ainsi que de la difficulté à transporter l'infrastructure scénographique des spectacles, est très eurocentré : seuls un peu plus de 2% des 650 événements organisés par les grands producteurs ont touché, en 1980-95, d'autres régions du monde (la plus grande partie d'entre eux allant en Europe de l'Est, avec quelques sorties ponctuelles en Amérique du Nord, au Proche et au Moyen-Orient). La centration presque aussi forte de l'opéra sur l'Europe occidentale (117 événements sur 127) montre que la difficulté et le coût du transport d'une mise en scène doivent être déterminants ; le fait que le reste des tournées d'opéra va en Amérique du Nord, dont les institutions culturelles en la matière peuvent être richement dotées, semble confirmer ce diagnostic. La musique est, elle, relativement peu eurocentrée, avec un taux d'un peu plus de 50%, ou 150 événements européens sur 282 — avec les beaux-arts (260 événements sur 338) et la danse (253 événements européens sur 293), elle obtient la plus grande dispersion géographique: en dehors de l'Europe : la danse touche 8 régions du monde, la musique 6, les arts plastiques 5. L'importance de l'Amérique du Nord se vérifie pour les beaux-arts, tandis que pour la musique, les « scores » de l'Extrême

Orient et de l'Amérique du Nord viennent conforter l'hypothèse d'un fort pouvoir d'achat de ces régions. Rappelons en effet que nous parlons ici des grandes institutions : la musique qui y apparaît comme la plus nomade en dehors de notre continent, est produite par des orchestres symphoniques, qu'on ne peut véritablement considérer comme très mobiles et dont les déplacements ne sont pas bon marché. On doit en conclure que la musique s'exporte plus facilement au loin que la danse ; celle-ci est peut-être plus réservée à un public connaisseur, ou les producteurs chorégraphiques établis en Suisse ne sont pas aussi attirants sur le marché des grandes tournées internationales, ou encore ces producteurs, moins nombreux, ne peuvent aussi aisément que les orchestres se « répartir le travail » des voyages lointains.

Le même tableau, pour les producteurs moyens et petits, nous montre une image un peu plus diversifiée :

Régions du monde par art du produit exporté : producteurs moyens et petits														
en %	EO	EE	ExO	ChM	Indo	SInd	Mag	PM O	AfS	AdS	AN	AC	AS	AO
théâtre	96.1	1.8			0.2	0.2			0.2		1.1	0.2		
arts plas.	78.8										18.2		3.0	
musique	78.2	2.3	3.1		0.4	0.5	0.1	0.8			10.6		3.0	0.8
danse	73.8	2.9									17.5	1.0	4.9	
photo	73.3	11.0	2.4	1.2		1.5	2.4	3.0			2.7	0.6	2.1	
(total: 1932 événements)														

Tableau 19 : destinations des événements culturels exportés, en fonction du type d'art (petites et moyennes institutions)

EO=Europe occidentale, EE=Europe de l'Est, ExO=Extrême Orient, ChM=Chine et Mongolie, Indo=Indochine, SInd=Subcontinent indien, Mag=Maghreb, PMO=Proche et Moyen Orient, AfS=Afrique subsaharienne, AdS=Afrique du Sud, AN=Amérique du Nord, AC=Amérique centrale, AS=Amérique du Sud, AO=Australie et Océanie.

Comme dans les grandes institutions, le théâtre est l'art le plus axé sur l'Europe ; par contre, la musique est moins mondialisée que chez les grands, ce qui, pour maints petits ensembles musicaux, renvoie peut-être d'une part à une pratique de « sauts de puces » alimentaires dans les pays voisins, d'autre part à la difficulté à organiser des véritables tournées — en quoi consistent nécessairement des déplacements intercontinentaux. Cependant la dispersion géographique est plus ample pour ce sous-ensemble, ainsi que le montre le nombre de régions parcourues en 1980-95 en dehors de l'Europe : 6 pour le théâtre et pas moins de 9 pour la musique (ce qui cautionne l'idée d'une certaine dimension « universelle » de ce mode d'expression) et la photographie (dont le caractère très mobile est à relever : matériel aisément transportable, problèmes d'assurance réduits par rapport aux expositions de beaux-arts).

On observe en outre que l'Europe de l'Est joue pour ce sous-ensemble un rôle plus fort que chez les grands, alors que l'Extrême Orient, destination prestigieuse, est moins représenté ; les Etats-Unis et le Canada sont par contre toujours aussi visités, notamment par les arts plastiques, la danse et la musique. Enfin, notons que même pour cette population plus mobile, trois régions ne sont touchées que par un art (qui plus est avec des taux très bas, renvoyant à des

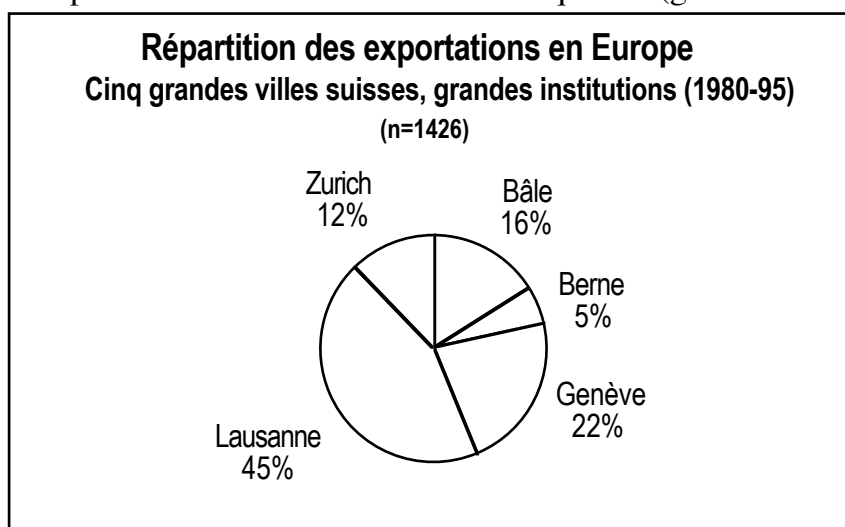
voyages tout à fait exceptionnels): la Chine et Mongolie, l'Afrique subsaharienne et l'Océanie.

3.5.2 Destinations européennes

3.5.2.1 Villes d'origine

Tant chez les grandes que dans les petites institutions, l'immense majorité des tournées internationales se destine à l'Europe. Il est donc nécessaire de présenter cette part de l'exportation artistique de manière plus détaillée.

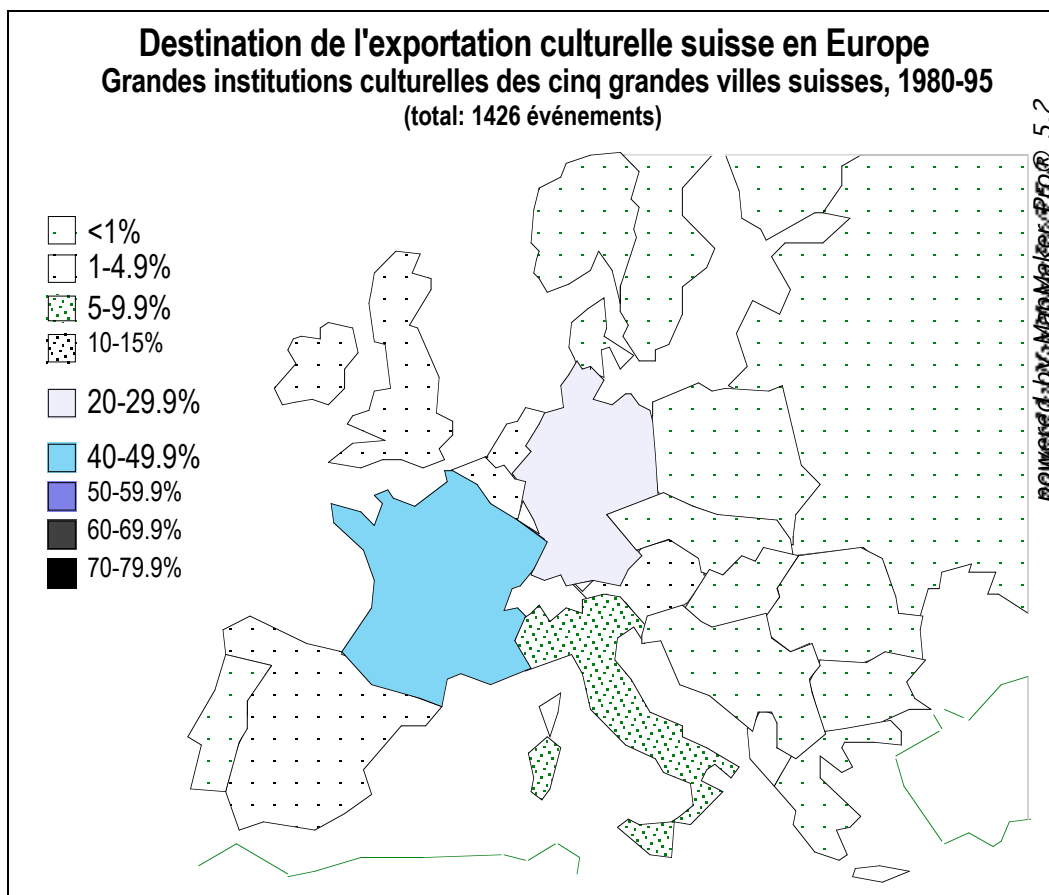
Globalement et sur la quinzaine d'années concernée, les sorties culturelles sur le continent se répartissent comme suit entre les cinq villes (grandes institutions).



Graphique 7 : destinations européennes des événements culturels exportés, par ville exportatrice
Durant la période étudiée, près de la moitié des exportations culturelles suisses en Europe ont eu Lausanne pour origine, un gros cinquième émanait des grandes institutions genevoises, un bon septième des bâloises, un grand dixième de Zurich, enfin un vingtième de Berne. L'échantillon des événements pouvant être considéré comme assez complet pour les grandes institutions, ce déséquilibre reflète le fait que les deux villes romandes exportent beaucoup plus que les trois villes alémaniques ; à elles deux, elles organisent les deux tiers (67%) des tournées européennes.

3.5.2.2 Pays

On notera d'abord que les événements en déplacement touchent tous les pays d'Europe, quoiqu'à des degrés divers.



Carte 3 : destinations européennes des événements culturels exportés (grandes institutions)

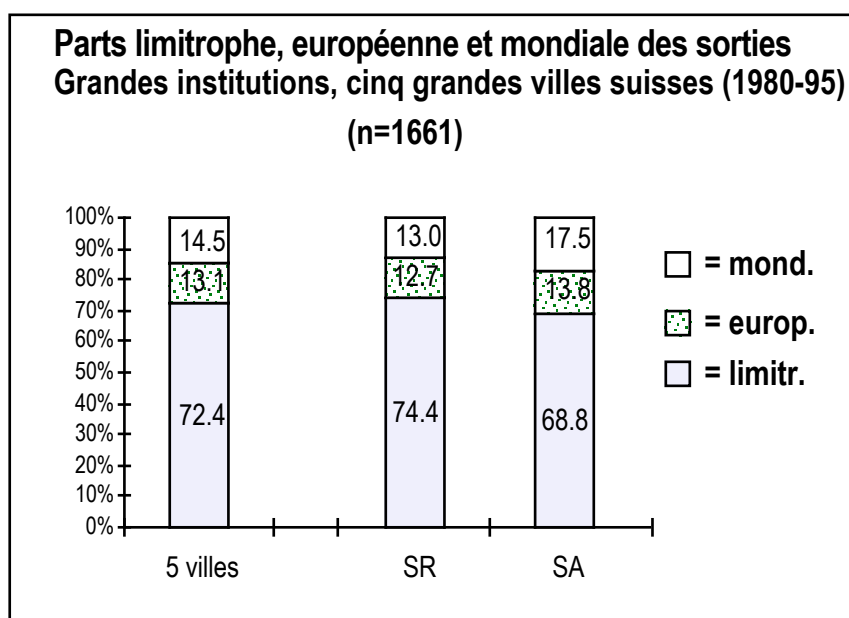
Sans surprise, la majorité des exportations culturelles concerne avant tout les deux grands voisins : d'abord la France, avec près de la moitié des exportations (48.5%, effet du « franco-tropisme » des deux villes romandes) ; et bien sûr l'Allemagne, avec un grand quart des sorties (26.6%) ; la différence entre les deux pourcentages est le signe à la fois de la moins grande centration sur ce pays de la part des villes alémaniques et d'un volume d'exportation moins grand de ces dernières. L'Italie, touchée par les grandes institutions de villes alémaniques et romandes, attire 6.2% des événements ; l'Autriche, dernier pays limitrophe, visitée avant tout par les villes alémaniques, reçoit 2.6% des exportations culturelles suisses. Parmi les pays non frontaliers, seuls la Belgique (3.6% des événements exportés), la Grande Bretagne et l'Espagne (chacun 3.2%), ainsi que les Pays-Bas (1.5%) se trouvent au dessus de la barre des 1%.⁶⁶

Toujours en nous tenant aux grandes institutions, nous pouvons indiquer quelques tendances. Relevons d'abord la diversité des destinations : les deux villes romandes touchent chacune 18 pays de ce continent ; Bâle atteint 15 pays, Zurich 13, et Berne 7 pays européens. La ville fédérale a par contre le plus haut taux de visite en France parmi les villes alémaniques (plus d'un quart de ses exportations, certes rares, ce qui semble renvoyer à la fois au bilinguisme cantonal et à l'importance de la France dans le domaine des beaux-arts) ; elle

⁶⁶ L'échantillon des institutions moyennes et petites ne permet pas d'élaborer ici des fréquences sensées ; tout au plus pouvons-nous relever que les destinations de ces producteurs, très mobiles, recouvrent elles aussi l'ensemble des pays européens.

peut aussi se prévaloir du pourcentage le plus élevé ses visites pour l'Angleterre (plus de 15%), tant et si bien d'ailleurs que l'essentiel des exportations artistiques bernoises se destine à quatre pays.

