

Valeur(s) et conditions de l'indépendance culturelle

Autonomie et indépendance selon les
membres du réseau européen Reset!

- ANNE-MARIE AUTISSIER
- YAUHENI KRYZHANOUSKI



Rapport d'enquête réalisé par :

- ANNE-MARIE AUTISSIER

Sociologue, maître de conférences émérite
à l'Université Paris 8

- YAUHENI KRYZHANOUSKI

Docteur en science politique,
chercheur associé au SAGE (CNRS-université de Strasbourg)
et au CERCEC (CNRS-EHESS Paris)

Observatoire des politiques culturelles
33, rue Joseph Chanrion 38000 Grenoble

Tél. : +33 (0) 4 76 44 33 26

Courriel : contact@observatoire-culture.net

Site : www.observatoire-culture.net

Directeurs de la publication : Vincent Guillon,
Emmanuel Vergès

Coordination de l'enquête : Samuel Périgois,
chargé de recherche

Publication : Lisa Pignot, rédactrice en chef,
responsable des publications

Frédérique Cassegrain, secrétaire de rédaction

Conception graphique et adaptation : OPC

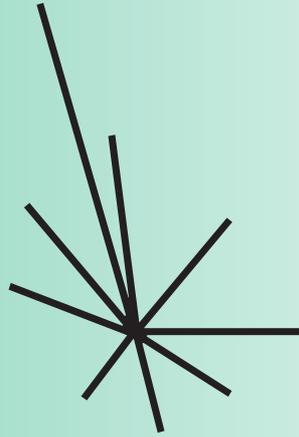
© Les éditions de l'OPC, 2024

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	03
1. Indépendance économique	08
2. Deux dimensions de l'indépendance politique : relations avec le monde politico-administratif et engagement dans le débat public	09
3. Indépendance de l'expression artistique, indépendance éditoriale	10
4. Politiques de l'indépendance	10
5. Tissu de l'indépendance : internationalisation et interdépendance	11
6. Méthodologie de l'enquête	12
Partie 1. Définitions de l'indépendance : incarnations locales du principe de l'autonomie de création	13
1. Boussole de l'indépendance	15
Convergence significative autour du pôle « esthétique-éditorial » de la définition...	15
... et des divergences secondaires	22
2. Significations centrales de l'indépendance	28
Deux niveaux de l'indépendance : contenus et statut	28
Définitions de la dépendance	30
3. Définition relative et liminaire : degrés et limites de l'indépendance	35
Lignes rouges de l'indépendance	37
Limites dimensionnelles : économie, politique institutionnelle, engagement et esthétique	39
Partie 2. Indépendance au quotidien	46
4. L'entrée en indépendance	47
Une implication variable dans le réseau	48
5. Les pratiques quotidiennes de l'indépendance	48
Un pont entre deux modes de production culturelle	49
Mode de prise de décision : horizontalité ou hiérarchie ?	50
Formes d'organisation et modalités socio-économiques de l'activité	51
Professionnalisation et passion	52
Le secteur public : une recherche de coopération au long terme	54
Répondre aux attentes en temps réel	55
Réseaux locaux, régionaux, nationaux	55
6. Valeurs partagées par les acteurs	55
Comment défendre les valeurs partagées par les indépendants ?	56
Valeurs et politique	57
Ateliers et lettres d'information	58

Partie 3. Indépendance en action	60
7. Comment valoriser l'indépendance ?	61
8. Quelles politiques pour répondre aux difficultés du secteur indépendant ?	61
Difficultés qu'affrontent les structures indépendantes	62
Que seraient de bonnes politiques publiques en faveur des indépendants ?	64
Des bonnes politiques mais à quel niveau ?	66
9. Interdépendance et coopération transnationale	67
Synthèse	69
Bibliographie	83
Annexe - Liste des entretiens (statuts au moment de l'entretien)	88

INTRODUCTION



1. Indépendance économique
2. Deux dimensions de l'indépendance politique : relations avec le monde politico-administratif et engagement dans le débat public
3. Indépendance de l'expression artistique, indépendance éditoriale
4. Politiques de l'indépendance
5. Tissu de l'indépendance : internationalisation et interdépendance
6. Méthodologie de l'enquête

« Des pratiques régulièrement et durablement affranchies des contraintes et des pressions directes ou indirectes des pouvoirs temporels ne sont possibles que si elles peuvent trouver leur principe non dans les inclinaisons fluctuantes de l'humeur ou les résolutions volontaristes de la moralité mais dans la nécessité même d'un univers social qui a pour loi fondamentale, pour *nomos*, l'indépendance à l'égard des pouvoirs économiques et politiques. »

P. Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1998 (1992), p. 106-107.

« Peut-être tient-on là, pour ceux qui le réclament, un critère assez indiscutable de la valeur de toute production artistique et, plus largement, intellectuelle, à savoir l'investissement dans l'œuvre qui peut se mesurer aux coûts en efforts, en sacrifices de tous ordres et, en définitive, en temps, et qui va de pair, de ce fait, avec l'indépendance par rapport aux forces et aux contraintes qui s'exercent de l'extérieur du champ ou, pire, de l'intérieur, comme les séductions de la mode ou les pressions du conformisme éthique ou logique – avec, par exemple, les problématiques obligées, les sujets imposés, les formes d'expression agréées, etc. »

Ibid., p. 145.

Face aux enjeux et défis croissants soulevés par la dynamique de concentration dans les champs de l'art, de la culture et des médias et face à la crise sanitaire inédite de la Covid-19, un mouvement s'est structuré du côté des acteurs de la culture dits « indépendants » (n'appartenant ni aux grands groupes des industries culturelles ni à l'offre publique de culture), d'abord en France, ensuite au niveau européen, en plusieurs étapes :

- appel des indépendants lancé en mars 2020, au début de la crise sanitaire (appel rejoint par 1 600 structures culturelles et médias indépendants en France et 200 signataires en Europe) ;

- organisation – par un collectif fédérant labels, festivals, salles de concerts, tiers-lieux, librairies et médias indépendants – d'états généraux en octobre 2020 à Lyon, qui a abouti à la production d'un *Manifeste des structures culturelles et des médias indépendants* comprenant « 250 propositions pour un nouveau contrat culturel et social » ;

- constitution, à l'initiative d'Arty Farty⁰¹, d'un **nouveau réseau européen réunissant des acteurs se définissant comme indépendants**. Ce réseau nommé Reset!,

01

Arty Farty est une entreprise culturelle sous statut associatif, qui mène des projets au service de la jeunesse, des cultures innovantes, du renouvellement démocratique et de l'intérêt général.

lancé en avril 2022, comprend une diversité d'acteurs culturels, de médias indépendants et quelques institutions publiques locales. Il comprenait 34 membres dans 16 pays à sa création et au moment de l'appel à projets Europe créative. En 2024, il en comprend 85 dans 25 pays. « *L'idée d'associer acteurs culturels et médias est carrément brillante* », souligne la directrice d'un autre réseau européen.

Une démarche d'observation est intégrée à la candidature à un appel à projets Europe créative auquel le mouvement, impulsé par Arty Farty, a répondu avec succès, pour porter le réseau d'acteurs indépendants au niveau européen. L'Observatoire des politiques culturelles a accompagné cette démarche en réalisant une enquête portant sur les membres du réseau et la notion d'indépendance qu'ils mettent au travail.

Au regard de l'activité du réseau Reset! et de ses membres, l'enquête interroge de façon dynamique **la construction d'une catégorie de l'« indépendance » dans la production culturelle et médiatique, en examinant plus particulièrement les dimensions politico-institutionnelle et socioprofessionnelle de la question**.

Comment qualifier cette catégorie d'acteurs culturels dits indépendants en Europe ? À partir de quelles représentations et conceptions de l'économie politique de la culture et des médias est-elle construite au sein du réseau ? Quels usages politiques et institutionnels de l'indépendance peut-on identifier de la part du réseau Reset! et de ses membres ? Quels sont les besoins spécifiques des acteurs indépendants, tels qu'ils sont exprimés notamment dans les différents contextes territoriaux et poli-

tiques représentés ? Quelles disparités ou variations géographiques, sectorielles ou autres peut-on mettre en évidence ? Comment entre-t-on en indépendance (et en sort-on) ? Quelles valeurs d'ordre culturel, social et politique sont mises en avant par les membres du réseau ? Tel est le périmètre des thèmes qu'examine le présent rapport.

La question de l'indépendance de l'activité artistique, ainsi que des producteurs culturels et médiatiques, a été régulièrement soulevée sous différentes formes et désignations (autonomie, liberté artistique, liberté d'expression, non-conformisme, authenticité, émancipation, rupture, débat entre art pour l'art et art social, underground choisi, autoproduction et ethos *Do it yourself* [DIY], etc.) au regard de l'autonomisation progressive du champ artistique et de la professionnalisation de la culture, ainsi que des nouvelles orientations du champ des médias (édition et plateformes numériques, journalisme citoyen, etc.). Cependant, la notion d'indépendance peut revêtir des significations différentes en fonction du contexte national, politique et historique.

Aujourd'hui, à cause de l'histoire spécifique de l'autonomisation et de la structuration des activités artistiques dans différents États européens, l'indépendance ne veut pas toujours dire la même chose. Par exemple, l'histoire de l'évolution du champ artistique français a été marquée par des tendances de distinction par rapport aux logiques économiques, culminant dans le paradigme de « l'exception culturelle française ». Dans de nombreux pays de l'Europe centrale et orientale, au contraire, à cause de la monopolisation étatique de l'art professionnel accompagnée du contrôle restrictif de la part de l'appareil d'État communiste, la conquête de l'autonomie se jouait surtout dans la dimension politique et idéologique (non-conformisme aux canons du réalisme socialiste et aux cadres régulés de l'activité artistique professionnelle ou amateur). Évidemment, l'émancipation face aux contraintes économiques et politiques est une logique présente à la fois dans ces deux types de contextes – pourtant une des dimensions peut dominer l'histoire artistique respective et influencer ainsi les conventions⁰² spécifiques. Sur un autre plan, l'émergence de nouveaux médias s'est traduite par des concurrences en termes

⁰² « Les conventions artistiques portent sur toutes les décisions à prendre pour produire les œuvres, même s'il est toujours possible de revenir sur une convention particulière pour une œuvre donnée. »
Les conventions couvrent les aspects esthétiques des œuvres, mais aussi les modes de production ou les relations entre les artistes et le public et font « peser de lourdes contraintes sur l'artiste » (H. Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 2006 [1988], p. 53 et 56).

de contenus, de normes, de priorités, de statuts, d'échelles et de moyens de production et de diffusion face aux oligopoles, voire de tentatives de contournement de la censure.

Au-delà des différences historiques nationales, la conception de l'indépendance que se font les acteurs est tributaire de leurs propriétés sociales et générationnelles, de leur trajectoire préalable, des courants et mouvements artistiques ou des cercles éditoriaux

auxquels ils appartiennent, bref de la position qu'ils occupent dans l'espace social et dans le champ de l'art. Comme les acteurs sont socialement situés, les visions qu'ils ont de l'indépendance le sont aussi.