L'autre grande tendance qui se manifeste — et qui ne surprendra personne —, c'est la force d'attraction exercée sur les institutions par le pays voisin de langue commune. Lausanne exporte en France 73% des événements culturels concernés, Genève 55%. Les villes alémaniques sont tournées vers l'Allemagne : Bâle et Zurich y envoient 65% de leurs productions artistiques exportées, et Berne 43%. Ce tropisme se confirme pour d'autres pays : l'Autriche est fort visitée par les villes alémaniques (7% et 10% de leurs exportations pour Berne et pour Zurich l'orientale), à l'exception de la rhénane Bâle qui s'y rend presque aussi peu que les villes romandes. L'Italie est privilégiée par les villes romandes (environ 13% et 6% de leurs exportations pour Genève et Lausanne, 5 % pour Bâle et Zurich et même 0% pour Berne). Mais cette tendance « culturaliste » ne s'étend pas nécessairement aux autres pays d'Europe : si les institutions genevoises et lausannoises s'avancent seules jusqu'au Portugal, l'Espagne est davantage visitée par Zurich que par les villes romandes, alors que les pays nordiques ne sont parcourus de manière suivie par aucune des villes suisses. Les anciens pays du bloc de l'Est, la Russie mise à part (que seules Lausanne et Zurich visitent), sont atteints par les grandes institutions bâloises, genevoises et lausannoises, alors que Berne et Zurich délaissent ces « marchés émergents ». Il n'en reste pas moins que, pour chaque ville, on retrouve à peu près la même répartition : une grande majorité d'exportations pour le ou les pays limitrophes de langue commune (France d'une part, Allemagne et Autriche de l'autre), visites assez nombreuses aux pays limitrophes de langue autre ; les autres pays européens — dont d'ailleurs l'Angleterre, qui reste à n'en pas douter une île, pour ce qui concerne l'objet de notre étude — se partageant le solde avec le reste du monde.



Graphique 8 : destinations des événements culturels exportés, selon l'éloignement

Presque trois quarts des sorties culturelles vont aux pays limitrophes ; le reste de l'Europe et le reste du monde se partagent à parts à peu près égales le quart restant. Les villes alémaniques sont toutefois relativement plus « mondiales » que

les romandes, la part dévolue à l'Europe non limitrophe restant assez comparable pour les deux régions.

Pour les moyennes et petites institutions choisies dans les cinq villes, le tableau change un peu. Lausanne (22 pays) et Zurich (21) parcourent le plus grand nombre de pays, devant Berne et Genève (14) puis Bâle (13). Les ensembles concernés sont donc, au total, ouverts sur une plus grande variété de destinations européennes. En revanche, la focalisation sur le pays voisin demeure : pour les villes lémaniques, Genève s'avère plus franco-centrée (78% des voyages de ses petites et moyennes institutions) que Lausanne (56%), tandis qu'outre-Sarine, Bâle (72%) est plus germano-centrique que Berne (56%) et surtout que Zurich (dont moins de la moitié des sorties se dirigent vers l'Allemagne). Les « correspondances inversées » se retrouvent également en partie : les producteurs zurichois (9%) et bernois (6%) vont en France (les résultats bâlois surprennent ici, avec 3% seulement des exportations d'institutions petites et moyennes vers la France), tandis que Lausanne se montre en Allemagne (12% ; Genève en est à moins de 3%).

La Russie est parcourue par des producteurs en provenance de toutes les villes (même si c'est à des fréquences très modestes), comme aussi l'Italie, la Belgique ou les Pays-Bas ; par contre la Grande-Bretagne, destination assez prisée par les grands ensembles bernois, est boudée par les moyens et petits de la même ville.

3.5.2.3 Cultures, langues

Supposons, hypothèse provisoire, qu'il existe en Europe, des « aires culturelles », des pays liés entre eux par des idiomes apparentés — les pays « latins » (France, Italie, Espagne, Portugal [sans la Belgique ni le Luxembourg]) et les pays « germaniques » (Allemagne, Autriche, Hollande, Danemark, Suède, Finlande, Norvège [sans les pays anglo-saxons]) —, et croisons ces aires avec la région linguistique de la ville suisse d'origine.

Le constat est sans la moindre surprise : les villes romandes exportent plutôt vers les pays « latins » (87.4% des événements culturels en provenance des grandes institutions, 81.9% des moyennes et petites), et leurs consœurs alémaniques vers les pays « germaniques » (80.9% d'exportations issues des grandes institutions, 79.4% des moyennes et petites). Une distinction par ville permet de nuancer le tableau. Les grands à Bâle (83.5%) et Zurich (avec 84.1%) ont des valeurs de « tropisme culturel » qui se rapprochent de la moyenne des villes romandes, alors que Berne, partiellement bilingue, est, avec 62.7%, plus modérément orientée vers les pays « germaniques ». Le pic « latino-centrique » de Lausanne (88.9%) est sans doute dû aux tournées francophones du Théâtre de Vidy (Genève : 84.2%).

Chez les moyens et petits producteurs, cette focalisation se confirme en général ; les valeurs des grandes institutions sont même dépassées par les troupes et ensembles bâlois (91.7%) et genevois (95.1%) ; elle est par contre un peu plus faible à Lausanne (75.6%) et de Zurich (73.8%). Avec 74.3% d'exportations « germaniques », les moyens et petits producteurs bernois s'avèrent un peu moins diversifiés que leurs collègues des grandes institutions. L'interprétation de ces tendances toutefois s'avère aléatoire, tant cet effectif-ci est peu homogène.

Plus spécifiquement, la langue joue un rôle déterminant dans la structuration des destinations possibles pour l'exportation culturelle d'une institution, quel que soit l'art concerné.

Si, en effet, on croise l'art du produit exporté avec la langue du pays d'accueil (limité aux deux options français et allemand), avec comme variable de contrôle les deux régions linguistiques de nos villes, on obtient le tableau suivant :

Art par langue pays d'accueil par région linguistique suisse (grands ; deuxième ligne : petits et moyens producteurs)				
Origine :	Suisse romande		Suisse alémanique	
	français	allemand	français	allemand
musique	41.9%	58.1%	15.2%	84.8%
	85.0%	15.0%	10.2%	89.8%
danse, ballet	72.0%	28.0%	16.3%	83.7%
	57.9%	42.1%	10.0%	90.0%
arts plastiques	68.8%	31.3%	19.0%	81.0%
	30.0%	70.0%	23.5%	76.5%
photographie	-	-	-	-
	84.1%	15.9%	37.8%	62.2%
opéra	95.6%	4.4%	6.9%	93.1%
	-	-	-	-
théâtre	94.6%	5.4%	8.1%	91.9%
	100%	0%	6.1%	93.9%
Total	87.9%	2.1%	15.4%	84.6%
	87.1%	12.9% ¹	5.4%	94.6%
(total grands: 1174)				
(total moyens et petits: 1233)				

Tableau 21 : événements culturels exportés, par art et par langue du pays de destination

Pour les deux sous-ensembles, il y a relation massive entre région linguistique d'origine du produit exporté et langue du pays d'accueil. Quel que soit l'art en question, à raison d'environ 85% en moyenne, les Romands exportent vers la francophonie (nous incluons ici le Québec), les Alémaniques vers les pays germanophones. La tendance est bien sûr très forte pour le théâtre, art lié au langage, mais aussi pour l'opéra (où le langage joue pourtant un rôle beaucoup plus secondaire, où d'ailleurs nombre de livrets sont en italien, et où de plus en plus de représentations sont présentées en version « surtitrée »).

Pour les autres arts moins dépendants de l'expression linguistique, comme les arts plastiques et la danse, la tendance demeure (quoiqu'un peu moins prononcée). Pour la musique, la situation est partagée, puisqu'en Suisse alémanique, cet art tend vers les maxima « linguo-centriques » du théâtre et de l'opéra, alors qu'en Suisse romande l'exportation vers des pays germanophones prévaut (du moins pour les grands orchestres, et sans doute de par le vaste bassin d'accueil que constituent l'Allemagne et de l'Autriche pour cet art ; peut-être aussi parce que les chefs résidents en Suisse romande ont souvent été liés à la germanophonie). En tous les cas, il en ressort que même si une forme d'art n'est pas structurée linguistiquement, les communications entre ceux qui organisent les échanges le sont, elles, et déterminent les destinations privilégiées des diverses institutions culturelles de notre pays.

Chez les moyens et les petits, la tendance « linguo-centrique » est souvent encore plus manifeste (ainsi en théâtre, en musique ou, pour la Suisse allemande surtout, en danse). A noter que pour la photographie, ce tropisme est plus faible en Suisse allemande, ce qui renvoie vraisemblablement à la prédominance française

(festivals, etc.) dans ce domaine. En arts plastiques, la situation est, pour la Suisse romande, inversée (toutefois seuls 20 événements sont ici concernés).

3.5.2.4 Modes d'expression

Les exportations européennes des grandes institutions des cinq grandes villes suisses ne diffèrent guère de la somme des tournées dont elles forment la plus grande part. Le gros des exportations suisses vers l'Europe (45% des 1426 événements de cet ensemble) est théâtral — le Théâtre de Vidy joue un rôle décisif dans cette prédominance : plus de deux tiers des exportations théâtrales en émanent. Suivent, à égalité, les arts plastiques et la danse (18%), puis la musique (11%), enfin l'opéra (8%), représenté numériquement par très peu d'institutions et d'événements (tant d'ailleurs sur le marché intérieur que dans les spectacles exportés).

On peut retracer de manière détaillée les destinations géographiques de chaque type d'art, en tenant compte de l'origine en Suisse du produit exporté. Afin de rendre le tableau qui résulte de ce croisement plus lisible, nous avons regroupé les pays d'Europe en 10 régions :⁶⁴

Répartition des sorties selon régions européennes, par art et par ville d'origine. Grandes institutions										
en %	France	Germ.	Italie	Benelu x	UK	Pén. ib.	Pays nord.	Russie	Ex- Bloc Est	Grèce
théâtre										
GE	79.8	4.0	4.8	8.9		1.6			0.8	
Lsne	83.8	5.3	2.4	4.8	0.7	0.9	0.2	0.4	1.3	0.2
BS	4.2	79.2		16.7						
BE		50.0		50.0						
ZH		92.5	2.5					5.0		
(646 év.)										
musique										
GE		50.0		15.4	19.2	3.8			7.7	3.8
Lsne	35.9	30.8	15.4			15.4			2.6	
BS	33.3	63.0	3.7							
BE					100.0					
ZH	1.9	76.9	1.9		3.8	13.5	1.9			
(150 év.)										
opéra										
GE	64.8	3.7	16.7	5.6	5.6	3.7				
Lsne	87.5	3.1	3.1		6.3					
BS		100.0								
BE										
ZH	8.7	82.6					8.7			

⁶⁴ Les totaux des lignes ne se montant pas toujours à 100 ou plus, les pourcentages sont ici à prendre « cum grano salis » (les lignes dont le total est inférieur à 100 sont en italiques).

(117 év.)										
arts plast.										
GE	40.9	22.7		9.1	18.2	9.1				
Lsne										
BS	9.0	67.9		10.4	5.2	2.2	3.7		1.5	
BE	31.3	54.7		1.6	9.4	3.1				
ZH	7.5	67.5	2.5	2.5	7.5	10.0	2.5			
(260 év.)										
danse										
GE	36.2	14.9	26.6	4.3		6.4	3.2		8.5	
Lsne	35.6	18.3	17.3	11.5	2.9	7.7	1.9		1.0	3.8
BS	13.5	70.3	8.1	5.4		2.7				
BE										
ZH		55.6	27.8		5.6	5.6				5.6
(253 év.)										

Tableau 22 : destinations européennes des événements culturels exportés, par art et par région visitée

Les 10 régions européennes que nous avons définies sont les suivantes : **France**; **Germ.** (Espace germanophone) = Allemagne, Autriche et Liechtenstein; **Italie**; **Benelux**; **UK** = Grande-Bretagne et Irlande; **Pén. ib.** (Péninsule ibérique) = Espagne et Portugal; **Pays nord.** (Pays nordiques) = Danemark, Suède, Norvège et Finlande; **Russie**; **Ex-BI. Est** (Anciens pays du Bloc de l'Est) = Pologne, Tchécoslovaquie, Hongrie, Roumanie, Ex-Yougoslavie, Albanie, Bulgarie; **Grèce**.

Bien qu'allant aux limites de ce qui est généralisable et comparable, ce tableau nous oriente sur le chemin qu'ont pris, en Europe et depuis les différentes villes suisses étudiées, les arts exportés depuis notre pays. Une fois encore, la centration sur les voisins linguistiques respectifs se confirme, notamment pour le théâtre, l'opéra et les arts plastiques (dans ce dernier mode d'expression, la situation est moins univoque à Genève). On notera quelques aberrations, comme l'attention exclusive portée par les grandes institutions musicales bernoises à la vie artistique britannique — mais il s'agit ici d'une seule tournée, en six étapes. En matière de danse, les deux villes romandes s'avèrent plus diversifiées, même si la majorité des exportations chorégraphiques va dans les deux cas à la France.

On peut en outre relever la dispersion géographique de chaque art, selon la ville. En théâtre comme en danse, Lausanne apparaît comme le point de départ le plus ouvert puisque toutes les régions d'Europe, ou presque, sont touchées (la somme des événements lausannois exportés y est évidemment pour beaucoup). Dans le domaine des arts plastiques, les villes alémaniques qui touchent un éventail plus large de régions du continent — mais il faut noter que Genève est bien tournée vers les contrées germanophones.