Un autre aspect qui caractérise l'indépendance dans la culture est son caractère relatif et graduel. De ce point de vue, cette notion se rapproche du concept sociologique d'au-

tonomie : l'autonomie et l'hétéronomie ne sont pas des phénomènes essentiellement différents, mais les degrés variés de la même échelle. Ainsi, il convient d'accepter en tant que principe le fait que **la frontière entre autonomie et hétéronomie, entre dépendance et indépendance, est mouvante, historique, situationnelle, voire subjective.** Un des objectifs de cette recherche a justement été de repérer les frontières de l'autonomie/hétéronomie politique, économique, artistique et éditoriale acceptables pour les acteurs du réseau Reset!, c'est-à-dire les lignes rouges à partir desquelles on ne peut plus parler d'indépendance – pour en construire une définition liminaire, et non uniquement essentialiste.

De nombreux travaux qui abordent la notion d'indépendance dans la culture à partir de différentes études de cas nationaux et locaux ont été publiés récemment. Qu'il s'agisse de la scène musicale à Milan⁰³ ou à Saint-Petersbourg⁰⁴, des salles de cinéma⁰⁵ ou de la production cinématographique⁰⁶, des librairies⁰⁷, de l'édition musicale⁰⁸, littéraire⁰⁹ et de la bande dessinée¹⁰, ou encore du journalisme et des nouveaux médias¹¹, la notion d'indépendance a été largement utilisée et discutée dans l'analyse des phénomènes culturels. Ces

03

S. Tarassi, « Multi-Tasking and Making a Living from Music: Investigating Music Careers in the Independent Music Scene of Milan », *Cultural Sociology*, vol. 12 (2), 2018, p. 208-223 ; S. Tarassi, *Independent to What? An Analysis of The Live Music Scene in Milan*, thèse de doctorat en sociologie, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milan, 2011.

04

A. Zaytseva, « Entre "trouver sa place" et "atteindre un public mondial". Parcours d'indépendance sur la scène de musiques actuelles de Saint-Petersbourg », in O. Alexandre, S. Noël, A. Pinto (dir.), *Culture et (in)dépendances. Le concept d'indépendance dans les industries culturelles*, Bruxelles, Peter Lang, 2017, p. 179-192.

05

A. Pinto, « L'indépendance comme position, vertu et stratégie. Observation de la programmation d'un cinéma parisien », *Sociétés contemporaines*, n° 111 (3), 2018, p. 19-44.

06

P. Mary, « Dans le cadre du losange. Pratiques de l'indépendance dans le cinéma d'Éric Rohmer », et J. Goursat, « Mises en jeu de l'indépendance cinématographique. Le cas des réalisateurs autobiographes », in O. Alexandre, S. Noël, A. Pinto (dir.), *Culture et (in)dépendances. Le concept d'indépendance dans les industries culturelles*, Bruxelles, Peter Lang, 2017, p. 87-100 et 101-113.

07

S. Noël, « Le petit commerce de l'indépendance. Construction matérielle et discursive de l'indépendance en librairie », *Sociétés contemporaines*, n° 111 (3), 2018, p. 45-70.

08

M. Barreira, « Les musiques actuelles peuvent-elles échapper à la dépendance des grands groupes privés ? », *Nectart*, n°11, 2020, p. 60-73 ; T. Habrand, « *My major is indie*. Les stratégies de récupération du label 'indépendant' par les groupes d'édition », in O. Alexandre, S. Noël, A. Pinto (dir.), *Culture et (in)dépendances. Le concept d'indépendance dans les industries culturelles*, Bruxelles, Peter Lang, 2017, p. 193-205.

09

S. Lehembre, « L'édition indépendante, une question de géographie. Les ressorts nationaux d'une définition transnationale », in O. Alexandre, S. Noël, A. Pinto (dir.), *Culture et (in)dépendances. Le concept d'indépendance dans les industries culturelles*, Bruxelles, Peter Lang, 2017, p. 163-178.

10

J.-M. Méon, « Raconter une autre histoire. La bande dessinée alternative américaine entre autonomie et aspirations à la légitimité artistique », et B. Caraco, « L'Association en toute indépendance. Distribuer, diffuser, distinguer la bande dessinée », in O. Alexandre, S. Noël, A. Pinto (dir.), *Culture et (in)dépendances. Le concept d'indépendance dans les industries culturelles*, Bruxelles, Peter Lang, 2017, p. 51-67 et 69-86.

11

A. Christin, « Les sites d'information en ligne entre indépendance et course au clic : une comparaison franco-américaine », *Sociétés contemporaines*, n° 111 (3), 2018, p. 71-96 ; M. Newman, « Généalogie d'une catégorie zombie. Des médias de masse à la culture mainstream aux États-Unis », in O. Alexandre, S. Noël, A. Pinto (dir.), *Culture et (in)dépendances. Le concept d'indépendance dans les industries culturelles*, Bruxelles, Peter Lang, 2017, p. 21-34 ; A.-S. Novel, « Les médias ne sont-ils que des suppôts du capitalisme ? », *Nectart*, n° 11, 2020, p. 51-59.

travaux ont aussi démontré la diversité des usages de ce terme dans l'activité culturelle, avec des « références identitaires contradictoires » propres aux professionnels de l'indé-

pendance (se positionnant à la fois comme « petits commerçants, artisans, animateurs culturels, entrepreneurs charismatiques »¹²).

S. Noël, A. Pinto, « Indé vs Mainstream. L'indépendance dans les secteurs de production culturelle », *Sociétés contemporaines*, n° 111 (3), 2018, p. 11.

12

Le réseau Reset!, quant à lui, offre un terrain unique pour une étude de ce phénomène. Il permet d'aller plus loin qu'une étude de cas limitée à un domaine d'activité, à un pays ou à une ville. Il offre une possibilité de croiser et confronter les perspectives des acteurs qui se caractérisent par une diversité géographique et sectorielle, mais qui se réunissent autour d'un projet, de défis et d'un débat communs qui gravitent justement autour de la vision et de l'expérience de l'indépendance. En s'appuyant sur ces considérations préalables, l'enquête a visé, à partir du cas du réseau Reset!, à analyser la construction d'une catégorie d'acteur culturel indépendant au niveau européen et à fournir des pistes de réflexion pour développer des principes d'action publique à cet égard. Pour cela, nous sommes partis d'une approche dynamique de l'indépendance des acteurs de la culture et des médias, qui intègre à la fois son caractère relatif et la diversité de ses conceptions dans différents contextes nationaux, politiques et sectoriels. Nous n'arrêtons ainsi pas de définition au préalable, pour nous intéresser avant tout à la perspective des membres du réseau que nous reconstituons dans ce rapport. Nous avons structuré l'enquête autour des axes thématiques suivants :

1. Indépendance économique

L'indépendance économique est la dimension primordiale de la réflexion sur la professionnalisation et l'autonomie de la production culturelle, notamment dans les États occidentaux capitalistes et libéraux, où suite à la minimisation de la censure étatique, la part des contraintes de marché dans l'encadrement des marges de manœuvre des artistes et des professionnels des médias grandit pour constituer, vers la fin du xx^e siècle, le principal facteur qui limite la liberté d'expression¹³. La concentration de la création dans les grands groupes est aussi souvent présentée comme un facteur

d'homogénéisation et d'encadrement de l'activité culturelle. Plusieurs modes de production et de diffusion alternatives ont été proposés et conceptualisés pour se distinguer par rapport au modèle de marché et des grands groupes, comme le *Do it yourself* (DIY) dans la musique, d'abord par le mouvement punk¹⁴.

Voir par exemple : P. Champagne et D. Marchetti (dir.), *Dossiers de l'audiovisuel*, 106 (11/12), « Censures visibles, censures invisibles », 2002 ; P. Durand, *La Censure invisible*, Arles, Actes Sud, 2006 ; Y. Kryzhanouski, D. Marchetti, B. Ostromoukhova (dir.), *L'invisibilisation de la censure. Les nouveaux modes de contrôle des productions culturelles (Biélarus, France, Maroc et Russie)*, Paris, Eur'Orbem éditions, 2020.

13

Sur le mouvement DIY en Occident qui préconise le mode non capitaliste de la production culturelle et est souvent lié à l'idéologie libertaire, voir, par exemple : F. Hein, *Do It Yourself ! Autodétermination et culture punk*, Paris, Le passager clandestin, 2012 ; D. Purdue, J. Dürschmidt, P. Jowers, R. O'Doherty, "DIY culture and extended milieux: LETS, veggie boxes and festivals", *The Sociological Review*, 45 (5), 1997, p. 645-667.

14

Quelle signification les acteurs accordent-ils à l'indépendance économique, et quelles sont les raisons invoquées pour promouvoir cette indépendance ? L'indépendance économique est-elle vue par les acteurs comme un moyen pour se lancer dans une carrière artistique ou médiatique (sans exclure ensuite le passage vers des modèles plus commerciaux et « dépendants ») ou comme un objectif à part entière¹⁵ ? Comment les acteurs du monde culturel indépendant gèrent-ils les tensions et les contradictions qui ressortent de ce modèle qui s'appuie à la fois sur la professionnalisation et l'ethos de l'engagement désintéressé, qui valorise la spontanéité mais implique une institutionnalisation de l'activité pour l'inscrire dans la durée, et qui est souvent associé à une vision radicale de la culture et de ses pratiques ? Comment l'indépendance caractérisée par ces tensions peut-elle prendre forme dans la vie quotidienne ?

15

Par exemple, Fabien Hein remarque que les acteurs de la scène punk DIY ne sont pas unanimes dans leur vision de la finalité de ce système de production artistique, ce qui donne lieu à un débat qui oppose deux registres. Selon le premier, la production artistique dans le cadre du système DIY est valorisée en tant que forme d'action anticapitaliste imposant « un entre-soi intransigeant », et la sortie de ce système est vue comme un acte de trahison. Selon le second registre, « l'attachement à la musique punk est plus déterminant que les cadres de l'action » – « faire du DIY » n'est pas une fin en soi, mais une première étape vers une carrière musicale commercialisée et professionnelle (F. Hein, « Le DIY comme dynamique contre-culturelle ? L'exemple de la scène punk rock », *Volume !*, n° 1, vol. 9, 2012, p. 113).

2. Deux dimensions de l'indépendance politique : relations avec le monde politico-administratif et engagement dans le débat public

La recherche de l'indépendance par rapport au monde politique implique dans la culture au moins deux dilemmes. Premièrement, quels acteurs politiques sont vus comme sources potentielles de la dépendance ? S'agit-il des institutions d'État et de leurs représentants ? Ou encore cherche-t-on, pour marquer le plus haut degré de l'autonomie, à s'interdire la coopération avec tout acteur politique : partis, mouvements collectifs, associations de défense des droits humains, etc. ? Quels sont les types de collaboration et de coopération légitimes, et à partir de quel moment le risque de perte d'autonomie devient-il inhibant ? Il faut y ajouter le rôle des acteurs politiques locaux qui peuvent même, dans certains cas, rentrer en opposition avec les objectifs gouvernementaux, comme ce fut le cas de Wrocław, Capitale européenne de la culture en 2016, se déclarant « la ville de l'autre Pologne ».

Le deuxième dilemme concerne la relation entre indépendance et débat public. D'un côté, on peut imaginer le degré supérieur de l'indépendance dans la posture de « l'art pour l'art » qui se détache volontairement des considérations et débats politiques. D'un autre côté, l'indépendance peut au contraire être vue comme une condition nécessaire et une base pour l'engagement dans le débat sur les questions sociales et politiques, notamment dans la tradition de l'art non-conformiste ou *underground* de l'Europe centrale et orientale, ou encore de celle de l'engagement intellectuel en France¹⁶.

16

N'oublions pas que dans la tradition française de l'engagement intellectuel, il s'agit de l'intervention dans le débat public des acteurs qui s'appuient sur le prestige et la légitimité qu'ils détiennent à partir de leur activité extrapolitique : « l'intervention dans le champ politique, sous des formes inédites jusque-là, de ceux qui font profession d'écrire, de penser, d'enseigner », ou plus généralement la profession de production culturelle (F. Matonti, « Intellectuels et politique », in A. Cohen, B. Lacroix, P. Riutort (dir.), *Nouveau manuel de science politique*, Paris, La Découverte, 2009, p. 572). Il s'agit de « la figure traditionnelle de l'intellectuel prophétique, intellectuel critique qui s'engage à titre personnel pour des causes particulières au nom de valeurs universelles comme la liberté ou la justice » (G. Sapiro, « Modèles d'intervention politique des intellectuels. Le cas français », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°176-177, 2009, p. 15).

Ajoutons enfin que le choix d'un mode de production et de diffusion conforme aux principes de l'indépendance économique peut lui aussi être mis en relation avec les choix politiques ou produire des effets politiques (dimensions et effets politiques de l'indépendance économique). Par exemple, la contestation des règles des grands groupes et de l'approche en termes d'industries culturelles ou le refus de la commercialisation, de l'industrialisation de la production culturelle et de la montée en échelle de diffusion peuvent correspondre, comme dans le cas des mouvements artistiques radicaux, à la critique du modèle capitaliste de la société, ou en tout cas créer ou renforcer l'apparence d'une posture contestataire. De même, la multiplication de médias ou de plateformes autogérés, ayant recours au financement participatif ou à d'autres sources de financement, permet de dessiner des modèles alternatifs par rapport aux courants dominants oligopolistiques.

3. Indépendance de l'expression artistique, indépendance éditoriale

Une quatrième dimension que peut comporter l'indépendance relève des logiques internes du champ artistique ou médiatique : il s'agit de la possibilité de rupture par rapport aux conventions, règles, contraintes, effets de mode et traditions.

Quels sont les effets esthétiques et éditoriaux de l'indépendance et comment les saisir ? Existe-t-il une convergence esthétique et éditoriale entre les initiatives qui se revendiquent de l'indépendance ? Est-ce que l'activité culturelle indépendante doit forcément aspirer à être novatrice, non-conformiste, alternative du point de vue esthétique, artistique ou éditorial ? Est-ce que le clivage entre la culture de masse et celle indépendante se superpose à l'opposition artistique structurante entre le sous-champ de la grande dif-

fusion et celui de la diffusion restreinte¹⁷, et existe-t-il un lien organique entre le modèle de production culturelle et son échelle de diffusion ?

17

Sur la distinction entre ces sous-champs, centrale à l'analyse bourdieusienne du champ artistique, voir P. Bourdieu, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, septembre 1991, p. 3-46 ; P. Bourdieu, *Les règles de l'art*, op. cit.

4. Politiques de l'indépendance

Plusieurs questionnements dans le cadre de cette enquête touchent aux aspects politiques de l'activité culturelle perçue comme indépendante.

Premièrement, on remarque depuis quelques décennies les usages de plus en plus fréquents de la symbolique et de la notion de l'indépendance dans les modes de gouvernance d'État. Dans les domaines de la justice, de l'expertise, des droits, de la régulation, des politiques économiques (notamment monétaires), le recours à cette notion pousse certains politistes à parler de la « politique de l'indépendance » en tant que techno-

logie (ou mode) de gouvernement¹⁸.

Comment en va-t-il dans le domaine de

la culture et de la politique culturelle ? Comment valoriser l'indépendance des acteurs culturels auprès du monde politico-administratif ? L'usage de la catégorie d'indépendance appliquée à certaines activités culturelles conduit-il à sortir des cadres de la politique culturelle et à en souligner les effets transversaux : sociaux, urbains, politiques, etc. ? Comment les tensions, les divergences ou au contraire les habitudes de coopération entre acteurs indépendants, favorisées par le manque de ressources, impactent-elles les usages de la notion d'indépendance dans le secteur de la culture et des médias ?

18

B. François, A. Vauchez (dir.), *Politique de l'indépendance. Formes et usages d'une technologie de gouvernement*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2020.

Deuxièmement, nous examinons les aspects de l'activité des membres du réseau Reset! qui vont au-delà du domaine culturel et éditorial au sens strict et concernent plus largement les problèmes sociaux et politiques, la vision de la société et de son développement, ainsi que le débat public. Quelles valeurs d'ordre social et politique sont portées par les membres du réseau Reset! ? Y a-t-il des valeurs de cet ordre qui sont associées voire propres au secteur culturel indépendant ? Quel est le rapport de ces structures à l'Europe ?

Troisièmement, la question qui se pose est aussi celle des « bonnes » politiques publiques pour la culture indépendante. Du point de vue des membres du réseau Reset!, quelles mesures peuvent être envisagées afin de minimiser la vulnérabilité du secteur culturel indépendant face aux crises ? La crise sanitaire a rendu apparente cette vulnérabilité, mais d'autres menaces sont à envisager : crises énergétique, économique, financière, environnementale, voire, dans certains États, politique en cas de changement de majorité ou de régime. En tout état de cause, cette réflexion doit tenir compte de la dimension multiscale des politiques publiques, y compris celles de la culture et des médias, entre plusieurs niveaux : local, régional, national ou fédéral, européen.

5. Tissu de l'indépendance : internationalisation et interdépendance

En fin de compte, l'indépendance est souvent mise en rapport avec la coopération des acteurs culturels qui créent un tissu d'interdépendances. Ainsi, l'autonomie du secteur culturel indépendant ne signifie pas l'isolement des initiatives qui le composent. De nombreuses formes de collaboration – dont le réseau Reset! est un exemple lui-même – régissent l'activité des indépendants. Dans quelle mesure les initiatives culturelles s'inscrivent-elles dans cette vision – au premier regard paradoxale – de l'interdépendance de la culture indépendante ? Quel rôle est joué par la coopération transnationale dans ce domaine, et quels sont les usages possibles de cette coopération ? Il convient aussi de prendre en considération les phénomènes d'exil – en particulier de nomadisme artistique généré par les contraintes économiques ou politiques qui s'exercent sur les candidats à l'indépendance.

6. Méthodologie de l'enquête

Pour examiner ces questions et y apporter des éléments de réponse, nous nous sommes appuyés sur quatre méthodes d'enquête principales.

Premièrement, nous avons procédé à une collecte de la **documentation** existante sur le sujet, dont le matériau produit par le réseau Reset!. Nous avons ensuite analysé ces matériaux, notamment 15 lettres d'information publiées par Reset! en 2022-2023 et les

¹⁹ Il s'agit des réunions de structures et d'acteurs culturels au niveau local autour de sujets variés. Les acteurs évoquent leurs visions et leurs besoins pratiques dans leurs activités, en faisant parfois émerger des propositions en matière de politiques publiques ou de coopération.

rapports de 43 ateliers (*workshops*) organisés sous le patronage du réseau entre février 2022 et août 2023¹⁹.

Deuxièmement, nous nous sommes engagés dans une procédure d'**observation participante**. Nous avons notamment pris part aux deux forums de Reset! qui se sont tenus à Bruxelles en 2022 et à Lyon en 2023 et avons systématiquement participé aux visioconférences du réseau sur la plateforme *Discord*, pendant la durée de l'enquête, de l'automne 2022 à fin 2023.

Troisièmement, en coopération avec le LABA et des étudiants de Sciences Po Grenoble²⁰, nous avons élaboré un **questionnaire** en ligne afin de recueillir des informations sur le

²⁰ Le LABA est un pôle de compétences spécialisé dans les coopérations et les financements européens, dans le domaine des industries créatives et culturelles, du tourisme et du sport. L'enquête menée avec des étudiants de Sciences Po Grenoble a examiné la gouvernance de Reset! et les attentes des membres vis-à-vis du réseau.

statut juridique, le budget, le domaine d'activité, la situation géographique, la taille des structures et les effectifs, l'ancienneté et les principales caractéris-

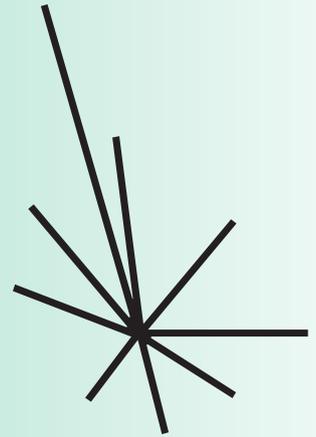
tiques des membres du réseau Reset!. Le questionnaire a aussi inclus des éléments sur la définition de l'indépendance, ce qui a permis de proposer une perspective quantitative de cette notion, d'élaborer une cartographie de ses dimensions et de croiser les résultats avec les caractéristiques des structures. 35 membres du réseau ont répondu au questionnaire en décembre 2022 et janvier 2023.

Enfin, nous avons conduit 27 **entretiens semi-directifs** avec 30 représentants des structures membres du réseau Reset! venant de 18 pays européens pour examiner l'objet

²¹ Sauf mention contraire, les citations du rapport sont issues des entretiens avec les personnes interrogées durant l'enquête. Ces verbatims, anonymisés, figurent en italique.

de notre enquête plus en détail²¹. Ces entretiens ont duré en règle générale autour d'une heure et ont exploré tous

nos axes thématiques. À cela s'ajoutent un entretien avec une représentante de l'Agence exécutive européenne pour l'éducation et la culture auprès de la Commission européenne et un autre avec la directrice de Trans Europe Halles (un réseau culturel européen pionnier et engagé dans la coopération avec Reset!), qui permettent d'éclairer les attentes de ces structures par rapport à Reset! et leur vision de la culture indépendante.



PARTIE 1

DÉFINITIONS DE L'INDÉPENDANCE : INCARNATIONS LOCALES DU PRINCIPE DE L'AUTONOMIE DE CRÉATION

1. Boussole de l'indépendance

- Convergence significative autour du pôle « esthétique-éditorial » de la définition...
- ... et des divergences secondaires

2. Significations centrales de l'indépendance

- Deux niveaux de l'indépendance : contenus et statut
- Définitions de la dépendance

3. Définition relative et liminaire : degrés et limites de l'indépendance

- Lignes rouges de l'indépendance
- Limites dimensionnelles : économie, politique institutionnelle, engagement et esthétique

La déclaration de Reset!, adoptée lors du forum du réseau en 2023, définit les « écosystèmes culturels indépendants » comme « ni affiliés à des autorités publiques ni à des grands groupes privés²² ». Cette définition s'appuie avant tout sur le statut (juridique, économique, institutionnel) des initiatives. Elle reste suffisamment générale pour inclure les différents participants au réseau.

Pour affiner la définition de l'indépendance dans la culture et les médias du point de vue

²²
[Indépendance de la culture et des médias : un combat vital pour l'Europe à l'horizon des élections de 2024](#)

des membres de Reset!, nous l'avons abordée de trois manières à partir de trois types de sources (questionnaire, entretiens, documentation).