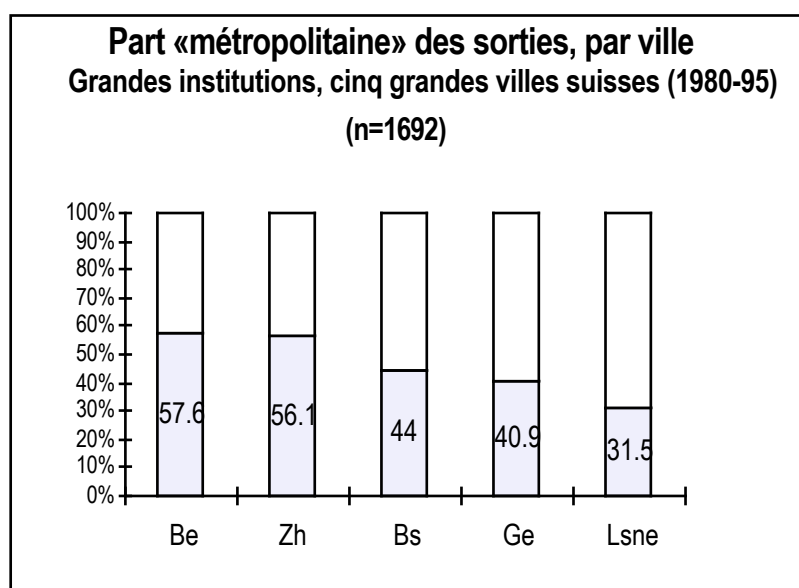
3.5.3 De villes en villes

Les relations internationales en matière artistique s'avèrent décidément liées à la constitution de réseaux entre des institutions. Une analyse ultérieure nous permettra peut-être de décrire ces réseaux inter-institutionnels; mais doit apparaître sous la forme relativement détaillée de comparaisons spécifiques entre des « cultures d'entreprises culturelles ». Ne pouvant y procéder pour l'instant, rappelons que les échanges culturels sont très fréquemment décrits comme étant des relations entre villes. Nous avons d'ailleurs nous-même utilisé force

raccourcis linguistiques, évoquant les apports des cités, et les rapports entre centres urbains. Il est donc intéressant, en conclusion de cette section, d'évoquer la dimension interurbaine des échanges que nous avons étudiés. Pour ce faire, nous pouvons commencer par différencier les villes parcourues par les institutions culturelles suisses, notamment selon leur taille.

Nous avons rangé grossièrement les destinations des 1690 événements produits par les « grandes » institutions suisses dans deux catégories : celle des « métropoles » et celles des « autres villes ». Il se trouve que 40% de ces événements atteignent les métropoles ou grandes villes dans le monde ; un peu moins de la moitié de ce sous-ensemble va dans les capitales. Pour les moyennes et petites institutions, ce taux de « centralité métropolitaine » est un peu plus bas : environ 35%, dont deux septièmes concernent des capitales.

Quant à comparer les villes suisses sur cette dimension métropolitaine de leurs sorties culturelles :



Graphique 9 : part des événements culturels exportés dans les grands centres urbains

Le résultat semble suivre une certaine logique : il est au moins explicable que les villes qui, d'un point de vue quantitatif, exportent moins — les trois villes alémaniques — le fassent davantage de manière centralisée, vers des capitales et autres métropoles ; ces destinations constituent des valeurs sûres pour des institutions qui ont à « rentabiliser » au maximum des sorties rares en chiffres absolus. Du moins ce raisonnement tient-il si l'on admet l'hypothèse que les destinations métropolitaines sont à la fois plus désirables, plus difficiles à atteindre, éventuellement plus coûteuses en matière d'implantation de l'événement exporté.

A l'inverse, les deux villes romandes (et surtout Lausanne), qui sortent quantitativement beaucoup plus, peuvent (et, sans doute, doivent) disperser davantage leurs activités internationales. Elles se diversifieraient alors à la fois parce que leurs tournées, étoffées, les conduisent là où d'autres villes ne peuvent ou ne veulent pas aller, et parce que des contraintes financières plus rigoureuses les obligent à rentabiliser leurs déplacements sur un plan autre que purement symbolique.

3.6 Champs, coproductions

L'existence de coproductions doit être envisagé sur les plans thématique et descriptif. Avec elles, nous l'avons dit, nous touchons aux limites de notre problématique et de la possibilité d'exploiter nos données : en principe, nous avons pris en compte des productions culturelles, financées par des fonds publics ou privés ; nous souhaitons inclure aussi dans la définition de notre objet l'existence des coproductions, i.e. des réalisations artistiques financées conjointement par plusieurs ensembles artistiques. Celles-ci nous semblaient en effet acquérir une importance croissante, précisément dans le cadre des échanges de culture au plan international.

Comme nous l'avons dit cependant, les données économiques concernant les événements culturels exportés nous sont restées remarquablement inaccessibles ! Nous avons néanmoins, dans toute la mesure de notre possible, tenté de déterminer lesquelles parmi ces œuvres avaient été financées par plusieurs institutions culturelles, et particulièrement par celles des institutions qui apparaissaient comme des destinations pour les tournées.

Ce n'est pas simple ! Les synergies sont indéniables, mais parfois mal localisables, et rarement quantifiables avec précision. Lorsqu'un théâtre produit un spectacle, un orchestre un concert, une troupe de danse un ballet, ou un musée une exposition destinés à tourner, ni les coûts occasionnés par les voyages de cette production, ni les apports extérieurs destinés à couvrir une part de ces coûts ne sont forcément comptabilisés en tant que tels dans le budget du producteur. Par exemple, la présentation d'une exposition suisse aux Etats-Unis peut apparaître comme gratuite, puisque les Américains ont pris en charge les frais de transport, d'assurance, une part de l'impression du catalogue, etc. Pour les Américains en question, l'exposition est également très avantageuse, puisqu'ils ont économisé ses coûts de réalisation. Dès lors, une exposition qui coûte à peu près le même prix pour une institution suisse, qu'elle soit montrée à Berne seulement, ou aussi à New-York et Philadelphie, peut-elle, doit-elle être considérée comme une coproduction dans le deuxième cas de figure ?

Les coproductions que nous avons pu repérer sont au nombre de 401, soit 11% du total des événements recensés. Dans leur quasi-totalité, elles concernent les grandes institutions (seules 17 d'entre elles sont le lot des autres producteurs, dont 14 concentrées sur le seul Théâtre de Poche à Genève). Surtout, elles sont essentiellement romandes : 96 d'entre elles sont genevoises, et 269 lausannoises. Qui plus est, les coproductions alémaniques sont presque toutes mises en place dans le domaine des arts plastiques⁶ (seules dix coproductions zurichoises sont le fait de l'opéra), tandis que les coproductions romandes sont pour leur plus grande part le lot du monde du spectacle (à Genève seules trois coproductions concernent le domaine des arts plastiques, tandis que 27 touchent à l'opéra et 66 le théâtre ; à Lausanne 1 coproduction a eu lieu en danse, 30 à l'opéra et 238 au théâtre).

⁶ Ce que l'on pourrait considérer comme une autre sorte de coproduction, très particulière, a échappé à nos dénombrements : les prêts d'œuvres consentis par les musées. Pour ceux-ci, la plus grande partie de l'« exportation culturelle » se fait ainsi, de manière diffuse et permanente (par exemple, pour le seul Kunstmuseum de Berne, plus de 70 opérations de prêt d'œuvres ont eu lieu en 1995 (de la gouache isolée de Paul Klee prêtée au Musée des Beaux-Arts du Havre, jusqu'aux 138 œuvres du même, prêtées à des musées japonais pour une exposition itinérante dans ce pays...). Toutefois, et malgré les déformations professionnelles des conservateurs qui pensent le contraire, il est probable que la perception par le public et les médias de cette exportation « cachée » reste faible dans le cas des prêts isolés, très nombreux.

Les coproductions sont presque complètement européennes : seules 15 d'entre elles font converger les moyens de producteurs suisses et nord-américains ; a contrario, il n'étonnera personne, étant donné ce qui précède, que 287 d'entre elles sont menées avec des institutions françaises. Elles sont aussi réparties significativement dans la période que nous étudions : très peu nombreuses jusqu'à la fin des années 80, elles prennent leur envol en 1990, sous l'impulsion de la Comédie de Genève et du Théâtre de Vidy. Dès 1991, c'est ce dernier qui érige en règle ce mode de financement : même si nos chiffres ne sont pas absolument certains, il semble que désormais une part majoritaire des spectacles produits par ce théâtre le sont en conjonction avec d'autres producteurs. Qui plus est, ceux-ci n'étant pas sis en Suisse, les spectacles ainsi coproduits sont automatiquement voués à la circulation internationale : chacune des institutions qui y a financièrement contribué est une destination obligée — ou plutôt : garantie — de la mise en scène concernée ; presque un tiers des tournées des spectacles coproduits a lieu chez les coproducteurs.

Voilà qui renvoie indubitablement aux différents modes de financement des institutions culturelles romandes et alémaniques : les moyens financiers institutionnels des institutions alémaniques, souvent plus considérables, leur permettent une autonomie de financement que, chacune à leur échelle, les grandes maisons romandes atteignent plus difficilement. Mais cette indépendance ou cette interdépendance sont des aspects d'une réalité plus vaste : les institutions culturelles ne fonctionnent pas, dans les relations locales et internationales qu'elles entretiennent, sur un mode exclusivement « commercial », dans un registre où de simples « produits » seraient seulement vendus ou achetés. Il s'agit plutôt d'échanges complexes de services, de collaborations, de prestations, dans le cadre d'une économie qui, si elle intègre certes des aspects financiers et commerciaux, est aussi largement « symbolique ». La logique qui y règne est certes celle de la valorisation et de la maximisation, mais les bénéfices sont évalués en termes mélangés — or l'ordre économique et l'ordre symbolique sont en relation parfois directement, parfois indirectement proportionnelle, la « valeur » pouvant être définie à l'un et l'autre de ces niveaux simultanément.

Citons l'exemple éloquent de la Camerata Bern, à qui son agent conseille, afin de ne pas se « banaliser » (et de garder des prix relativement élevés), de ne pas jouer trop souvent, ni en Suisse (alors que l'ensemble veut apparaître précisément comme suisse), ni aux Etats-Unis (les tournées doivent être biennales, et pas plus fréquentes). Même raisonnement, mais poussé encore plus loin, chez des grands producteurs : la rareté — et la cherté — fonde leur « désirabilité » ; donc il s'agit d'être cher ! Selon la direction de l'Opéra de Zurich, le but n'est pas de proposer aux festivals à l'étranger de produits aussi bon marché que possible ; au contraire, à ce niveau de prestige artistique, plus c'est cher, plus c'est vendable. C'est aussi ce qui fonde l'attractivité du Bêjart Ballet, que certains de ses responsables vantaient carrément pour être l'une des compagnies les plus chères du monde. De telles institutions peuvent donc se dispenser de faire de la coproduction, si celle-ci est une simple opération économique de répartition des coûts. Dans un autre registre, les musées de renom peuvent imposer leur logo, leurs règles de conception et d'édition dans l'élaboration des catalogues, seules traces durables d'une exposition, tout en en faisant payer l'impression par les acheteurs de l'exposition en question ; c'est le cas pour le prestigieux Kupferstichkabinett à Bâle.

En revanche, chez des producteurs en voie de légitimation, la logique du sacrifice économique et de la recherche de caution artistique peut prévaloir. Telle jeune

Kunsthalle cherchera à s'attirer la collaboration d'un grand musée étranger, et s'enorgueillira d'apparaître à ses côtés sur une affiche ou dans un catalogue, même en petits caractères ou en énième position. Telle compagnie de théâtre se satisfera, pour organiser plus facilement une tournée, du remboursement des frais de voyage et de transports, sans exiger de pleines contreparties salariales. Mais, cela dit cyniquement, le don reste intéressé, et le sacrifice peut-être considéré comme un investissement, certes risqué et à long terme : si la volonté de voyager est parfois l'expression d'un désir de formation et d'ouverture, elle signifie aussi un espoir d'être intégré progressivement dans des réseaux plus prestigieux et plus riches, ainsi que d'accroître sa reconnaissance locale de par une aura de troupe internationalement estimée.

Ces exemples nous conduisent à insister sur l'importance d'une analyse complexe de la production artistique et culturelle, lorsqu'on considère la situation des créateurs : on l'a vu, le fait de ne pas entrer dans la logique économique des coproductions peut signifier que l'institution a les reins très solides et peut se tenir dans une fort lucrative « splendid isolation » ; dans une autre forme d'expression, dans une autre institution (ce serait le cas des théâtres romands ou de certains musées alémaniques), la coproduction peut à l'inverse être un « signe extérieur de richesse », parce qu'elle est liée à la constitution de réseaux qui ne sont pas que financiers. La question est donc : comment décrire et analyser ces réseaux entre institutions, ces pratiques de concurrence et de reconnaissance réciproque, ces stratégies de maximisation qui se déroulent à la fois dans le monde relativement autonome de l'art et dans les sphères publique, médiatique et politique ?

Maints témoignages de responsables culturels nous incitent, pour décrire ces relations, ces pratiques, ce fonctionnement, à évoquer la notion de « champ de la production artistique », empruntée à Pierre Bourdieu. Un champ est un espace relationnel et, par là, dynamique, défini moins par une structure figée que par les rapports qu'entretiennent les acteurs qui le composent et le recomposent en permanence. Un champ est régi par un certain nombre de règles, souvent informelles ; ceux qui y résident et le re-produisent se basent en outre sur un consensus de fond (plus ou moins conscient) à propos d'enjeux sur lesquels peuvent s'amorcer les luttes et les concurrences ; pour le dire dans les termes de Bourdieu : « la lutte [...] présuppose un accord entre les antagonistes sur ce qui mérite qu'on lutte et qui est refoulé dans le cela-va-de-soi [...], c'est-à-dire tout ce qui fait le champ lui-même, le jeu, les enjeux, tous les présupposés qu'on accepte tacitement, sans même le savoir, par le fait de jouer, d'entrer dans le jeu » (Bourdieu 1984, p. 115)

Dans le cadre de notre objet ces champs ne sont que secondairement circonscrits par les villes en tant qu'entités isolées, englobant artistes, ensembles et administrations culturelles. Certes, de petits producteurs artistiques peuvent entrer en concurrence entre eux au niveau local, s'ils cherchent à occuper la même « niche » institutionnelle et artistique. Mais il faut chercher ailleurs le cadre de référence artistique par rapport auquel les producteurs — et particulièrement les plus grands d'entre eux — organisent leurs initiatives et constituent leur identité : il se situe *entre* les villes. En matière artistique, la Öffentliche Kunstsammlung de Bâle n'a que peu ou pas de relations avec le Theater Basel, mais s'intéresse vivement aux projets de la Kunsthalle de Zurich ; de même, le Théâtre de Vidy accordera un intérêt poli aux initiatives de l'Opéra de Lausanne, mais scrutera les activités de la Comédie de Genève — et réciproquement. Si le Schauspielhaus de Zurich ne se mesure, en Suisse, qu'avec le Theater Basel, est au courant des initiatives du Théâtre de Vidy ou de la

Comédie, et ignore celles du Stadttheater à Berne, c'est surtout au-delà des frontières nationales — en Allemagne principalement — qu'il cherche ses points de référence. Même les théâtres de marionnettes ont leur positionnement, leurs concurrents (en Suisse et à l'étranger), leurs « musts » (tel festival annuel organisé par une association européenne), leur horizon de possibles, etc. C'est dans un même art et à l'intérieur d'un même calibre institutionnel que les différentes maisons s'épient et se mesurent. Les institutions participent à un champ culturel qui dépasse de loin les limites urbaines, voire les frontières nationales, et qui regroupe des institutions comparables (ou qui ambitionnent de se comparer, ce qui revient au même).

La position qu'occupe une institution à l'intérieur du champ artistique est toujours relative. Le Stadttheater Bern est, au niveau de la ville et du canton de Berne, une institution de première grandeur, mais il ne fait pas le poids au niveau alémanique (où le Schauspielhaus et le Theater Basel se disputent la première place) et bien sûr encore moins au niveau international. L'Opéra de Zurich, qui est l'institution la plus prestigieuse et la plus coûteuse à l'échelle suisse, doit tenter de rivaliser, au niveau européen, avec une poignée d'institutions de renom et de grande tradition (la Scala de Milan, Covent Garden à Londres, etc.).

Dans certains cas, on devrait aussi pouvoir ramener la position d'un producteur donné, et le type de projet qu'il peut envisager, aux relations de son champ artistique avec les autres. A titre d'exemple, en photographie, « art moyen » aujourd'hui encore, une domination s'exerce en provenance du champ parent qu'est la peinture : les expositions organisées par la Schweizerische Stiftung für Fotografie à Zurich ont souvent pour thème un peintre (sa vie, ses portraits), voire sont rattachées à une exposition de peintures. Le fait que la fondation soit (pour ses locaux, et en partie financièrement) dépendante du Kunsthaus, est également révélateur. A Lausanne l'autonomie du médium — à l'image de celle de l'institution — semble plus grande.

Le concept de champ permet de rendre compte de la « logique floue » qui régit les relations entre producteurs d'un même art. A un autre niveau, il permet de montrer que les institutions culturelles même les plus puissantes n'œuvrent pas en toute indépendance de leur contexte local. Si le champ artistique constitue, en matière d'ambitions esthétiques, un cadre important, les moyens matériels et organisationnels pour atteindre ces dernières proviennent bien du milieu local. Parmi les autres champs pertinents dans notre contexte, on peut définir — c'est une évidence — le champ politique, constitué dans chaque ville par les administrations et édiles chargés de la culture, de son financement et de sa gestion. Ici, la notion de concurrence entre villes a bien un sens, les responsables locaux comparant leurs ressources à celles des autres, notamment (et, semblerait-il, de plus en plus) en matière culturelle. En Suisse, ce sont surtout les deux rivalités classiques Genève-Lausanne et Bâle-Zurich qu'on retrouve comme éléments structurants.

Les institutions culturelles et les collectivités publiques se situent aussi, bien sûr, dans un champ économique qui englobe les entreprises, banques et autres mécènes réels ou potentiels. Leur poids financier, leur disponibilité à engager des moyens dans des actions artistiques, sont déterminants. Le mécénat, même à visée cosmopolite, se fait sur une base avant tout locale : au dire de directeurs zurichois, il était, du moins avant sa fusion avec l'Union de Banques Suisses, peu envisageable pour une institution culturelle des bords de la Limmat (et même pour l'Opéra) de convaincre les responsables de la Société de Banque Suisse (sise à Bâle, contrairement aux autres grandes banques) d'investir dans un de

leurs projets. Néanmoins, les institutions culturelles de Zurich, pôle économique, jouissent d'un immense avantage. A l'inverse, Berne semble pratiquement dépourvue de telles ressources, ou du moins celles-ci ne jouent-elles qu'un rôle mineur dans la vie culturelle.

Ajoutons enfin le champ médiatique, formé par les journalistes, critiques et autres faiseurs ou leaders d'opinion, et les différents organes de presse d'une ville, d'une région, du pays. Ce champ a une fonction importante dans la visibilisation des actions menées par les institutions culturelles et de leurs responsables.

Ces champs, à leur tour, sont à la fois relativement autonomes les uns des autres et interdépendants. Relevons les multiples interactions et ingérences, proclamations d'indépendance, qui font la complexité des rapports entre légitimité artistique, visibilité médiatique, confort ou inconfort économique, stabilité institutionnelle. Ce « petit monde » est animé en permanence par les conflits et les coopérations entre artistes, entre journalistes, entre personnalités officielles, « combat consensuel » où les alliances et les inimitiés se font et se défont, où le « rayonnement » — quel que soit le sens qu'on donne à ce terme fourre-tout — est un élément déterminant : la force des uns et des autres tient à leur capacité d'influencer non seulement ce qui se passe dans leur sphère d'activité professionnelle, mais aussi ce qui se passe dans celle d'autrui.

La difficulté des tournées internationales tient aussi à ce que les institutions suisses entrent dans des champs où les positions centrales sont tenues par d'autres. A titre d'aperçu illustratif des contraintes et des problèmes que rencontrent des producteurs suisses quand ils s'aventurent sur la scène internationale, évoquons un article du *Monde*⁶³, qui fait état de la concurrence à Paris entre institutions subventionnées et organisateurs privés. Un de ces derniers est cité : « Si les institutions subventionnées invitent les orchestres symphoniques étrangers en les payant plus cher que nous, nous aurons du mal à continuer. Qui prendra alors le risque d'inviter l'Orchestre de Zurich, celui de la Radio finlandaise ou celui d'Etat de Russie ? Les Parisiens ne pourront entendre que les orchestres les plus célèbres ». A noter qu'il est question ici de l'Orchestre de la Tonhalle, dont on parle comme d'un ensemble « dont la réputation est inférieure à la qualité ».

Suite à la multiplication des salles et à l'absence de concertation réelle entre celles-ci, on observerait dans la capitale française une concurrence féroce, une surenchère des cachets et une surabondance d'offre : pour les deux seules semaines de mi-janvier 98, trois cents concerts de musique classique seraient programmés dans la seule ville de Paris ! Le quotidien cite Dominique Meyer, encore en poste au Théâtre Municipal de Lausanne, mais appelé à être le futur directeur du Théâtre des Champs-Élysées : « J'ai des tas de raisons d'être inquiet ; je me replonge dans cette vie musicale perdue de vue depuis quatre ans ; la multiplication des lieux et de l'offre est évidente (...)».

Cette jungle musicale peut aussi engendrer des contacts extérieurs inattendus. Ainsi, l'article évoque certains directeurs dont le succès parisien serait si jalouxé sur place qu'il leur serait plus facile de coproduire avec les capitales européennes et avec les métropoles régionales françaises, qu'avec d'autres institutions parisiennes!

Nous closons ainsi cette partie de notre rapport sur ce qui apparaît plus comme l'énoncé de problèmes et de problématiques de recherche que comme la

⁶³ A. Lo., « La multiplication des concerts parisiens tourne à la cacophonie », *Le Monde*, 25-26 janvier 1998

certification de résultats avérés. C'est sur ce registre également que notre conclusion générale va moduler.

4 Conclusion

4.1 *Quelques considérations autocritiques*

Nous croyons avoir bien déblayé le terrain : nous avons recueilli et élaboré des données solides et synthétiques, cumulatives, parfois généralisables, parfois documentaires, à propos d'une réalité peu connue. De ce fait, nous fournissons, aux scientifiques mais aussi aux responsables culturels des institutions et des villes ainsi qu'aux représentants du monde politique, des informations plus extensives que celles qu'ils connaissent habituellement. Elles seront en particulier utiles aux organisations qui doivent posséder une vision globale des échanges culturels partis de tous azimuts en Suisse et pour tous les azimuts dans le monde. Des questions demeurent, bien sûr ; mais nous pouvons les formuler avec plus de précision, et nous cernons les problèmes importants.

Rappelons brièvement les limites de notre recherche, les objectifs qu'elle n'a pas atteints, et les critiques qui nous semblent pouvoir lui être adressées. D'abord, nous l'avons dit maintes fois, notre échantillon composite ne doit pas susciter des généralisations immaîtrisées. Nos données sont grosso modo exhaustives pour les activités des grandes institutions — mais la décision qui nous en a fait retenir quatre par ville pourra être discutée. De même la liste des producteurs moyens et petits ne rencontrera sans doute pas l'approbation générale — rappelons toutefois que bien souvent il s'est agi moins d'un choix de notre part que de la nécessité de « faire avec » la disponibilité relative de nos interlocuteurs.

Les limites tiennent à la difficulté de produire des catégories qui rendent les données comparables sans trop les réduire. C'est sur ces inévitables réductions que le constat est pour nous le plus frustrant : nous l'avons dit, manquent les données économiques et financières détaillées concernant les événements ; nous ne nous appesantirons pas sur la déception que fut pour nous le constat que de tels renseignements étaient disponibles de loin en loin, mais le plus souvent lacunaires voire absents. Un des pans de notre recherche, auquel nous avons consacré maints efforts, sur lequel nous mettions beaucoup d'espoirs, s'est ainsi évaporé. De plus, en retenant les événements exportés, nous avons dû par exemple prendre acte que les données sur les publics étaient elles aussi insuffisantes ; tant et si bien que nous ne pouvons rien dire de très fiable sur les audiences touchées à l'étranger. Or bien sûr un spectacle de théâtre « off » joué dans un festival d'été ne touche ni le même nombre, ni le même ensemble social de gens, ni les mêmes leaders d'opinion, que la représentation d'opéra ou le concert symphonique inclus dans l'abonnement d'une salle prestigieuse — dans notre base, ils auront tous été réduits à l'unité de l'événement.

Quant au travail que nous avons effectivement pu accomplir, il se présente ici sous une forme encore incomplète : nous aurions souhaité pouvoir confronter plus systématiquement les pratiques effectives des institutions d'une part, les discours des responsables administratifs, politiques et artistiques d'autre part. Des différences, voire des antagonismes existent parfois entre les intentions et la réalité mesurable. En outre, une étude de cas plus fouillée (institutions culturelles comparées terme à terme, par exemple), une confrontation plus détaillée et plus systématique entre les réseaux créés par des responsables et la situation politico-culturelle des maisons concernées, tout cela nous aurait permis d'affiner une analyse qui est restée un peu trop générale à notre sens.

Nous aurions aussi souhaité procéder à une étude comparée des œuvres exportées. Notre base de données a été prévue pour cela, et nous espérons pouvoir conduire une telle analyse dans une étape ultérieure de cette recherche. Cette étude nous permettra de fonder dans un meilleur détail ce que nous montrons dans de grandes lignes : la relation entre villes, types d'expression artistiques exportées, caractéristiques différenciées de la culture légitime. Ainsi par exemple, si l'on nous accorde que nous avons raison de prendre quatre grandes institutions par ville, l'on constatera que toutes les villes apparaissent à travers de grands orchestres ; mais les villes romandes divergent des alémaniques par une mise en œuvre moins patrimoniale de la culture légitime — comme si leur relative excentricité par rapport aux centres de gravité du pays se traduisait par un soutien à des arts plus précaires, à une culture plus éphémère. De telles intuitions devraient bien sûr trouver validation à travers l'étude d'un corpus d'œuvres et d'événements dont le contenu devrait être exploré et codifié

Mentionnons enfin, au titre sinon de l'autocritique du moins de l'auto-relativisation, un biais fondamental dû au découpage et à la construction de notre objet. Ce biais ne doit pas être considéré comme une prise de position normative : il émane de la particularité de notre corpus. Nous avons en effet dénombré et interprété des événements exportés en les décomptant comme des phénomènes « positifs ». Nous entendons ce terme de manière factuelle ; mais il est aussi, bien souvent, lié à une connotation : les tournées à l'étranger sont valorisées, plus ou moins explicitement. En nous centrant sur ces réalisations culturelles, nous n'entendons nullement dire toutefois que les autres, les « non-tournées », ne sont pas des éléments ou des actions positifs, au double sens du terme. Notre attention pour les événements exportés ne signifie nullement que nous estimons par principe qu'ils sont politiquement plus remarquables ou artistiquement meilleurs que des productions restées « provincialement » en Suisse. Pour départager les hypothèses concurrentes d'une culture exportée particulièrement innovante ou au contraire prudemment légitime, une comparaison systématique entre des événements diffusés internationalement ou « confinés » à l'aune locale serait nécessaire. Elle ne peut être conduite ici.