Tout d'abord, nous proposons une « cartographie » de l'indépendance – non pas dans une perspective géographique, mais sémantique. Nous avons ainsi pu construire une boussole qui témoigne de l'importance que les membres du réseau accordent aux quatre dimensions de l'indépendance qui constituent les quatre pôles de la boussole : position sur le marché des biens culturels, rapports avec les institutions publiques et les acteurs politiques, engagement dans le débat public, indépendance de création, esthétique et éditoriale. En donnant une lecture quantitative de l'indépendance, cette approche permet aussi de polariser des visions divergentes.

Deuxièmement, nous avons analysé les perceptions associées à la notion d'indépendance par les membres du réseau que nous avons interrogés. Cela permet de construire une définition pragmatique à partir de ses « significations centrales » (*core meanings*), critères qui composent les « taxonomies pratiques » des concepts et catégories²³. Ainsi,

²³
Ce procédé classique permettant de saisir les définitions pragmatiques des catégories complexes dans les perceptions des acteurs est issu de travaux en psychologie sociale, notamment ceux d'Eleonor Rosch, et utilisé en sociologie notamment par Luc Boltansky. Voir par exemple E. Rosch, B. Loyd (eds.), *Cognition and Categorization*, New York, Erlbaum, 1978 et L. Boltanski, *Les cadres : la formation d'un groupe social*, Paris, Éditions de Minuit, 1982, notamment p. 464-466.

les visions individuelles de l'indépendance s'additionnent pour dégager un noyau sémantique d'une définition collective.

Enfin, la troisième approche retenue est celle de la définition liminaire. Dans cette perspective, nous nous intéressons au caractère relatif et aux frontières de l'indépendance : considère-t-on que l'indépendance est une propriété absolue (on est indépendant ou on ne l'est pas) ou proportionnelle (il peut y avoir une gradation, un degré variable d'indépendance) dans l'activité culturelle et à partir de quel moment l'autonomie de cette activité ne peut plus être considérée comme suffisante ?

1. Boussole de l'indépendance

Dans le questionnaire auquel ont répondu 35 membres du réseau Reset! en décembre 2022 et janvier 2023, nous avons demandé aux participants d'exprimer leur accord ou désaccord – en attribuant une note sur une échelle de 0 à 10 (0 signifiant en total désaccord et 10 complètement en accord) – avec les phrases suivantes :

- Les initiatives culturelles et médiatiques indépendantes doivent se démarquer des considérations de marché, de la recherche du profit économique et des grands groupes.
- Les initiatives culturelles et médiatiques indépendantes devraient limiter la coopération avec le gouvernement et les institutions de l'État, y compris en matière de financement public.
- Les initiatives culturelles et médiatiques indépendantes doivent rester en dehors du débat politique et éviter toute coopération avec les partis et mouvements politiques.
- Les initiatives culturelles et médiatiques indépendantes doivent aspirer à l'originalité artistique ou éditoriale et au non-conformisme esthétique.

Nous interprétons les réponses à ces questions comme un indicateur de l'importance que les répondants accordent à chacune des quatre dimensions de l'indépendance (économique, politique institutionnelle, engagement, esthétique-éditoriale).

• Convergence significative autour du pôle « esthétique-éditorial » de la définition...

La première conclusion que nous pouvons en tirer est que **le pôle « esthétique-éditorial » de cette définition de l'indépendance est dominant** (moyenne = 8,46, médiane = 9) **et le plus consensuel** (écart type = 1,86, c'est-à-dire que la dispersion dans les réponses est la plus faible des quatre pôles, donc les réponses sont les plus homogènes).

La dimension économique arrive à la deuxième position (moyenne = 6,37), **mais c'est aussi celle où il y a le plus de désaccord entre les membres** (écart type = 3,02). En moyenne, moins d'importance est accordée par les répondants aux deux pôles « politique » et « engagement » de l'indépendance (moyenne = 4,20), en sachant que la réponse la plus fréquente concernant l'importance du pôle « engagement » (valeur modale ou « mode ») est zéro, ce qui témoigne du fait qu'un grand nombre de répondants croient que l'engagement dans le débat public sur des sujets politiques n'est pas contradictoire avec l'indépendance de l'activité culturelle.

Tableau 1 : Réponses au questionnaire de l'ensemble des initiatives (35)

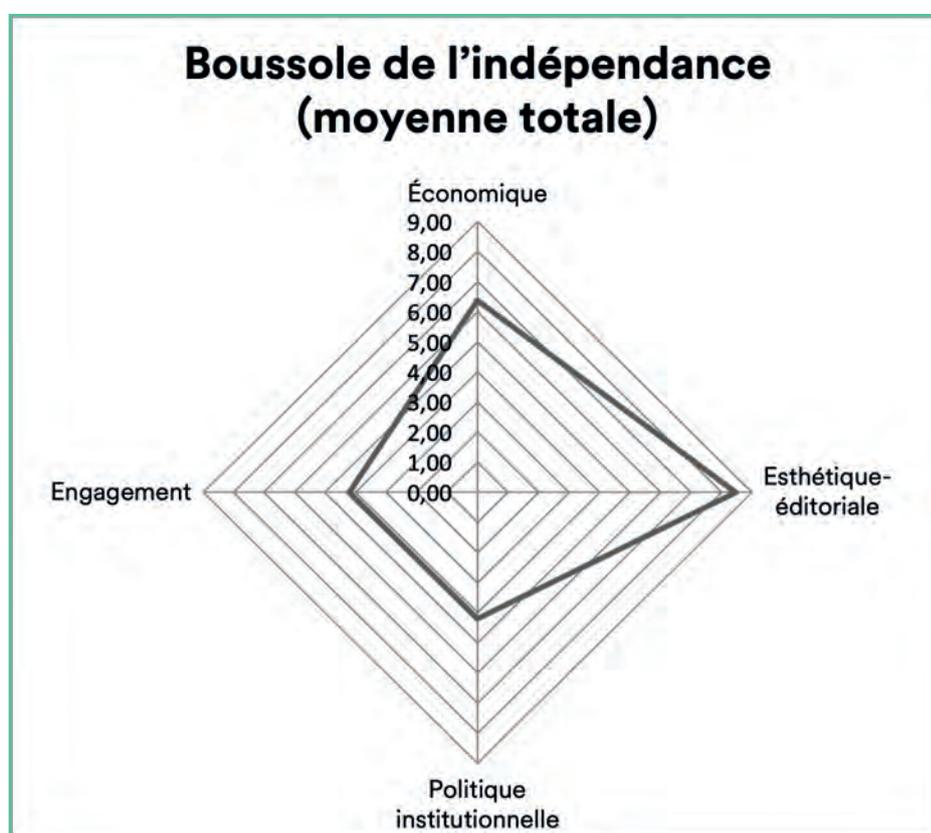
Dimension	Économique	Esthétique-éditoriale	Politique institutionnelle	Engagement
Moyenne	6,37	8,46	4,20	4,20
Médiane	6,00	9,00	5,00	4,00
Mode	10,00	10,00	5,00	0,00
Écart type	3,02	1,86	2,86	2,93

Moyenne arithmétique : valeur qu'aurait chacune des parties d'une somme si, la somme restant égale, toutes les parties étaient égales entre elles.

Médiane : valeur qui occupe la position centrale dans une série statistique simple où les valeurs sont rangées de façon croissante. Il y a autant de valeurs qui lui soient supérieures qu'inférieures.

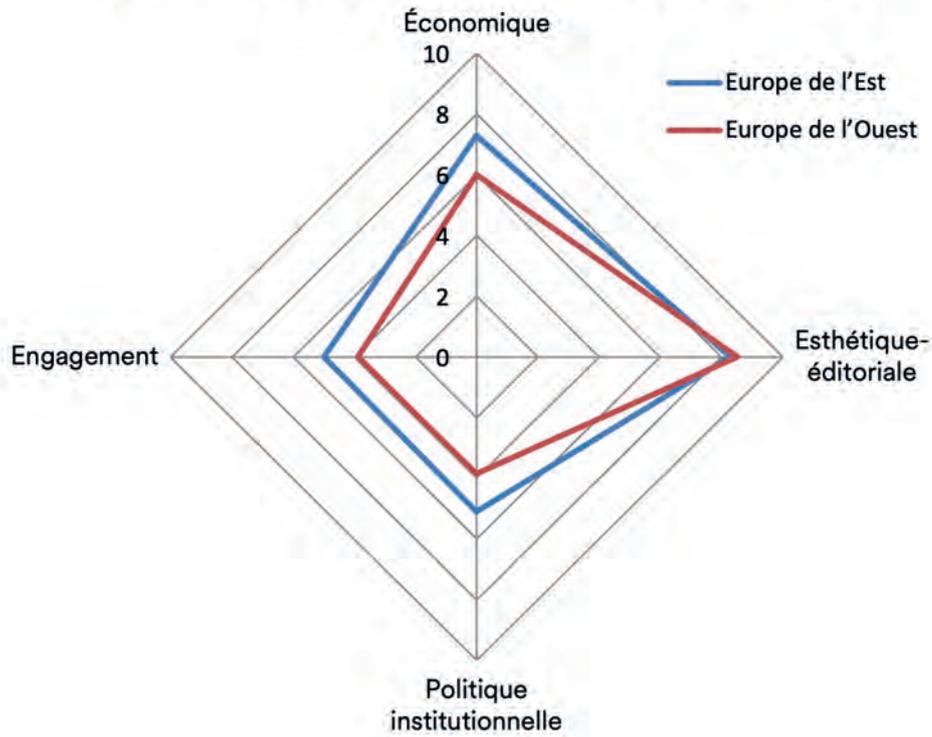
Mode (valeur modale, valeur dominante) : valeur la plus représentée d'une variable, valeur dont la fréquence est maximale ; réponse la plus « populaire ».

Écart type : mesure de la dispersion des valeurs d'un échantillon statistique. Plus l'écart type est grand, plus il y a de divergences dans les opinions.