4.2 La « représentation » de la Suisse par la création artistique

Dans la première esquisse rédigée à propos de la présente recherche, nous évoquons une anecdote qui nous avait paru significative : Marie-Claude Jequier, déléguée lausannoise aux affaires culturelles, nous avait rapporté le mot de spectateurs faisant la queue pour obtenir des places à une tournée du Béjart Ballet Lausanne à Palerme : « On veut aller voir les Suisses ». C'est dire en termes imagés qu'orchestres, théâtres ou musées ne témoignent pas que d'eux-mêmes, mais vont jusqu'à attester de la vitalité artistique et culturelle de tout un pays.

De ce fait, les efforts internationaux de promotion des institutions culturelles devraient revêtir une certaine importance, non seulement pour les maisons elles-mêmes ou pour les responsables politiques locaux, mais aussi pour les représentants de l'autorité fédérale — qui pour l'instant semble avoir été peu convaincue de cette portée, ou ne l'avoir été que de manière occasionnelle et (osons le terme !) opportuniste.

4.2.1 Que présenter ?

Est-ce dû à notre statut de chercheurs œuvrant dans le cadre d'un Programme national de recherche financé par la Fonds national de la recherche scientifique ? Est-ce dû au fait qu'une telle attitude ne peut se tenir qu'à l'étranger ? Ou est-ce

un sentiment effectivement peu existant ? Toujours est-il qu'aucun de nos interlocuteurs n'a fait devant nous état d'une attitude véritablement « auto-hostile » qui consisterait à rejeter explicitement ses origines suisses, à en éprouver une certaine honte.

Mais la perspective d'un art lié à la nation ne leur semble pas non plus attirante. Pour la quasi-totalité d'entre eux, et notamment pour les responsables des grandes institutions culturelles qui s'expriment avec vigueur sur le sujet, la question de l'exemplarité politique ou géographique de l'art semble saugrenue. Ils refusent l'idée de présenter de l'art suisse. Un directeur de théâtre s'interroge : « Schweizerisches, was ist das ? » Un directeur (d'origine française) d'opéra se dit allergique à l'idée même d'une culture nationale : il démissionnerait si on lui demandait d'en faire, ou de proposer des distributions exclusivement suisses. Certains expriment l'idée — astucieusement patriotique — que le chauvinisme culturel n'est pas une attitude suisse. Ainsi de ce directeur de musée zurichois qui pense que ce serait là « ein eher unschweizerisches Verhalten ; diesen Anspruch hat man einfach nicht bei uns ».

Nombreux sont ceux qui font référence à une internationalité intrinsèque de l'art. Un directeur de musée déclare vouloir œuvrer contre les tendances isolationnistes dans l'art (en soulignant par exemple, dans une exposition d'artistes suisses, les ramifications internationales) : « die Schweiz ist kunstmässig kein Sonderfall ». Pour un de ses collègues les expositions à contenu « local » ou « national » ne reflètent plus la réalité du travail des artistes. Même chose, bien sûr, pour la musique. Un responsable de gestion à l'Opéra de Zurich exprime dans son référentiel l'internationalité de la musique : « Oper ist ein internationaler Markt ». Le directeur de la Tonhalle à Zurich démontre que l'opposition entre ici et ailleurs est factice : son ensemble est perçu à l'étranger comme venant de Zurich, alors qu'il est composé à 50% d'étrangers (et plus encore si l'on tenait compte de l'origine des naturalisés) ; en même temps, c'est bien là la réalité de Zurich, ville suisse multiculturelle. Constat similaire enfin au théâtre : presque tous soulignent que cet art est « international, européen, depuis 500 ans déjà », et ce tant au niveau de la pratique concrète (le personnel des théâtres vient de tous pays) que par rapport aux pièces et aux contenus.

Tous ces responsables aiment à être (ou à se présenter comme étant) autonomes dans leurs choix de programmation. Pour celles et ceux qui dirigent les grandes institutions en particulier, une pratique d'exportation culturelle s'explique par cette internationalité inhérente à la culture, et par des liens entre des maisons et des affinités esthétiques : le directeur du Schauspielhaus de Zurich pense qu'une sortie de son théâtre à l'étranger en montre la capacité d'initiative.

Dans certains cas c'est même le nom d'une personne qui prend le dessus. « Le contenu culturel du BBL, c'est Bèjart... », nous disait-on à la Fondation du même nom ; ici la dénomination évoque à la fois un artiste célèbre, une institution, un style. De manière à peine plus dissimulée, le chef du Cabinet des Estampes à Bâle admet qu'on se « représente aussi soi-même ». En poste depuis deux décennies, il s'est fait un tel nom dans le milieu qu'on ne peut éliminer cet élément personnel (« man kann das einfach nicht abzwacken »). Pour les initiés, le nom du conservateur s'est presque substitué à celui de la maison.

Mais la plupart affirment qu'il s'agit moins de représenter quelque chose ou quelqu'un que de présenter du bon travail. « Ce sont les maisons et les personnes qui comptent, pas les nations » disent-ils en chœur. Le directeur du Kunsthau de Zurich résume : « es geht nur um die Sache ». Il inclut toutefois dans cette

ambition un élément contextuel, situé en dehors de la « chose » : il s'agit de faire « la meilleure exposition possible avec les meilleurs partenaires possibles ».

Le rayonnement international d'un établissement irait jusqu'à rendre caduque la question de son appartenance géographique. Pour son directeur, la Kunsthalle Bern est moins une institution bernoise ou suisse qu'une institution ancrée dans le monde de l'art (« eine Institution der Kunstwelt »).

Quant à l'éventail des œuvres et des artistes à disposition, les directeurs ont beau jeu de relever le manque de grands noms helvétiques dans le domaine artistique. La responsable du Berner Symphonieorchester rappelle que la Suisse n'a pas produit à ce jour de Mozart ou de Beethoven. A la Tonhalle, on indique : « Wir nehmen gern schweizerische Werke mit », mais on déplore qu'il y ait peu de tels morceaux pour un orchestre de cette taille.

Même dans les domaines où la Suisse se prévaut de grands artistes, les directeurs ne cherchent pas à accentuer la composante nationale. Ceux de la Öffentliche Kunstsammlung Basel indiquent qu'exposer des peintres comme Hodler ou Böcklin, c'est d'abord montrer de grands artistes. C'est que, lors des tournées, il faut évaluer ce qui est « international vertretbar » ; par cette formule à la fois éloquente et sibylline, le responsable de la Tonhalle semble se référer au fait qu'il faut plus cosmopolite que des compositeurs suisses pour témoigner de la valeur comparée des ensembles suisses. C'est aussi le point de vue d'un dirigeant à l'Opéra de Zurich : pour lui, mises à part quelques compositions de Frank Martin ou de Honegger, le répertoire suisse est peu présentable. Du côté du théâtre, notre interlocuteur au Schauspielhaus à Zurich relevait que le théâtre suisse est jeune, sans tradition, n'existant que depuis Frisch et Dürrenmatt. Selon lui, la Suisse a produit des personnalités en peinture ou architecture, mais pas en théâtre ou opéra.

Chez les moyens et petits producteurs, les réponses sont aussi sceptiques que chez les grands. Certes, la Camerata Bern dit se devoir d'intégrer un compositeur suisse au moins à chaque programme de tournée. Mais comme le dit le responsable du Zürcher Kammerorchester, un orchestre mexicain peut très bien jouer du Frank Martin ; le reste c'est la croyance purement émotionnelle qu'un groupe suisse ferait mieux. Simplement, il ne viendrait peut-être pas à l'idée d'un orchestre mexicain de jouer du Frank Martin. En général, c'est le travail sur l'œuvre, plutôt que l'œuvre elle-même, qui est décrit comme ayant une origine précise. Par exemple, du fait de la limitation des moyens en personnel et en matériel, les spectacles de théâtre sont souvent basés sur des adaptations ou sur des créations propres.

Dans le registre de la présentation nationale, citons le cas particulier de la Schweizerische Stiftung für Photographie à Zurich. Que ce soit de par le statut esthétique incertain de la photographie, à cause de l'absence d'une véritable autonomie institutionnelle de cette fondation, ou simplement du fait de sa mission expressément « suisse », la fondation est en prise avec des intérêts nationaux. Nombreuses sont les expositions qu'elle consacre à la Suisse ou à ses régions. Leur lien avec des visées économiques et touristiques est constant : la Fondation est souvent invitée à rendre attractive telle partie du pays ; elle organise alors une exposition sur cette région, et une tournée est mise sur pied. Pour le responsable de la fondation, ces thèmes nationaux et touristiques sont très demandés. Mais il affirme aussi que l'important est de montrer de bons photographes suisses (en dépit de sa petite taille, la Suisse a produit beaucoup de talents en ce domaine).

Citons enfin le cas extrême d'un ensemble carrément exploité par les diktats d'une certaine représentation helvétique. Une troupe de danse, désignée pour représenter la Suisse lors de Jeux organisés à Vancouver, se serait vue contrainte de danser

devant un décor de fromage et de chocolat ! Une telle intrusion de l'économie dans l'artistique semble toutefois n'avoir lieu qu'exceptionnellement. Ce sont sans doute des producteurs institutionnellement et artistiquement fragiles qui se trouvent en butte à des immixtions de ce genre.

Bref : les temps où on liait l'art à l'exaltation de la patrie sont, sinon révolus, du moins esthétiquement et politiquement délégitimés. Selon la directrice de l'orchestre symphonique bernois, le rôle d'ambassadeur ne doit pas s'étendre à la musique qu'on joue : il ne s'agit pas tant d'exporter de la culture nationale, que de s'exporter en tant qu'ensemble suisse. L'expression « On va voir les Suisses » ne signifie pas « On va voir de la Suisse » : en réalité on va voir les artistes d'un ensemble installé en Suisse, et qui présentent des productions élaborées en fonction d'un marché qui laisse une part très faible à l'art national (lequel, selon les représentants du monde culturel, vire vite dans les clichés folkloriques ou la promotion commerciale éhontée).

4.2.2 Qui représenter ?

Pour la plupart de nos interlocuteurs, la création artistique a néanmoins son rôle à jouer dans la représentation politique. Dans le domaine qui nous occupe, il s'agirait d'un effet inhérent aux tournées, difficilement évaluable et gérable — mais pas forcément désagréable. Un directeur de théâtre explique que représenter la ville ou le pays à l'étranger, « das ist schön », sans que cela corresponde à une motivation expresse. Un autre parle d'un « Nebeneffekt », contre lequel il n'a pas d'objection mais qu'il ne tient pas à souligner. Pour les responsables de l'Opéra de Zurich, cette dimension n'est jamais discutée au sein de la direction de la maison, « ist kein Thema ». Ces personnes expriment le paradoxe de la situation : cet aspect « vient avec », inévitablement, mais d'une manière qui n'est maîtrisée ni dans les stratégies des institutions ni dans une coordination de type plus politique.

La représentation du site d'origine concerne rarement la Suisse dans son ensemble. A l'Opéra de Zurich et à l'Orchestre de la Tonhalle, on évoque certes la double représentation de la ville et du pays⁶⁴. Mais c'est surtout auprès de producteurs bernois qu'une ambition de représentation helvétique est formulée — intention explicable, s'agissant de la Ville fédérale⁶⁵ ; toutefois, vu la visibilité relative des institutions bernoises au niveau national, elle paraît relever plus du vœu pie que d'une ambition réaliste. Toujours est-il que c'est à Berne que s'exprime le plus nettement le regret face à l'absence d'une politique culturelle nationale. Les responsables y envient les pays voisins, où il est possible de débloquer des fonds spéciaux pour les activités culturelles des capitales.⁶⁶

⁶⁴ Le directeur de la Tonhalle donne l'exemple, dans son pays natal, de la Philharmonie Royale de Stockholm : le nom de l'orchestre intègre les deux dimensions locale et nationale. Il regrette que la Suisse ne mise pas plus sur la culture, notamment dans ses relations extérieures, et déplore que la Tonhalle ne puisse pas jouer à l'étranger en tant que représentant le pays.

⁶⁵ La directrice du Berner Symphonieorchester aimerait faire de cet ensemble l'ambassadeur de la Ville fédérale, mais aussi de la Suisse, à l'étranger. L'orchestre a enregistré récemment un disque intitulé « Symphonically Swiss » ; co-produit par la Radio Suisse Internationale, il rassemble des pièces de compositeurs suisses. Une grande action promotionnelle a été menée et ce CD a été envoyé à une série d'instances suisses à l'étranger (ambassades, associations de Suisses à l'étranger, etc.).

⁶⁶ Il nous a été fait mention d'un Orchestre symphonique allemand, qui se proposerait en Suisse pour un prix forfaitaire de 8'000 francs par soirée — cachet dérisoire qui laisse supposer un fort soutien local ou national à l'exportation.

Même s'il s'agit d'un producteur de plus petite taille, citons la Camerata, l'institution bernoise qui voyage le plus à l'étranger. Son responsable dit ne pas s'intéresser à la référence locale : « Bern ist halt so im Namen ». L'ensemble, qui se targue d'être un des meilleurs orchestres de chambre au monde, a des ambitions de représentation nationale : ses membres le verraient bien devenir « der offizielle EDI-Export-Artikel », et auraient même songé à le rebaptiser en conséquence (« Swiss Camerata », par exemple).⁶⁷

Dans la majorité des cas, le lien (formulé par les producteurs, supputé de la part des récepteurs à l'étranger) se fait non pas avec le pays mais avec la ville dont est issue l'institution, que ce soit au travers de son nom ou par rapport à la source de son principal financement. Le directeur du Schauspielhaus assure qu'une tournée exprime la renommée et le niveau qu'une ville souhaite donner à ses établissements artistiques — et, en dernière instance, révèle la puissance économique (« Leistungsfähigkeit ») de la cité.

Ce point de vue est exprimé chez les plus grands des grands. Le directeur de l'Orchestre de la Tonhalle dit que, par la simple référence de son nom, l'orchestre est certainement perçu à l'étranger comme émanant de la ville ; c'est donc bien une « Imagepflege » pour Zurich. Selon lui, le rapprochement entre l'orchestre et la Suisse serait dû au fait que beaucoup à l'étranger pensent que Zurich est la capitale du pays.

Parfois l'institution culturelle semble si liée à la ville que la connexion paraît organique — c'est un cas de figure typiquement bâlois. Le directeur du Theater Basel pose (en reprenant peut-être le résumé de recherche que nous lui avons fourni) : « man ist sowas wie ein Kulturbotschafter, für die Stadt ». Ce serait aussi, selon ses responsables, le cas de la Öffentliche Kunstsammlung. L'histoire de la collection est tellement associée à celle de la ville, que, « implicitement, automatiquement », celle-ci (en tant qu'entité historique, voire mythique) semble en être un élément constitutif.⁶⁸

Mais que signifie cet « implicite automatique » et qui voit les signes subtils du lien : les professionnels, les autorités, les amateurs éclairés ? La question est d'ordre général : bien que cette représentation ne soit pas le résultat d'un travail de construction, des indices et informations sont fournis au destinataire, qui mettent en évidence une appartenance géographique. Reste qu'il est difficile de faire passer beaucoup de choses dans un nom, et que nul ne sait exactement ce que les spectateurs retiennent d'un programme ou d'un catalogue.

Dans les réponses données par les responsables d'institutions culturelles de taille moyenne et petite, les formulations sont moins « diplomatiques ». Cette différence fournit d'ailleurs un critère pour distinguer les producteurs : les grands envisagent (serait-ce pour la refuser ou en déplorer l'absence) la question de leur représentativité nationale, tandis que les moyens et les petits se pensent à l'échelle

⁶⁷ A ce propos, la responsable de l'ex-ch tanztheater, interrogée sur la référence nationale dans le nom de la troupe, voyait l'ensemble comme enraciné localement, à Zurich. Le sigle devait suggérer que la troupe visait grand et loin (une autre raison était que, pour rappeler que la danse est un processus collectif, la directrice ne voulait pas donner son propre nom à la compagnie, comme cela se fait souvent dans cet art). L'effet qu'a eu le « ch » sur les instances concernées et notamment Pro Helvetia est difficile à évaluer : la directrice indique que cette dénomination nationale n'a pas servi à obtenir des subsides particuliers lors de leurs nombreuses tournées ; mais elle suppose que les membres de Pro Helvetia ont apprécié ce nom.

⁶⁸ De même, sur la couverture des catalogues des expositions exportées par le Cabinet des estampes, la formule « aus dem Kupferstichkabinett Basel » est devenue un véritable label. Un avant-propos dans le catalogue fait volontiers référence à Bâle. Les institutions organisatrices sont signalées dans leur ordre d'importance et Bâle se retrouve souvent en tête.

régionale, ou alors limitent leur visibilité internationale à une « spécialité artistique », à une forme expressive plus sectorielle. Un opéra aspire à représenter tout l'opéra, tandis qu'un petit théâtre se réclame du « théâtre indépendant » ; ainsi, le Theater an der Winkelwiese assure avoir un nom à l'étranger comme représentant de la scène « off » zurichoise. Rares sont les moyens et petits qui, tel le Zürcher Kammerorchester, affirment être perçus à l'étranger comme un ensemble à la fois local et suisse (avec d'ailleurs, paraît-il, les préjugés que cette identification implique : « ah, vous jouez avec la précision d'une montre suisse », ou : « ah, les Suisses savent faire autre chose que du fric », etc.).⁶

En général, les moyens et petits producteurs ont un rapport pragmatique à cette question de la représentation. Ils en soulignent les contraintes mondaines : un membre d'un petit ensemble musical, souvent en tournée à l'étranger, fait allusion aux dîners d'après concert lors des tournées, formalités inévitables en raison du cahier des charges des consuls, tenus de les inviter à ce genre de rituel.

Et puis, pour ces institutions aux ressources souvent précaires, il s'agit d'un argument pour obtenir plus de soutien de la part des pouvoirs publics (qu'il s'agisse d'une stabilisation de subvention ou d'une aide ponctuelle en lien avec la tournée). Tel théâtre indépendant bâlois parle beaucoup de représentation urbaine, mais semble s'y intéresser par rapport aux moyens supplémentaires que cela devrait impliquer. L'intérêt local de la reconnaissance internationale, plus manifeste chez les petits que chez les grands, ne se traduit d'ailleurs pas qu'en termes pécuniaires. Pour le dire en une formule : plus vous pourrez vous prévaloir d'une réputation ailleurs, plus vous serez reconnu ici.

4.2.3 Quelques éléments d'évaluation et de synthèse

La tension, voire la contradiction, entre les tâches locales et internationales se retrouve chez la plupart des producteurs suisses alémaniques, alors que cet écartèlement semble présenter un problème moindre pour les grandes maisons romandes. Les échanges artistiques sont du reste concentrés en Suisse romande et sur les années 90 ; ce constat peut être relié à l'opinion courante selon laquelle la Suisse latine serait plus extravertie internationalement, moins euro-sceptique que la Suisse alémanique — sans que nous puissions dire selon quelle modalité les relations culturelles contribuent à cette différence. Mais, on l'a vu, plutôt que de rapporter cette différence à de douteuses interprétations en termes de mentalité collective, il est plus sensé de la rattacher aux politiques culturelles locales, nettement divergentes, ainsi qu'au fonctionnement spécifique des théâtres dans les deux régions linguistiques du pays, et à une ouverture plus grande aux coproductions de la part des institutions romandes. On constatera que de nouvelles formes d'échange se sont développées, qui vont des entreprises d'exportation culturelle (Théâtre de Vidy, BBL) aux petites institutions qui s'efforcent tant bien que mal d'intégrer la tournée à la production — souvent avec l'espoir d'augmenter la surface de financement de leur création.

Notons encore que les œuvres qui tournent sont non seulement plutôt romandes, mais se rattachent, dans leur majorité, à des modes d'expression éphémères. L'art dont la conservation est problématique est à valoriser *illico*, l'art patrimonial est un investissement à plus long terme, mais dont la longue durée d'amortissement

⁶ Notons que cet ensemble est un « quasi-grand » : il jouit d'une subvention qui permet de faire vivre tous les musiciens de l'ensemble à plein temps. L'identification nationale semble se faire plus facilement pour cet ensemble zurichois que pour la Camerata de Berne — et ce malgré les ambitions affichées par cette dernière : encore un indice du fait qu'à l'étranger on associe plus aisément Zurich que Berne à la Suisse ?

est compensée par la circulation moindre et par la faiblesse relative du dividende symbolique octroyé par cette circulation.

4.2.3.1 Aspects économiques et structurels

Retenons d'abord quelques incidences prosaïques de la circulation des productions artistiques. Les échanges sont globalement bénéficiaires tant du côté de l'accueil que de celui de la production. Les coproductions permettent, par la mise en commun de ressources, d'avoir des créations plus nombreuses et plus importantes. Les tournées multiplient le nombre de représentations d'une production. Cela peut influencer favorablement la qualité finale d'une production qui, sinon, cesse souvent d'être jouée au moment où elle commençait à être rodée. Et cela allonge la période d'amortissement des coûts incompressibles de réalisation (répétitions, construction des décors, etc.)⁹⁶

Les échanges font travailler plus longtemps les comédiens, danseurs, musiciens. C'est d'ailleurs souvent une des motivations principales des institutions qui s'efforcent de faire tourner leurs productions. La contrepartie de cet avantage, c'est que moins d'artistes travaillent plus — en tout cas dans les arts de la représentation — et que les tournées ne facilitent pas une répartition plus équitable du travail.

A un niveau plus structurel, relevons que l'histoire ne va pas que dans un sens ; nos interlocuteurs évoquent des évolutions disparates, qui dépendent probablement du champ concerné, de la taille de l'institution, de son organisation et des réseaux dans lesquelles elle s'insère. La seule structure de la programmation (dite « en suite ») des théâtres romands est déjà plus favorable à l'organisation de tournées que celle des saisons alémaniques, élaborée en termes d'œuvres au répertoire. Les grands producteurs alémaniques relèvent que, pour ce qui les concerne, les années 1980, fastes, ont connu plus de tournées, et plus de facilité dans leur mise sur pied. Actuellement il y a *moins de plus grands* événements : en période de crise peu de maisons étrangères peuvent inviter une représentation d'opéra ou une exposition majeure ; mais celles qui ont les moyens de le faire voient très grand.

Quant aux échanges des petits et moyens producteurs, ils sont menacés en raison des difficultés financières que connaissent aujourd'hui les pouvoirs publics. Il est en effet à craindre que ce travail supplémentaire ne fasse les frais d'une diminution, même minime, des subventions. Cela semble être le cas à Genève, même si le budget public consenti pour les tournées est extrêmement faible.

Il s'agit donc de souligner qu'il y a un marché des échanges internationaux, dont les ensembles suisses font partie, mais où ils n'ont pas une place facile à obtenir et à défendre : la circulation internationale est tous azimuts, et la concurrence en matière de culture semble s'accroître, avec des situations inégales (à commencer par la force ou la faiblesse des monnaies). En musique par exemple, la chute du mur a paradoxalement provoqué une diminution des possibilités de tournées dans les pays de l'Est ; elle a aussi prélué à l'arrivée d'ensembles peu coûteux, d'excellent renom (ce qui diminue l'attractivité et la compétitivité des ensembles suisses).

⁹⁶ A condition bien sûr que le prix de revient de la représentation soit inférieur à son prix de vente : il y a des opéras qu'il vaudrait mieux ne pas jouer du tout, en termes purement monétaires, car les coûts d'une représentation sont supérieurs aux recettes qu'il est possible d'en escompter.

A contrario, la politique et la pratique d'exportation culturelle peuvent aussi être des moyens de faire « de nécessité vertu » : s'il est loisible à des villes riches comme Zurich, voire Bâle et Genève, de se permettre d'être paisiblement exportatrices, et à leurs grandes institutions de se cantonner dans le très haut de gamme, les villes moyennes comme Berne et Lausanne se doivent en revanche d'être, dans quelque sens que ce soit, plus déterminées : contre l'exportation pour la première, qui établit sa politique culturelle sur une définition « communautariste » de la culture — les créateurs bernois ont beau désapprouver cette optique, ils parviennent difficilement à se frayer un chemin vers l'étranger. Pour l'extraversion culturelle à Lausanne, dont les autorités manifestent à fond leur soutien à une vision cosmopolite de la culture et aux tournées intensives — ceci incluant des contributions de l'administration à la recherche de sponsors, et participant d'une définition quasi kilométrique de la qualité.

Les déplacements internationaux sont toujours dépendants de mises de fonds supplémentaires : ce sont souvent des donations et aides de sponsors qui font qu'une tournée, en fin de compte, apparaît comme rentable. Une vision optimiste arguera qu'elles augmentent le budget d'une institution sans accroître en proportion le niveau de subvention publique locale : l'autofinancement est amélioré. Sauf accident, les tournées et coproductions n'apparaissent pas comme un « gouffre financier » qui mettrait en péril les finances de l'institution ou des pouvoirs publics. L'avenir de certains établissements comme le Théâtre de Vidy nous dira toutefois quelles sont les répercussions économiques des tournées pour les maisons qui poussent cette logique à fond.⁷¹

Il ne nous est pas possible de savoir la part exacte que prennent, respectivement, les dimensions « alimentaire » et « prestigieuse » du choix de l'internationalité culturelle ; ces deux dimensions ne sont d'ailleurs pas exclusives. Tout au plus constate-t-on que la première joue un rôle à Lausanne où l'augmentation des tournées théâtrales et chorégraphiques est sans commune mesure avec celle des budgets culturels publics. Dans les autres villes régnerait avec moins de partage l'aspect « représentatif » des tournées à l'étranger — encore que l'Opéra de Zurich ou l'Orchestre de la Tonhalle, se vendant très cher, font des voyages à la fois prestigieux et rémunérateurs.

Aider les échanges, c'est peut-être la subvention culturelle la plus économique. Mais elle ne bénéficie pas indifféremment à tous les producteurs : en général les grands théâtres, les grands orchestres, opéras ou musées ne peuvent ou veulent pas voyager ou coproduire à l'infini : ils insistent sur leurs obligations locales, et, noblesse oblige, ne vont pas chez n'importe qui. Si bien qu'aucun des grands producteurs alémaniques que nous avons interrogés n'exigeait impérativement une aide supplémentaire : pour eux, l'argent nécessaire aux tournées est dégagé autrement (l'institution qui invite est prête à payer, l'aide de l'économie zurichoise ou bâloise faisant le reste) et le soutien de Pro Helvetia, forcément minime, n'est guère utile : « Mieux vaut qu'ils aident ceux qui en ont besoin ». Ce sont les grandes maisons des villes moyennes, ainsi que les moyens et petits producteurs, qui souhaitent plus expressément une aide publique fédérale.

⁷¹ La Municipalité et le Conseil communal de Lausanne ont mis sur pied un fonds de réserve, qui épongera les déficits imprévus du Théâtre de Vidy lors de ses activités internationales. Cette mesure, prise dans l'urgence, révèle que les institutions prennent des risques que, en cas d'échec ou d'impondérables, elles ne sont plus en mesure d'assumer seules dans le cadre d'un exercice comptable.