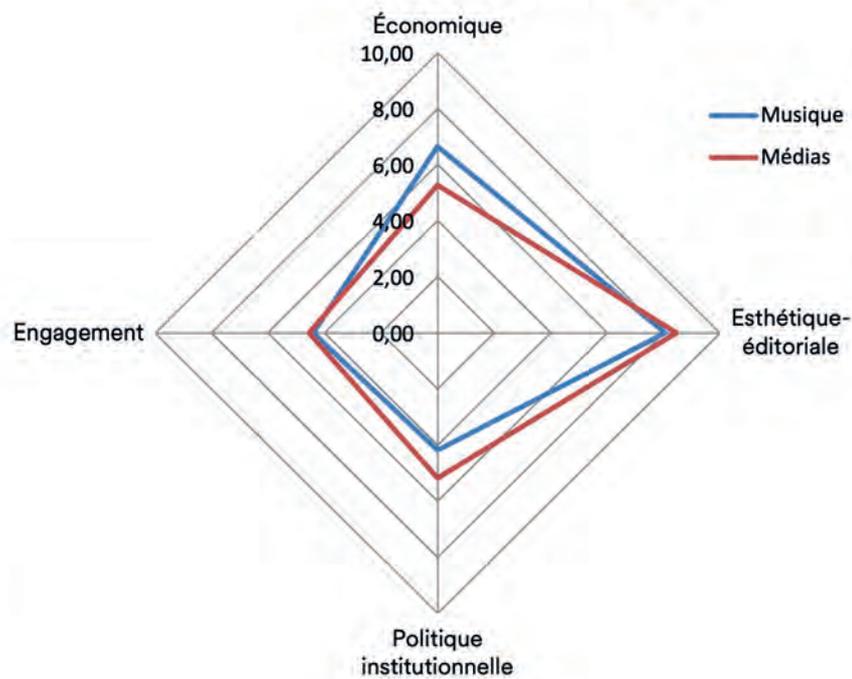


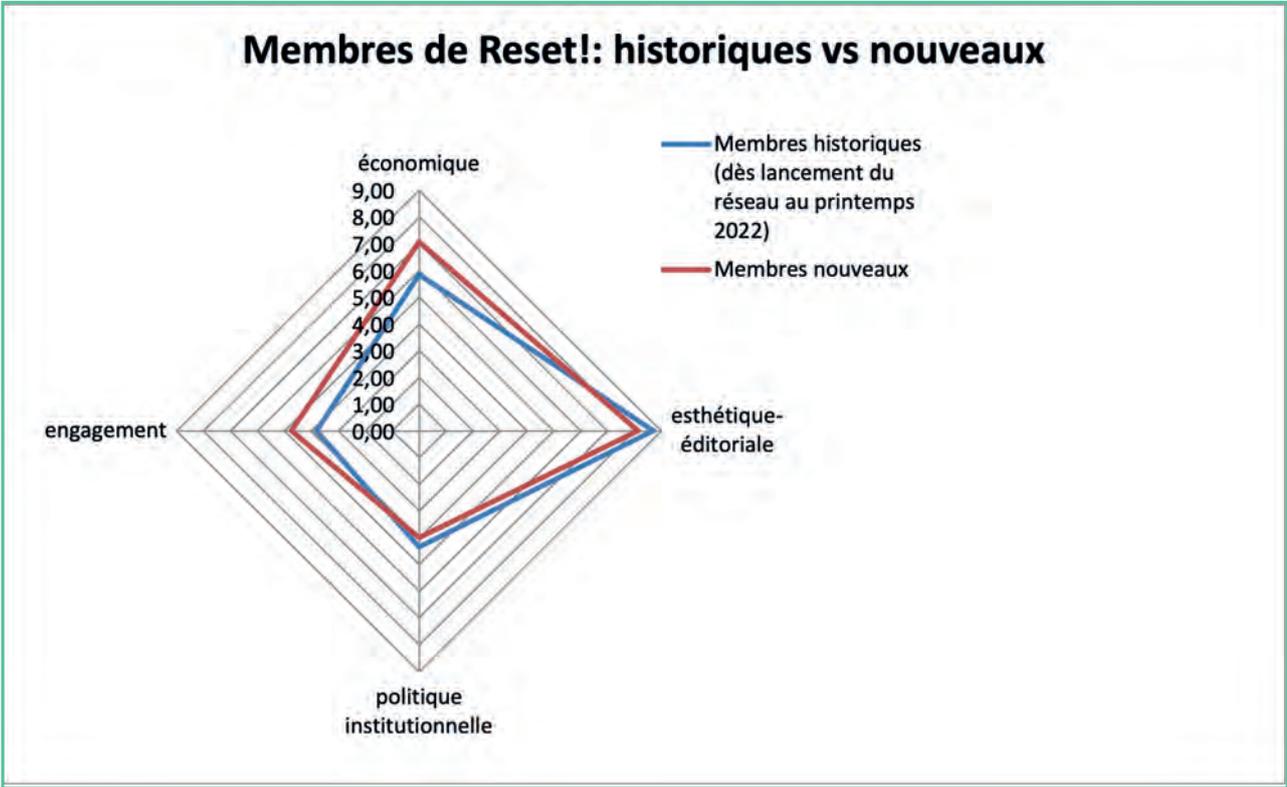
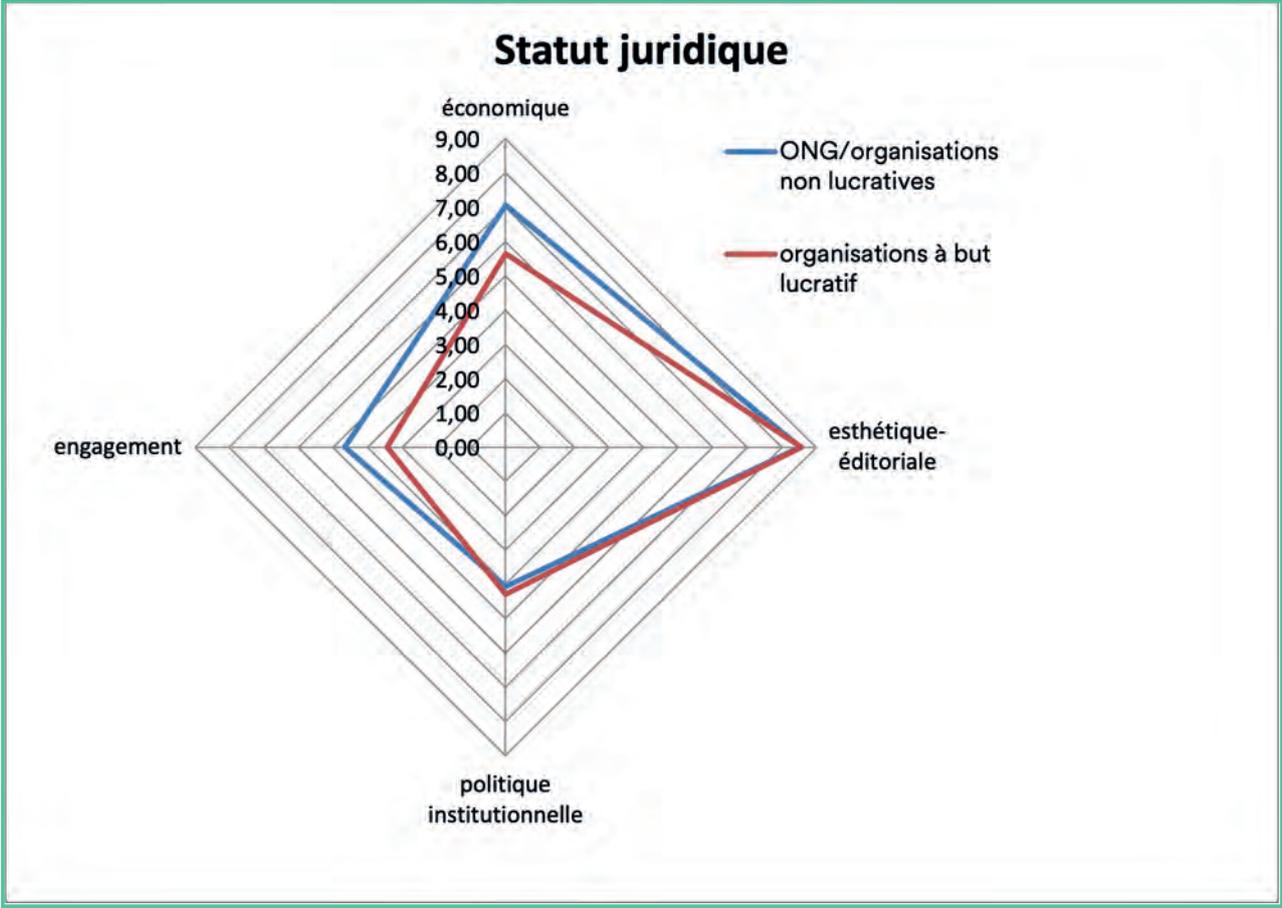
La deuxième conclusion est que **cette vision de l'indépendance reste dominante quelles que soient les caractéristiques géographiques, institutionnelles, sectorielles ou matérielles des initiatives**. Pour arriver à cette conclusion, nous avons divisé les structures répondantes en fonction de plusieurs critères et extrapolé leurs résultats. Bien que les différences ne soient pas toujours négligeables, si l'on se tient uniquement aux valeurs moyennes leur signification reste limitée. On peut le voir sur les boussoles constituées selon la même logique : leur forme ne change pas essentiellement, le pôle « esthétique-éditorial » reste dominant.

Europe de l'Est vs Europe de l'Ouest

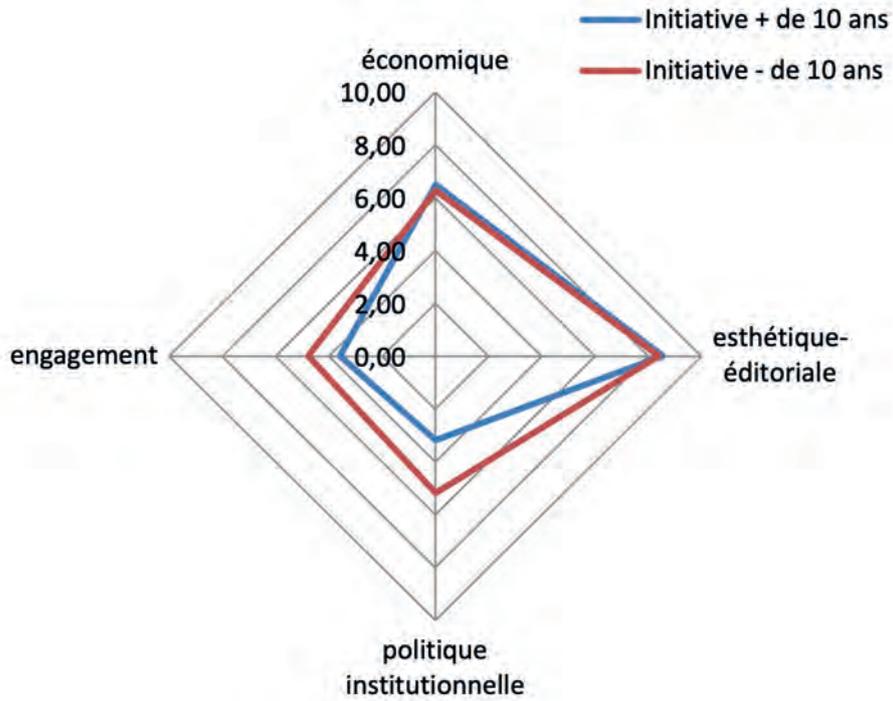


Musique vs Médias

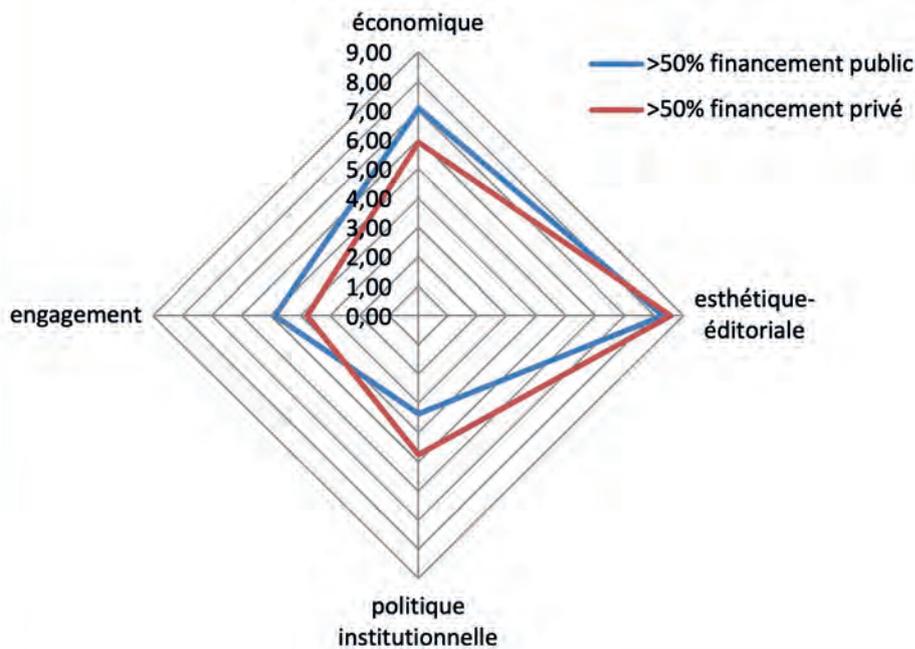




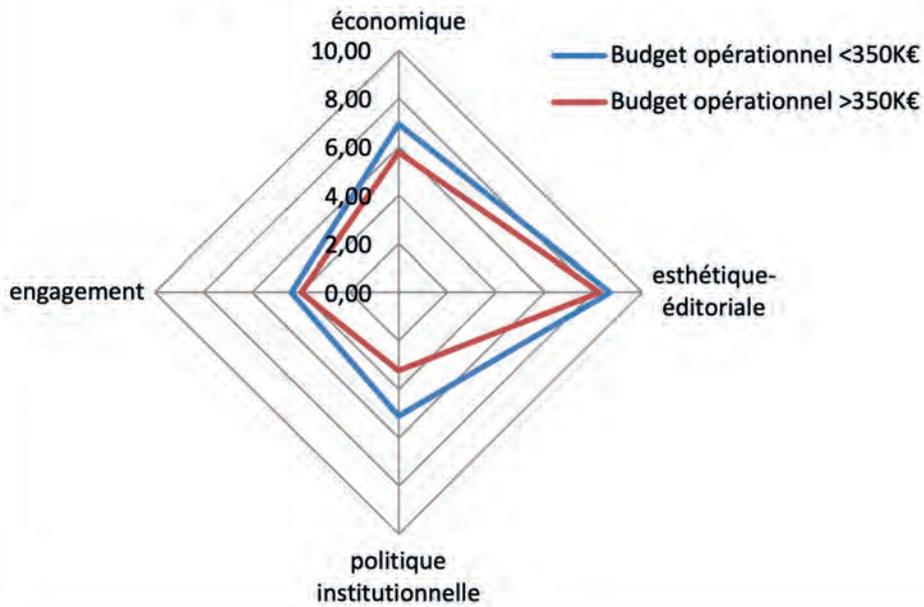
Ancienneté



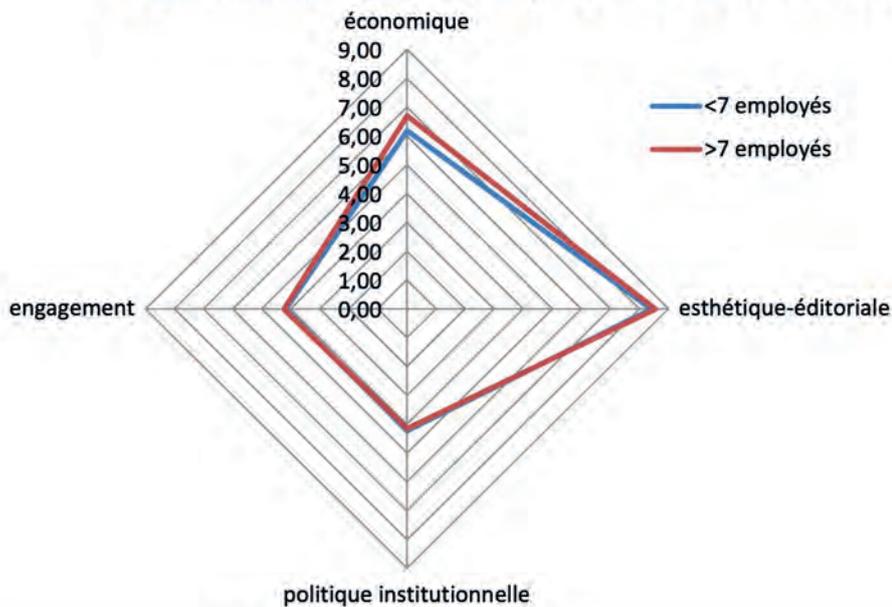
Part du financement public / privé



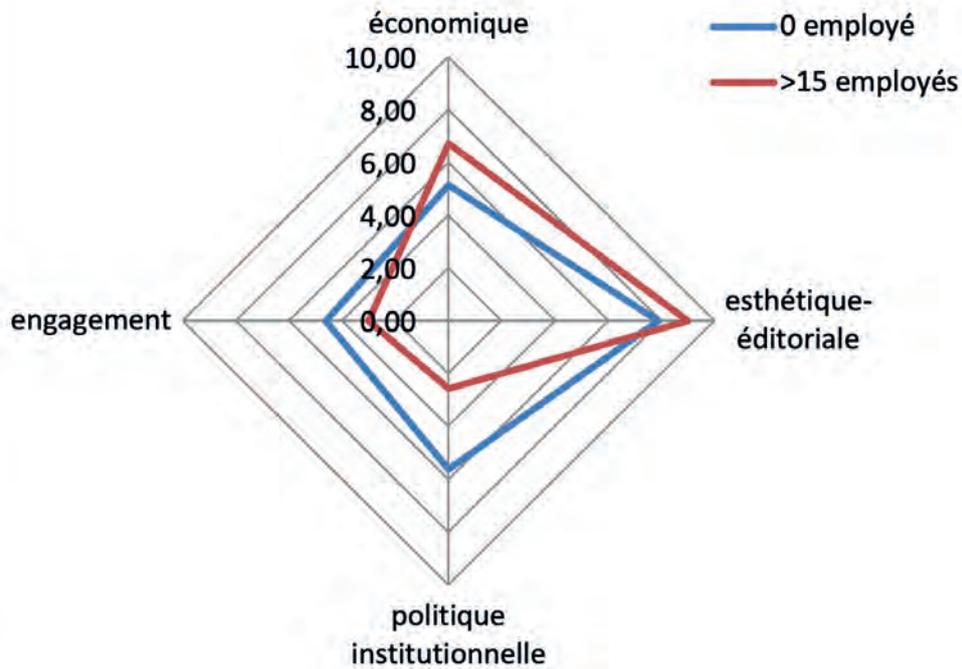
Budget opérationnel annuel



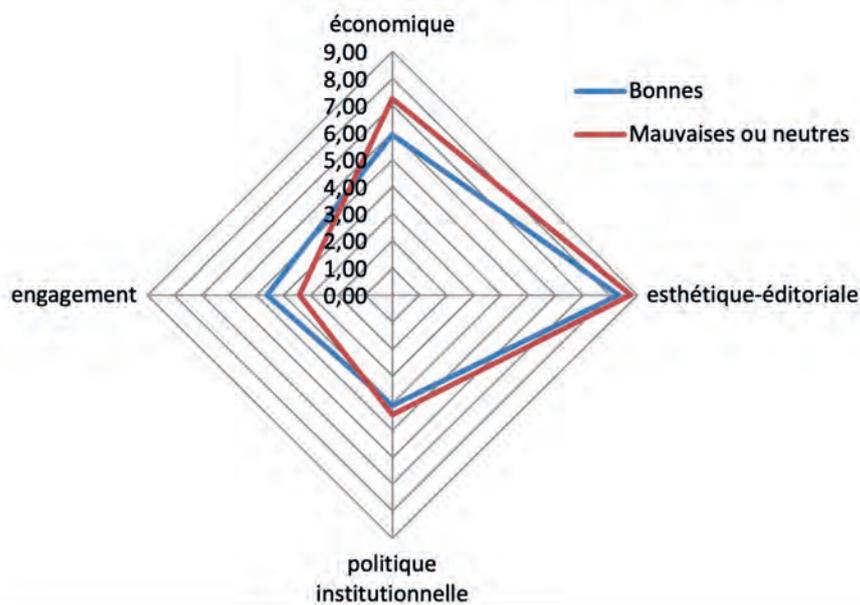
Professionalisation 1 (toutes les initiatives)



Professionalisation 2 (extrêmes)



Relations avec les autorités



• ... et des divergences secondaires

Certaines variations sont cependant intéressantes à commenter, surtout si l'on tient compte des autres valeurs que les valeurs moyennes. Au début de cette recherche, nous nous attendions à trouver une différence essentielle dans l'approche de l'indépendance entre les initiatives originaires de l'Europe occidentale et celles des pays postcommunistes de l'Europe centrale et orientale. Cette hypothèse ne se vérifie pas dans l'analyse. Certes, on trouve une différence dans les relations au marché et aux grands groupes (6 contre 7,3, cf. *infra* le tableau 2), aux institutions d'État (3,84 contre 5,1), à l'intervention dans le débat politique (3,88 contre 5), mais cette différence reste largement dans les limites de l'écart type (3,02, 2,86 et 2,93 respectivement). **Les acteurs des pays postcommunistes semblent avoir légèrement plus de réticence quant à la coopération avec les institutions publiques et à s'engager dans une activité qui peut être perçue comme politisée** – ce qui peut s'expliquer par la vulnérabilité économique du secteur indépendant, par le manque des ressources pour la politique culturelle, par la faible disponibilité des financements et par les fortes conflictualité et polarisation politiques dans plusieurs de ces pays (notamment la Hongrie, la Pologne et les pays des Balkans au moment de l'administration du questionnaire en décembre 2022).

Lorsque l'on compare les réponses en fonction des deux secteurs les plus représentés parmi les répondants – musique et médias –, on constate **une légère tendance du secteur musical à réclamer plus de distance par rapport au marché et aux grands groupes et à s'appuyer davantage sur les institutions publiques**, même si la dispersion des réponses des participants du secteur des médias nuance ce constat et marque un désaccord entre les répondants (écart type 3,54, supérieur à l'écart type moyen). Du point de vue du statut juridique de l'initiative, d'une manière attendue, les associations à but non lucratif ont plus tendance à insister sur la dimension économique de l'indépendance que les entreprises qui fonctionnent dans les conditions du marché des biens culturels. De ce point de vue, il est intéressant de noter que les représentants des structures associatives ont davantage marqué leur distance par rapport au débat public et aux mouvements politiques que les acteurs du secteur lucratif – ce qui peut s'expliquer par les risques de confusion avec les acteurs politiques pour les associations non lucratives qui affirment ainsi plus fortement leur autonomie par rapport au champ politique.

On peut aussi voir que les membres « historiques » de Reset! qui se trouvaient parmi les fondateurs semblent plus modérés dans leur évaluation de la dimension économique de l'indépendance (ce qui peut témoigner de leur caractère plus établi, économiquement solide et intégré dans le marché), et moins hésitants par rapport à l'intervention dans le débat public que ceux qui ont rejoint le réseau après son lancement. Une relation semblable s'observe dans la dimension « engagement » en fonction de l'ancienneté de l'initia-

tive : **les initiatives plus anciennes (qui ont plus de dix ans) véhiculent une vision plus engagée de l'indépendance, et semblent être plus à l'aise dans les relations avec les institutions d'État que les initiatives plus récentes.** Cela peut en partie s'expliquer par un accès plus stabilisé aux financements publics pour les initiatives plus établies.