Les échanges, lorsqu'ils sont intenses et récurrents, sont liés à une croissance de réseaux qui relie, mais aussi enserment les institutions : à la diminution de la part publique de leur financement répond inévitablement une dépendance démultipliée à l'égard d'autres sources : mécènes para-institutionnels, fondations, sponsors, coproducteurs. Cela peut être profitable pour une ville, mais cela peut aussi accroître la fragilité économique (et la rigidité artistique) des institutions. Fournir des prestations vendables sur le marché international de l'art, c'est aussi additionner les dépendances, avec le risque de leur entrée en conflit. En tous cas, alors que c'était jusqu'ici l'art dit indépendant qui était saupoudré de mini-subsidations, on constate que les grands producteurs orientés sur les tournées doivent eux aussi multiplier leurs pourvoyeurs. Avec ce phénomène, et bien que le financement privé des très grandes institutions alémaniques puisse être très considérable, on assisterait à une avancée plus fondamentale de la « privatisation » de la culture en Suisse romande qu'outre-Sarine ; la mise en place des coproductions et des financements multiples peut signifier, dans le cas de villes relativement pauvres, une sorte de « dés-institutionnalisation » de leurs institutions culturelles, si grande que soit la faveur avec laquelle elles sont encore officiellement regardées !

4.2.3.2 Aspects pragmatiques et esthétiques

On retiendra l'avantage professionnel des tournées : les artistes qui affrontent des publics variés enrichissent leur connaissance du métier ; elles les intègrent, bon gré mal gré, dans un univers où la concurrence est forte. « Il est important artistiquement que nous montrions ce que nous valons à l'étranger », nous a-t-on souvent dit. Et puis les tournées ont un effet déterminant sur les ensembles : elles les soudent ou les font exploser.

Pour les petits et moyens producteurs, les échanges sont difficiles à organiser — comme toutes les tournées, même nationales. Ils dépendent souvent de la volonté d'une équipe qui y consacre beaucoup d'énergie (constitution de réseau, administration et suivi). Ces échanges fonctionnent selon la réputation, la confiance et les contacts ; leur mise en œuvre est souvent liée à des individus plus qu'à l'institution et le risque existe que ce « goodwill » disparaisse lors d'un changement de personnel.

Les grands producteurs qui choisissent de privilégier les échanges internationaux, se trouvent à la fois consolidés et fragilisés (et pas seulement sur le plan économique) : le Théâtre de Vidy s'installe dans une sorte de sur-régime administratif et artistique, qui aux yeux des inquiets, pourrait aller jusqu'à ressembler au jeu de l'avion, où l'on gagne tant que l'on est parmi les premiers joueurs. Mais il est possible, et c'est le grand défi, de devenir un « premier joueur permanent » : dans les très grandes institutions les réseaux de relation se consolident, les lieux de rencontres se multiplient (festivals internationaux, foires de l'art contemporain, etc.) — tant et si bien qu'à partir d'une certaine masse critique de puissance financière et de légitimité, on devient structurellement demandé, et non plus demandeur : les grands producteurs des grandes villes se font inviter, presque sans effort, et leur collaboration est non seulement désirée par leurs pairs, mais payée au prix fort.

Subsistent des différences selon les modes d'expression. Alors que pour les théâtres, les opéras, les ensembles de musique classique, les troupes de danse, la portée symbolique d'une sortie à l'étranger est certaine, on nous a dit et redit que ces avantages seraient plus limités pour les musées. Par la force des choses, ils sont souvent des témoins de l'art indigène, dépendants de collections qui tendent à

être locales. Et puis le nom du musée qui organise une exposition itinérante n'est pas aussi visible que celui d'un théâtre ou d'un opéra : on ne dit pas « ein Gastspiel vom Kunsthaus Zurich », regrette le directeur de ce dernier. Selon lui, dans les arts du temps les institutions l'emportent sur les œuvres et les artistes, alors que dans les beaux-arts les œuvres particulières comptent plus que le musée qui les héberge. Autre particularité déjà évoquée dans la présentation des coproductions, les prêts : la plus grande partie de l'« exportation culturelle » des musées se fait en continu, avec les centaines d'œuvres prêtées chaque année à des institutions parentes. Or la perception par le grand public de cette exportation permanente mais disséminée doit être faible ; vérifier l'origine des tableaux d'une exposition semble être un réflexe de professionnels ou d'insiders.

La musique, art de communication non linguistique, serait-elle propice à la représentation d'un collectif pluri-culturel ? Selon le responsable de la Tonhalle le théâtre est plus politique que la musique : il entraîne des polémiques (ne serait-ce que lors de la nomination d'un nouveau directeur), alors que le monde musical en serait davantage préservé — la musique étant moins « unpolitisch » que « überpolitisch ». Paradoxalement ou pas, c'est cette position apparemment éthérée qui permet que la musique soit utilisée à des fins politiques — mais c'est l'événement et non un contenu musical qui se voit associé au pouvoir.

Evoquons aussi les alternatives indécidables. D'un côté, on soulignera que l'accès à l'internationalisme culturel exige un niveau de qualité élevé. De l'autre, on peut craindre qu'il suscite une standardisation des produits culturels. Entre la recherche d'originalité dans un marché déjà saturé qui impose la distinction comme principe d'accès, et la nécessité que la créativité soit vendable, aux yeux des diffuseurs en tout cas, il est difficile de déterminer l'aspect principal de la contradiction... Risquons l'idée que, dans les productions émanant des grandes institutions, l'innovation se fait sur un fond de solide conformisme : si révolutionnaire qu'elle soit, la mise en scène d'un opéra de Mozart reste une mise en scène d'un opéra de Mozart. D'ailleurs ce sont surtout les valeurs sûres qui s'exportent.

Dans la culture comme ailleurs, la « standardisation éphémère » n'est peut-être pas toujours un danger : un ensemble réussit à imposer, pendant quelques années, un « produit » sur le marché. Mais pour durer, il faut avoir du flair et/ou les reins solides — et c'est plus vrai encore à l'aune internationale que locale.

Remarquons enfin un risque lié à la définition de la mission artistique que se donne une collectivité. Si Berne peut encourir le reproche de refuser la dimension cosmopolite de la culture, la critique que l'on pourrait sans doute adresser aux options lausannoises, c'est qu'elles font une part trop minime au « soutien à la relève » artistique. Les moyens considérables dont bénéficient des villes comme Bâle ou Zurich, le fait aussi que des entreprises et des fondations y contribuent à la culture non-événementielle, leur permettent de viser les deux missions de représentation et de formation à la relève. Berne — et, dans une moindre mesure, Genève — s'en tient à la fonction de formation des artistes et/ou au soutien à l'art produit pour l'espace urbain. Le pari lausannois, s'il est justifié aux yeux des autorités politiques désireuses d'augmenter le crédit de la ville, semble plus risqué — en tout cas auprès de la population locale et des artistes de la place. Un ensemble, un producteur qui tourne beaucoup peut perdre le lien avec son « Stammpublikum ». En Suisse allemande en tout cas, une situation à la Béjart, qui passe deux mois par an à Lausanne et le reste du temps à l'étranger, paraît inconcevable. Maints commentaires acides laissent entendre que le problème est perceptible au Théâtre de Vidy, où il n'y a pas de troupe : certains accusent la direction du théâtre d'en faire une salle de répétition pour des productions

essentiellement françaises. Mais le succès public des saisons de Vidy a fait jusqu'ici mettre une sourdine à de telles critiques.

4.2.3.3 Aspects politiques

Par principe, les échanges apparaissent comme bénéfiques, dans la mesure où la notion même d'échange est une dimension intrinsèque de la culture. De plus, ils s'inscrivent dans une réciprocité qui conduit à un élargissement de l'offre culturelle locale par l'accueil de spectacles extérieurs.

La « menace » à l'égard des échanges suivis semble venir moins du désengagement des institutions et des villes (sauf à Berne les pouvoirs publics reconnaissent ces efforts), que de facteurs internationaux (crise économique, concurrence avec des producteurs étrangers compétitifs, problèmes liés à la non appartenance à l'Europe).

Les échanges s'inscrivent dans plusieurs dimensions qui, selon le type et la taille de l'institution et le moment de son histoire, prennent un poids différent. On peut esquisser une typologie embryonnaire. A l'un de ses pôles, les ensembles petits et moyens, liés au théâtre, à la danse et à la musique ; pour eux, une tournée est souvent liée à des sacrifices financiers, et son profit symbolique est plus de l'ordre du pari à moyen terme que de la certitude immédiate ; pour ces ensembles et pour qui les soutient, la dimension politique est peu importante — le cas échéant, elle peut être ressentie comme un pensum voire une pénible intrusion, lorsqu'il s'agit de « faire les pitres » devant des caricatures commerciales de l'identité nationale. La dimension de formation et d'« échange » avec le pays et le public ou les pairs étrangers joue par contre un rôle important.

A l'autre pôle, les grandes institutions, pour lesquelles le profit symbolique et économique d'une tournée est immédiat ; pour elles, en revanche, l'aspect de formation et d'échange artistique avec les pays visités est peu important, tandis que la portée politique de l'action est forte (discours d'édiles suisses à l'étranger, manifestations diverses bien couvertes par les médias locaux). On rappellera ici l'utilisation en termes de « marketing politique » de tournées d'ensembles prestigieux par les autorités suisses. Aux uns, cela apparaîtra comme un support bienvenu à de la communication bénéfique ; aux autres, comme une instrumentalisation scandaleuse d'expressions artistiques plongées malgré elles dans le bain d'acide des mondanités et des rapports de force.

Nous ne trancherons pas, mais rappellerons la position nuancée d'Yvette Jaggi, que ses diverses fonctions ont amenée à prendre parti à la fois pour une culture qui voyage et pour une indépendance des créateurs à l'égard du politique : « Cette récupération habile et calculée [de la culture par l'économie] représente la forme particulièrement évoluée d'une tentation générale, à laquelle les pouvoirs publics et les sponsors privés ne résistent pas toujours : celle d'instrumentaliser la culture aux fins d'améliorer leur image, à l'étranger ou dans l'opinion publique locale. Les artistes devraient en quelque sorte aider à corriger les erreurs des élus ou des managers ou, plus généralement, à valoriser leur action. On n'a jamais autant vu de films suisses aux USA que dans le sillage de M. d'Amato ni de mécénat industriel en Allemagne que depuis la réouverture du débat sur l'attitude des grands patrons pendant les années sombres. Il s'agit bien sûr d'éviter cette grave confusion entre les objectifs primordiaux (encouragement de la culture et de la création artistique) et les retombées éventuelles (augmentation de la notoriété et amélioration de l'image des autorités subventionnantes et des instances de financement). A cette fin, s'impose une clarification des rôles respectifs de l'Etat et de l'économie privée. [...] Corollaires de ce qui précède: (1) l'Etat ne doit priver aucune activité ou institution culturelle qu'il juge essentielle ou prioritaire

d'un financement de base (investissement et fonctionnement) ; (2) un sponsor privé ne peut retirer sans préavis son soutien à une manifestation ou activité culturelle dont il aurait fait son exclusivité ; (3) les artistes et les institutions culturelles veillent à ne pas se mettre en situation de dépendance par rapport à une source de financement privée. »²⁷

Les motivations qui animent les responsables de la politique culturelle des grands centres urbains peuvent être diverses : promotionnelles, touristiques ou classiquement liées à une tradition associant l'« urbanité » et la production artistique. Mais quelles que soient ces options, les relations culturelles internationales de ces villes participent à la construction d'une visibilité fédérale : elles organisent et gèrent la grande majorité de la création exportée, engendrant une offre dont nous avons mesuré l'ampleur et évalué les caractéristiques.

Les institutions culturelles ont été pionnières dans la mise en œuvre de ce qui ne s'appelait pas encore la nouvelle gestion publique : de facto, on leur alloue des fonds en exprimant plus ou moins clairement une attente de résultats. Ceux-ci incluent de plus en plus souvent des tournées à l'étranger — alors qu'auparavant celles-ci pouvaient apparaître comme des suppléments bienvenus, mais aléatoires, ou même au contraire des luxes inutiles d'artistes pressés de s'absenter de la ville qui les avait engagés. Mais ces prestations désormais attendues par les villes le sont peut-être aussi par la Confédération. Si c'est le cas, quelle peut être sa contribution, quels peuvent être les bénéfices qu'elle en retire, quels rapports entre ce soutien et ces avantages est-il possible d'établir ?

4.2.3.4 Quelques propositions

Comme nous l'avons vu, il est difficile de savoir quelle signification l'exportation culturelle peut avoir pour le pays dans son ensemble. La réponse ne saurait être univoque : il s'avère que, depuis le point de vue que nous avons adopté, l'image globale de la Suisse culturelle à l'étranger est nécessairement contingente, produite par l'agrégation d'initiatives ponctuelles — ne serait-ce que par l'absence de formulation explicite d'un projet national d'échanges culturels et par manque de moyens financiers au niveau de la Confédération. La mise en cohérence de cette offre peut exister, mais elle ne se fera qu'au prix un effort d'explicitation — lié aussi à un engagement plus soutenu — qui ne peut être que le fait d'une institution centrale, mandatée spécifiquement pour « nouer la gerbe » culturelle — et ayant les moyens de le faire, tant économiquement que symboliquement. Seule Pro Helvetia semble avoir le profil adéquat pour remplir une telle tâche.

Fait du prince ou fait du stratège, la culture est traduite en catégories politiques par l'autorité. Il s'agit de laisser l'initiative aux créateurs et aux producteurs, et de ne pas s'arroger les mérites qui sont à eux et aux collectivités publiques que le financement subsidiaire rend, de facto, plus généreuses que la Confédération. Mais il n'est pas déplacé de suggérer que la culture, et particulièrement la culture « représentative » lorsque celle-ci tourne à l'étranger, trouve une traduction dans les termes des collectivités publiques ; une formulation politique de ce que signifie la culture peut répondre aux efforts consentis pour elle. Cela signifie que si la Confédération veut se faire reconnaître culturellement à l'étranger, elle doit

²⁷ Yvette Jaggi, « Confusion des rôles sur la scène culturelle », *Le Temps*, 8.9.1999

engager davantage de moyens, et qu'inversement ceux-ci lui permettront de faire valoir politiquement sa générosité culturelle.

4.2.3.4.1 Engagement

Bien des arguments plaident en faveur de l'accroissement des moyens que la Confédération met à la disposition du soutien à la production culturelle. Si, en tant que scientifiques, nous nous interrogeons sur l'opportunité qu'il y a à conseiller une instrumentalisation politique de la culture produite dans ce pays, nous devons aussi reconnaître que l'identité suisse est un chantier en cours d'élaboration et de réfection permanentes. Nous ne saurions nous substituer aux milieux politiques qui ont à énoncer le projet au nom duquel la Confédération pourrait revoir son soutien à la culture exportée, mais il nous appartient de montrer qu'il y a là un « gisement de légitimité ».

La Confédération peut intervenir sur ce plan : c'est elle qui est en charge des relations internationales, qui doit assurer la cohésion du pays, qui a la responsabilité de l'image de la Suisse. L'affaire des fonds en déshérence a montré que la réputation du pays ne pouvait plus se contenter de la seule action des offices du tourisme et qu'il semblait nécessaire de faire un travail d'image à long terme. Pour ce travail suivi, et quand bien même ils n'auront pas de répercussion immédiate et directe sur les nuitées dans les hôtels suisses, les échanges culturels sont une médiation — et non seulement un alibi. Ce type d'intervention culturelle relève du domaine d'action de la Confédération, d'autant plus que les villes et les cantons fournissent déjà les conditions cadres de la production culturelle. Il nous paraît donc opportun qu'elle revoie à la hausse son aide aux échanges artistiques.

Compte tenu du potentiel de développement de ceux-ci, de leurs effets culturels et sociaux, un accroissement coordonné du soutien fédéral à ces échanges peut, tout en constituant une charge nouvelle assez légère, avoir un effet important et fonctionner comme un levier. Il est cependant primordial que cette aide aille au-delà du saupoudrage.⁷³ Si la Confédération augmente son niveau d'intervention, elle doit aussi déterminer des lignes directrices, qui n'obéissent pas nécessairement à la formule biblique selon laquelle « on donnera à celui qui a ». Une sorte d'« action affirmative » doit être mise en place, ciblée davantage sur ceux qui ont des moyens limités que sur ceux qui peuvent miser sur une forte carrure institutionnelle pour obtenir des aides venant d'autres pourvoyeurs. C'est là d'ailleurs une traduction du principe de la subsidiarité, que Pro Helvetia met déjà en pratique — même si c'est de manière peu perceptible.

4.2.3.4.2 Instance de mise en œuvre

Jusqu'à récemment, et du moins pour Pro Helvetia, le soutien à la représentation culturelle de la Suisse à l'étranger était réglé de manière à la fois pragmatique et quelque peu bornée : pour obtenir des subsides de la fondation, il fallait jouer au moins une œuvre, un texte, dont l'auteur était helvète. Cette conception naïve (il suffisait aux opportunistes de « ne pas oublier de rajouter le morceau suisse » pour obtenir les fonds demandés) semble faire place à une prise en compte du contexte de production et, par là, à une spécificité nationale peut-être plus réelle,

⁷³ Elle ne devrait d'ailleurs pas être limitée aux échanges internationaux car pour un théâtre bâlois, jouer à Budapest, Paris, Sion ou Genève implique des difficultés d'ordre analogue, et prélude à une communication et à une irrigation culturelles tout aussi déterminantes.

mais plus difficile à déterminer indubitablement.²⁴ Reste que la prise en compte de ce que nous appelions plus haut l'internationalité intrinsèque de la culture est désormais un impératif incontournable.

Une analyse comparative des stratégies et des moyens mis en œuvre devrait faciliter la répartition des tâches entre les représentants de diverses collectivités publiques. On ne saurait dissimuler une divergence entre les opérations internationales de Pro Helvetia et celles mises en place à partir des villes suisses. Les institutions culturelles des villes visent de préférence des lieux déjà consacrés comme centres. De leur côté, les organismes culturels soutenus par la Confédération sont mus (ou tenus) par des objectifs où intervient aussi l'anticipation. Tant et si bien que Pro Helvetia développe ses activités non seulement vers les capitales économiques, politiques et culturelles de l'Europe et du monde occidental, mais aussi en direction de lieux que la logique économique recenserait plutôt comme marchés émergents que comme pôles d'attraction établis.

Il s'agit ainsi de composer les différentes logiques (anticipation ou consécration), ainsi que les divers niveaux et réseaux qui peuvent se compléter et se coordonner : réseaux interpersonnels (qui sont souvent un capital relationnel précieux, que tel responsable culturel amène et emmène avec lui), réseaux institutionnels (il peut s'agir de la consolidation des précédents, due à des collaborations pérennes), réseaux interurbains (nous avons vu que ces accords avaient parfois tendance à vivre parallèlement aux précédents, en ne les complétant qu'insuffisamment). Pro Helvetia semble avoir le profil adéquat pour remplir une telle tâche de composition et pour « nouer la gerbe » culturelle. Mais elle devra l'accomplir de manière coordonnée avec les villes — et en impliquant d'autres offices ou services fédéraux, ainsi que des associations faitières (dont la Conférence des villes suisses en matière culturelle). Encore faut-il — et c'est là que nous terminerons — donner à ces organismes les moyens de bien connaître les offres et les demandes en matière de productions et d'échanges culturels.

4.2.3.4.3 Suivi

Pour ce faire et assurer un suivi des données, des actions et des mesures, nous suggérons la création d'un Observatoire de la vie culturelle en Suisse. Cette proposition, qui rejoint celle que nous énoncions dans un rapport remis aux Offices fédéraux de la statistique et de la culture (Pidoux 1999), permettrait aux autorités fédérales, cantonales et communales, mais aussi aux fondations et aux entreprises tentées par le parrainage, de disposer d'une bonne vision des activités artistiques.

Cet observatoire aurait aussi pour tâche le suivi de ces activités culturelles dans le domaine international ; en sus des Offices mentionnés ci-dessus, il aurait donc à collaborer étroitement avec Pro Helvetia.

Il s'agit d'améliorer la connaissance de ces activités culturelles, et aussi l'efficacité des mesures de soutien. Celles-ci devraient trouver place dans l'énoncé d'intentions, qui, au niveau fédéral, devraient permettre la mise sur pied d'une politique culturelle un peu plus prospective et un peu moins réactive. Il est

²⁴ Selon plusieurs de nos interlocuteurs, la Fondation entre désormais en matière même si la demande ne concerne pas une œuvre suisse, à condition que cette œuvre initiale ait été suffisamment retravaillée. A l'inverse, elle peut refuser son soutien alors qu'une œuvre suisse figure dans le projet ; le critère n'est donc plus une condition ni nécessaire ni suffisante.

clair en effet que la politique de subsidiarité en matière culturelle impose une « conduite au rétroviseur » : les responsables sont acculés à vérifier après coup qu'ils n'ont pas quitté la route, au lieu de pouvoir orienter leur action en fonction d'une conception plus nettement formulée. Jeter de temps à autre un regard vers l'avant ne peut qu'améliorer la conduite.

Cet observatoire permettrait de mieux connaître, et donnerait les moyens d'assurer un bon équilibre entre :

1. les initiatives et l'autonomie des créateurs et des institutions artistiques, qu'il s'agit de préserver ;
2. les soutiens différenciés que les collectivités publiques et les milieux économiques apportent à la culture ;
3. la valorisation de ce soutien et de cette production : cette valorisation est artistique pour les artistes, elle est politique, symbolique et économique pour les diverses collectivités publiques en charge du soutien à la culture.

Restent les obstacles que de tels projets ne manqueront pas de trouver sur leur chemin, dans une Suisse fédéraliste où les initiatives de l'Etat central sont souvent perçues comme incongrues. Mais quitte à apparaître comme des adeptes béats du jeu du contentement, nous soutenons qu'il est possible de créer les conditions d'un « jeu à somme non nulle » dans le soutien public à la culture et particulièrement à la circulation internationale des productions artistiques : un jeu où tant les artistes que les collectivités publiques gagneraient. La définition claire des bénéfices respectifs à retirer de la création culturelle pourrait — à condition que les différents joueurs soient au clair sur leurs mises et sur leurs attentes, puissent les exprimer sans ambages et les négocier dans la transparence — donner lieu à des politiques culturelles qui ne sacrifient l'une à l'autre ni la politique ni la culture.

5 Ouvrages cités²⁸

- Bassand, Michel, *Culture et régions d'Europe : d'après le projet Culture et région du Conseil de l'Europe*. Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 1990.
- Baumann, M. P., «Music in the dialogue of cultures : traditional music and cultural policy.» Berlin-West, Wilhelmshaven (Staatliches Institut für Musikforschung), 1988, 1991.
- Benhamou, Françoise, *L'Economie de la culture*. Vol. 192. Repères, Paris, La Découverte, 1996.
- Bourdieu, Pierre, *Questions de sociologie*. Paris, Minuit, 1984.
- Bourquin, Jean-Christophe, *Indicateurs des dépenses publiques pour la culture, 1990-1996*. Office fédéral de la statistique, 2000.
- Clottu, Gaston, *Eléments pour une politique culturelle en Suisse. Rapport de la Commission fédérale d'experts pour l'étude de questions concernant la politique culturelle suisse*. Berne, Office fédéral central des imprimés et du matériel, 1975.
- Doka, Carl, *Kulturelle Aussenpolitik*. Zurich, Pro Helvetia, 1956.
- Doka, Carl, *Les relations culturelles sur le plan international*. Traduit par Blaise Briod. Neuchâtel, A la Baconnière, 1959.
- Fanise, P., *Culture et frontières : coopération culturelle transfrontalière franco-suisse et européenne*. Lyon, A.R.S.E.C., 1992.
- Faure, Jean-Philippe, *La coopération transfrontalière à l'épreuve des territoires, des corporations et des réseaux. Le cas du franco-genevois en culture*. Zurich, Seismo, 1995.
- Girard, Augustin, «Introduction.» In *Economie et culture. Culture en devenir et volonté publique*. Conférence internationale sur l'économie de la Culture, Avignon 12-14 mai 1986, Paris, Département des études et de la prospective. Ministère de la Culture et de la Communication, 1988.
- Guiccardi, René, *Städtische Ausgaben für kulturelle Zwecke. Ein Vergleich*. Präsidialabteilung der Stadt Zürich, 1993.
- Huber, Paul, *Promotion publique et privée de la culture. Dépenses culturelles des collectivités publiques, des entreprises et des fondations*. Office fédéral de la statistique et Office fédéral de la culture, 1992.
- Jauslin, Christian, Louis Naef, éd. *Ausgangspunkt Schweiz — Nachwirkungen des Exiltheaters*. Willisau, Theaterkultur-Verlag, 1989.
- Künzi, André, *Dépenses publiques pour la culture et les loisirs. Dépenses de la Confédération, des cantons et des communes 1990*. Office fédéral de la statistique, 1994.
- Marcuse, Herbert, «Réflexion sur le caractère 'affirmatif' de la culture.» In *Culture et société*, pp. 103-148. Paris, Minuit, 1970 (1937).
- Naudet, C., «Les pratiques et politiques culturelles sur l'axe "Grenoble-Genève".» Mémoire de maîtrise, Université Joseph Fourier, Grenoble, 1992.

²⁸ N.B. : ne figurent ci-dessous que les ouvrages et rapports mentionnés dans notre texte. Les références aux nombreux articles de périodiques que nous avons consultés se trouvent dans les notes de bas de page.

- Pidoux, Jean-Yves, «Grands airs.» In *Silhouettes*, pp. 165-174. Lausanne & Zurich, Editions d'En Bas et Pro Helvetia, 1989.
- Pidoux, Jean-Yves, *Langhoff à Lausanne. L'Ouragan lent*. Lausanne, Bâle, Editions d'en bas, Société suisse du théâtre, 1994.
- Pidoux, Jean-Yves et Olivier Moeschler, *L'état des sources de la statistique de la culture et les indicateurs statistiques culturels prioritaires*. Berne, Office fédéral de la statistique / Office fédéral de la culture, 1999.
- Poirrier, Philippe, «Changements de paradigmes dans les politiques culturelles des villes.» *Hermès* (20 1996): 85-91.
- Robert, Olivier, éd. *L'Orchestre de Chambre de Lausanne (1942-1992)*. Lausanne, Bibliothèque historique vaudoise (104), 1992.
- Saez, Guy, «Les politiques de la culture.» In *Traité de science politique*, éd. Madeleine Grawitz et Jean Leca. 387-422. Vol. IV : Les politiques publiques. Paris, Presses Universitaires de France, 1985.
- Schaffner, A., *Schweiz - Schweden : Kulturaustausch*. Berne, Schwedische Botschaft, 1993.
- Schindler Anna et Christophe Reichenau (éd.), *Payante, la culture ?*, Berne, Office fédéral de la Culture, 1999
- Sutermeister, Anne-Catherine, *L'émergence du théâtre indépendant à la fin des années 60*. Bâle, Editions Theaterkultur, 2000.
- Walzer, Pierre-Olivier, *A vot' bon coeur, m'sieu' dames : petit traité de mendicité culturelle*. Cactus 5, Genève, Zoé, 1988.
- Wangermée, Robert, Bernard Gournay, éd. *Réflexions préalables sur les politiques culturelles*. Paris, UNESCO, 1969.
- Wangermée, Robert, *Evaluation des politiques culturelles nationales. Lignes directrices pour l'établissement des rapports nationaux*. Conseil de l'Europe. Conseil de la coopération culturelle, 1992.
- Wyss, M. P., *Kultur als eine Dimension der Voelkerrechtsordnung : vom Kulturgueterschutz zur internationalen kulturellen Kooperation*. Zurich, Schulthess, 1992.
- Zahnd, René, *Entre l'Oubli et l'euphorie. Le théâtre à Lausanne*. Lausanne, Editions Payot Lausanne, 1997.