Justement, la structure de financement semble aussi produire des effets (bien que limités) sur la vision de l'indépendance. Sans surprise, **les initiatives majoritairement financées par le secteur public insistent davantage sur la nécessaire distance par rapport au marché et aux grands groupes, et inversement prêtent moins d'importance aux deux dimensions politiques de l'indépendance** (distanciation par rapport aux institutions publiques et au débat sociopolitique). Si l'on confronte les initiatives en fonction de leur budget opérationnel annuel (dans notre cas, inférieur ou supérieur à la valeur médiane de 350 000 euros), on constate que les structures à budget plus réduit sont plus radicales dans l'évaluation de l'importance de chacune des dimensions, mais d'une manière significativement plus marquée pour les considérations économiques et surtout pour ce qui est du rapport aux institutions publiques. Au contraire, si l'on essaie d'analyser les réponses en fonction de la professionnalisation de la structure, c'est-à-dire en fonction du nombre de personnes employées par rapport à la médiane (7), on ne retrouve pas de différences significatives. Une différence n'apparaît que lorsque l'on prend les situations plus extrêmes et qu'on introduit les initiatives qui n'ont aucun employé ou ont 15 employés ou plus. Les initiatives les moins professionnalisées (mais aussi celles à professionnalisation moyenne, entre 7 et 15 employés) sont moins portées sur l'indépendance économique et esthétique-éditoriale, mais plus attentives aux dimensions politiques que leurs homologues les plus professionnalisés qui profitent sans doute bien davantage du soutien public et mettent en avant leur image engagée (l'évaluation modale [la plus fréquente] de la dimension « engagement » pour le sous-groupe le plus professionnalisé est zéro, c'est-à-dire le contraire de la vision apolitique de l'indépendance).

Enfin, nous avons aussi croisé l'évaluation de l'importance des différentes dimensions de l'indépendance avec l'opinion des répondants sur la qualité de leurs relations avec leurs autorités nationales qui figurait dans le questionnaire. Les répondants qui considèrent avoir de « bonnes » relations avec les autorités se caractérisent par une vision moins économique et plus apolitique de l'indépendance que leurs collègues dont les relations déclarées avec les autorités sont « mauvaises » ou « neutres ». D'une manière paradoxale, les valeurs moyennes associées à l'indépendance politique institutionnelle ne varient pas significativement entre les deux catégories (4,09 et 4,42). En même temps, il faut tenir compte du fait que si l'on considère uniquement les initiatives dont les relations avec les autorités sont considérées « mauvaises » ou « neutres », il y a une grande diversité d'opinions concernant l'importance du pôle « politique institutionnelle » de l'indépendance (avec l'écart type de 3,45, le deuxième plus fort de l'ensemble des données et largement supérieur à l'écart type moyen) parmi ce sous-groupe.

Ainsi, derrière un accord général sur le contour de l'indépendance, des désaccords secondaires témoignent de l'hétérogénéité des positions qu'occupent les répondants au sein du sous-champ indépendant de la production culturelle et médiatique. Mais les désaccords restent largement secondaires par rapport à une convergence générale autour d'une vision des caractéristiques de l'indépendance.

Tableau 2 : Réponses au questionnaire en fonction des catégories

	Dimension	Économique	Esthétique- éditoriale	Politique institutionnelle	Engagement
Moyenne	Total	6,37	8,46	4,20	4,20
	Europe de l'est (postcommuniste)	<u>7,3</u>	8,3	<u>5,1</u>	<u>5</u>
	Europe de l'ouest	<u>6</u>	8,52	<u>3,84</u>	<u>3,88</u>
	Musique	<u>6,65</u>	8,06	<u>4,18</u>	4,41
	Médias	<u>5,27</u>	8,45	<u>5,18</u>	4,55
	Organisations non lucratives	<u>7,06</u>	8,53	4,06	<u>4,65</u>
	Organisations lucra- tives	<u>5,64</u>	8,57	4,29	<u>3,43</u>
	Membres historiques	<u>5,85</u>	8,70	4,35	3,80
	Membres nouveaux	<u>7,07</u>	8,13	4,00	4,73
	Initiative de plus de 10 ans	6,47	8,53	<u>3,18</u>	<u>3,59</u>
	Initiative de moins de 10 ans	6,28	8,39	<u>5,17</u>	<u>4,78</u>
	50 % et plus de finan- cement public	<u>7,07</u>	8,29	<u>3,36</u>	<u>4,86</u>
	Moins de 50 % de financement public	<u>5,90</u>	8,57	<u>4,76</u>	<u>3,76</u>
	Budget de moins de 350 000 euros	<u>6,94</u>	8,67	<u>5,11</u>	4,39
	Budget de plus de 350 000 euros	<u>5,76</u>	8,24	<u>3,24</u>	4,00
	0 employé	<u>5,13</u>	<u>7,88</u>	<u>5,63</u>	<u>4,63</u>
	Moins de 7 employés	6,18	8,41	4,23	4,18
	7 employés ou plus	6,69	8,54	4,15	4,23
	15 employés ou plus	<u>6,71</u>	<u>9,00</u>	<u>2,57</u>	<u>3,00</u>
	Bonnes relations avec les autorités	<u>5,91</u>	8,30	4,09	<u>4,61</u>
	Relations avec les au- torités mauvaises ou neutres	<u>7,25</u>	8,75	4,42	<u>3,42</u>

Tableau 2 : Réponses au questionnaire en fonction des catégories

	Dimension	Économique	Esthétique- éditoriale	Politique institutionnelle	Engagement
Médiane	Total	6,00	9,00	5,00	4,00
	Europe de l'est (postcommuniste)	9,00	10,00	5,00	4,50
	Europe de l'ouest	6,00	8,00	5,00	4,00
	Musique	6,00	8,00	5,00	5,00
	Médias	5,00	10,00	5,00	5,00
	Organisations non lucratives	8,00	10,00	5,00	5,00
	Organisations lucratives	6,00	8,50	5,00	3,00
	Membres historiques	6,00	9,00	5,00	3,50
	Membres nouveaux	8,00	8,00	5,00	5,00
	Initiative de plus de 10 ans	7,00	8,00	2,00	3,00
	Initiative de moins de 10 ans	6,00	10,00	5,00	5,00
	50 % et plus de finan- cement public	8,00	8,00	4,00	5,00
	Moins de 50 % de financement public	6,00	9,00	5,00	3,00
	Budget de moins de 350 000 euros	8,00	10,00	5,00	4,50
	Budget de plus de 350 000 euros	6,00	8,00	2,00	4,00
	0 employé	5,50	8,00	5,00	4,00
	Moins de 7 employés	6,00	8,50	5,00	4,00
	7 employés ou plus	7,00	9,00	5,00	5,00
	15 employés ou plus	6,00	10,00	2,00	3,00
	Bonnes relations avec les autorités	6,00	8,00	5,00	5,00
	Relations avec les au- torités mauvaises ou neutres	8,00	9,50	4,00	3,00

Tableau 2 : Réponses au questionnaire en fonction des catégories

	Dimension	Économique	Esthétique-éditoriale	Politique institutionnelle	Engagement
Mode	Total	10,00	10,00	5,00	0,00
	Europe de l'est (postcommuniste)	10,00	10,00	5,00	3,00
	Europe de l'ouest	6,00	10,00	5,00	0,00
	Musique	6,00	10,00	5,00	5,00
	Médias	10,00	10,00	5,00	5,00
	Organisations non lucratives	10,00	10,00	5,00	5,00
	Organisations lucratives	6,00	8,00	5,00	3,00
	Membres historiques	2,00	10,00	5,00	0,00
	Membres nouveaux	10,00	10,00	5,00	5,00
	Initiative de plus de 10 ans	10,00	10,00	0,00	0,00
	Initiative de moins de 10 ans	10,00	10,00	5,00	3,00
	50 % et plus de financement public	10,00	10,00	5,00	5,00
	Moins de 50 % de financement public	10,00	10,00	5,00	0,00
	Budget de moins de 350 000 euros	<u>10,00</u>	10,00	5,00	0,00
	Budget de plus de 350 000 euros	<u>2,00</u>	10,00	0,00	0,00
	0 employé	10,00	10,00	5,00	3,00
	Moins de 7 employés	10,00	10,00	5,00	0,00
	7 employés ou plus	10,00	10,00	6,00	<u>6,00</u>
	15 employés ou plus	5,00	10,00	5,00	<u>0,00</u>
	Bonnes relations avec les autorités	10,00	10,00	5,00	5,00
	Relations avec les autorités mauvaises ou neutres	10,00	10,00	0,00	0,00

Tableau 2 : Réponses au questionnaire en fonction des catégories

	Dimension	Économique	Esthétique- éditoriale	Politique institutionnelle	Engagement
Écart type	Total	3,02	1,86	2,86	2,93
	Europe de l'est (postcommuniste)	3,32	2,53	2,84	2,86
	Europe de l'ouest	2,80	1,50	2,78	2,89
	Musique	2,45	2,24	2,62	2,75
	Médias	<u>3,54</u>	2,31	2,66	2,54
	Organisations non lucratives	3,33	2,20	2,82	2,68
	Organisations lucra- tives	2,38	1,40	2,66	2,74
	Membres historiques	2,95	1,35	3,20	2,68
	Membres nouveaux	2,95	2,33	2,31	3,15
	Initiative de plus de 10 ans	2,77	1,38	2,89	3,11
	Initiative de moins de 10 ans	3,23	2,21	2,46	2,62
	50 % et plus de finan- cement public	2,81	2,08	2,09	2,77
	Moins de 50 % de financement public	3,05	1,68	3,15	2,94
	Budget de moins de 350 000 euros	3,27	2,13	2,58	3,08
	Budget de plus de 350 000 euros	2,58	1,48	2,82	2,74
	0 employé	3,44	2,47	2,69	3,28
	Moins de 7 employés	3,28	1,97	2,78	3,10
	7 employés ou plus	2,46	1,65	2,98	2,61
	15 employés ou plus	2,49	1,77	1,76	2,27
	Bonnes relations avec les autorités	3,09	2,03	2,48	2,73
	Relations avec les au- torités mauvaises ou neutres	2,65	1,42	<u>3,45</u>	3,12

2. Significations centrales de l'indépendance

Si les données quantitatives obtenues par questionnaire tracent une image schématique de la vision de l'indépendance par les membres du réseau Reset!, elles ne l'expliquent pas. Pour avoir des éléments explicatifs et reconstituer la définition d'une manière plus subtile, une approche qualitative est nécessaire. Les entretiens semi-directifs visant les significations centrales associées par les représentants des organisations membres de Reset! nous ont livré les éléments nécessaires pour une telle analyse.

● Deux niveaux de l'indépendance : contenus et statut _____

La première conclusion qu'on peut tirer est la confirmation des résultats de l'enquête par questionnaire : il semble qu'il y a un accord entre les personnes interviewées sur le fait que l'indépendance est prioritairement envisagée d'un point de vue artistique, esthétique ou éditorial. Cependant, assez rapidement, on constate que cette vision est duelle : elle implique deux niveaux liés mais distincts de la définition. D'un côté, on peut parler de « l'indépendance des contenus » ou de « l'indépendance culturelle » et, pour la plupart des interviewés, il s'agit d'un volet essentiel et primaire. Il est nécessaire de le séparer de l'indépendance « financière » ou « juridique » (le fait de ne pas appartenir à une institution publique ou un grand groupe) qui constitue le second niveau de la définition.

Ainsi, **au premier niveau, celui des contenus, l'indépendance est vue comme l'autonomie économique** (par rapport aux grands groupes et parfois aux attentes du marché) **et politique** (par rapport aux autorités d'État et aux acteurs politico-institutionnels, comme les partis politiques). Cette autonomie est perçue comme impérative **pour la préservation du contrôle créatif, de l'innovation artistique et éditoriale, ou encore pour l'engagement dans l'action à utilité sociale** (promotion des valeurs d'égalité, d'inclusivité, de tolérance, de préservation de l'environnement, etc.). L'indépendance suppose ainsi qu'on privilégie l'exploration, la liberté de la création ou l'utilité sociale au profit économique.

À part ce statut secondaire du profit économique dans le fonctionnement des structures indépendantes, plusieurs autres éléments sémantiques sont associés à la définition de l'indépendance culturelle, dont le plus fréquent est **la liberté de choix, de décision ou d'action**. On insiste notamment sur la liberté dans la programmation, dans la définition des contours et des objectifs des initiatives culturelles et dans le développement des projets. La structure indépendante est « *le lieu où on fait soi-même, où on est libre de développer des projets dont on rêvait en tant qu'usagers. Liberté dans nos choix éditoriaux, [dans] la philosophie et [dans] la façon d'organiser tout ce processus.* » Cette idée du choix est rapportée par certains interviewés aux concepts philosophiques plus

généraux de la liberté d'expression, de la liberté de réflexion et du droit de prendre ses propres décisions. Au niveau pratique, elle est aussi présentée comme la non-soumission de l'activité et des choix créatifs aux structures commerciales, aux sponsors corporatifs ou aux autorités politiques ; la possibilité de faire des choix sans demander l'autorisation et sans rendre de comptes aux bailleurs de fonds et autres sources de financement. Cette liberté de contenu est aussi présentée comme un privilège.

Pour certains interviewés, elle est importante car elle permet aux initiatives de partager leurs valeurs avec « *le moins de barrières possible* » et d'y rester fidèles. Une telle indépendance de contenu aurait un impact culturel, social et territorial (sur le territoire, la localité où les activités sont réalisées) et permettrait de servir « la communauté » associée aux initiatives.

Enfin, certains interviewés voient également dans l'indépendance de contenu l'autonomie par rapport aux attentes du marché : le fait de ne pas reposer sur des circonstances extérieures et de ne pas suivre la mode. Cette attitude est aussi définie comme la propension à prendre des risques au lieu de suivre la tendance générale dans le secteur.

En même temps, plusieurs représentants des structures membres de Reset! précisent qu'ils sont conscients du caractère idéaliste de cette vision de l'indépendance culturelle. Ils notent que cette dernière est nécessairement limitée par le recours aux financements – le plus souvent conditionnés – et, même quand ce conditionnement n'est pas explicite, les acteurs culturels ont tendance à anticiper les attentes des bailleurs de fonds, ce qui constitue nécessairement un facteur de leurs choix en limitant d'une certaine façon leur liberté.

Au second niveau de la définition de l'indépendance, on retrouve des éléments d'ordre financier ou administratif. Par exemple, le secteur culturel indépendant constitue un « *écosystème défini suivant un mode de propriété* » : l'initiative (festival, média, club, label, collectif artistique, etc.) appartient aux gens qui y travaillent (au moins en grande majorité) ; il n'y a pas d'actionnaires externes qui pourraient peser sur les décisions ; ces organisations s'affranchissent des grandes institutions culturelles. On peut déceler trois conditions que les interviewés attachent à cette indépendance juridico-financière.

Premièrement, l'auto-gestion (*self-governance*) est indispensable : l'initiative doit être administrée de l'intérieur. On peut y impliquer les acteurs externes (partenaires, par exemple, ou représentants des organisations professionnelles), mais cette ouverture reste volontaire de la part des membres de la structure en question.

Deuxièmement, une certaine rentabilité, durabilité et stabilité financières renforcent et prolongent l'indépendance des structures culturelles, moins soumises ainsi aux pres-

sions économiques des sponsors et bailleurs de fonds : la rentabilité donne « *le luxe de choisir les sponsors et les partenaires publics* ».

Enfin, la liberté par rapport aux sources de financement est une condition très fréquemment mentionnée par les interviewés. En règle générale, le financement externe est considéré comme compatible avec le fonctionnement des initiatives indépendantes (« *on peut être indépendant tout en étant bien financé* »), à condition qu'il ne contraigne pas substantiellement la liberté créative en exerçant une pression sur les choix, les tarifs, les services, etc. Plusieurs cas de figure permettent d'éviter cette contrainte potentielle. Le financement public est considéré, dans plusieurs pays démocratiques, comme une forme moins assujettissante que le sponsoring ou la participation du capital privé. Le fait qu'il existe plusieurs ressorts administratifs (échelons de fonctionnaires, niveaux territoriaux du pouvoir) entre les hommes et femmes politiques et les initiatives financées rend l'influence politique et partisane immédiate moins probable, et tend à pérenniser le financement même dans le cas de changement de majorité au gouvernement. Une autre pratique favorable à l'indépendance est la non-conditionnalité des sources de financement, approche qui existe dans certains pays, notamment scandinaves : « *c'est le fait de pouvoir utiliser les fonds pour mettre en place son propre programme, sa propre capacité organisationnelle* ». Sinon, **la diversité des sources de financement constitue elle aussi un gage de l'indépendance** : les financements ne doivent pas venir d'une seule source. Ainsi, une radio membre de Reset! s'appuie à la fois sur le financement public de l'Union européenne, la publicité, le financement participatif et le bénévolat pour faire fonctionner son activité. En fin de compte, ce qui est important pour assurer et conserver son indépendance est la liberté de choix des sources de financement, la possibilité d'en refuser certaines.

Pour les membres de Reset! interrogés, **la relation entre le niveau juridique et financier de l'indépendance et celui de contenu n'est pas automatique : l'un ne garantit pas forcément l'autre**. Ainsi, les institutions culturelles municipales (musées ou salles de concert par exemple) sont juridiquement dépendantes des autorités locales, mais peuvent être assez indépendantes culturellement en s'appuyant sur leur réputation et leur position établie. Il s'agit ici d'un paradoxe où la dépendance juridique peut renforcer l'indépendance culturelle. Et vice versa, les institutions juridiquement indépendantes peuvent abandonner leur indépendance de contenus en se conformant aux attentes des bailleurs de fonds et à des critères de financement.

Il reste qu'en règle générale l'indépendance juridique et financière favorise et augmente la probabilité de celle du contenu. Cependant, l'indépendance économique, souvent dans le cadre d'activités à échelle réduite, induit aussi des risques supplémentaires.

Plus on est indépendant, plus on ressent les risques économiques : *« l'indépendance, c'est lorsque votre compte en banque n'est pas aussi énorme pour que vous n'ayez pas à craindre quoi que ce soit lorsque vous devez craindre quelque chose ».*

D'après la conseillère stratégique à l'Agence exécutive pour l'éducation et la culture de la Commission européenne et chargée du suivi de Reset!, l'indépendance est liée à deux aspects : la liberté artistique et l'accès aux financements. *« À l'ouest de l'Europe, on a la possibilité d'afficher son indépendance. Mais ce n'est pas le cas en Serbie, en Ukraine... C'est la voix indépendante qui y dérange. »*

Encadré 1 : définitions de l'indépendance dans les *workshops*

La définition de l'indépendance figure parfois dans les rapports sur les ateliers (*workshops*) organisés dans le cadre du réseau Reset!. Cette définition se rencontre dans 9 ateliers sur 43 analysés. Elle confirme les résultats de l'enquête par questionnaire et par entretien : elle s'appuie à la fois sur les aspects esthétiques et éditoriaux de la notion (indépendance de contenu) et sur ses aspects organisationnels, y compris le financement.

Indépendance du point de vue du contenu :

« “Indépendant” [...] signifie tout ce qui s'écarte de la culture de masse, des tendances populaires et d'une classification claire et immédiatement reconnaissable dans une ou plusieurs catégories, pour diverses raisons et avec un ensemble spécifique de caractéristiques. Il s'agit du désir de promouvoir et de diffuser quelque chose de différent, de s'éloigner des cadres préétablis du marché dominant : le désir d'offrir une alternative. » (atelier sur le clivage générationnel dans le milieu des clubs de musique, organisé par Vinylbox à Naples).

L'indépendance est ce qui différencie et éloigne le journalisme du marketing (atelier sur la transmédia [transmedia storytelling] organisé par Are We Europe à Bruxelles).

« L'indépendance est considérée comme un outil permettant de ne pas changer la façon dont nous faisons les choses parce que les parties prenantes exercent une pression sur nous. Il peut s'agir de n'importe qui, du gouvernement, du marché, de n'importe quel aspect. » (atelier sur les perspectives pour la culture indépendante en Hongrie, organisé à Budapest par Auróra).

Indépendance du point de vue organisationnel :

« Pour nous “indépendant” signifie “autogéré”, situation où nous prenons les décisions concernant nos organisations et définissons nous-mêmes les notions de travail, de mérite et d'amusement [*fun*]. Indépendants de toutes les forces qui pourraient vous obliger à produire un certain type de contenu audiovisuel. » (atelier sur le futur durable des radios communautaires, organisé par Independent Community Radio Network et Palanga Street Radio à Tallinn).

L'indépendance est caractérisée par les dynamiques de production DIY (atelier sur les cultures DIY durables et les écosystèmes culturels indépendants, organisé à Milan).

L'indépendance est le fait de ne pas appartenir aux grands groupes privés (majors), et ne pas être contrôlés entièrement par les bailleurs de fonds publics locaux. La dépendance implique des dangers, notamment l'imposition de règles par les grands groupes (atelier sur la concentration dans le secteur des spectacles de musique, organisé à Bruxelles par Arty Farty Bruxelles).

Indépendance du point de vue des financements :

Toute source de financement peut être considérée compatible avec l'indépendance tant qu'elle ne contrôle pas le contenu ou le travail éditorial (atelier sur le journalisme musical indépendant, organisé à Budapest par MMN Magazine, UH Fest, KultDesk Cultural Foundation et Arty Farty).

L'indépendance signifie l'absence du financement public, mais implique aussi moins de stabilité et le besoin de cumuler plusieurs emplois (atelier sur les groupes professionnels dans la culture indépendante en Géorgie, organisé par Mutant Radio et Labour Grid à Tbilissi).

L'indépendance implique le besoin de parfois rejeter des financements pour ne pas compromettre ses valeurs (atelier sur les initiatives de sensibilisation aux violences sexuelles organisé par Consentis à Berlin).

● Définitions de la dépendance

Pour étudier les significations associées à l'indépendance, on peut se tourner vers la vision de son contraire : la dépendance. Nous avons demandé aux interviewés de donner une définition ou des exemples d'activités dans leur domaine qui ne seraient pas, de leur point de vue, indépendantes. Selon les membres interrogés, cette hétéronomie peut être due soit à la commercialisation et aux groupes privés, soit à la proximité avec les institutions publiques et les autorités politiques.

D'un côté, la définition de l'indépendance rentre en contradiction avec la commercialisation « excessive », perçue comme la situation où les logiques de profit priment sur la mission originelle de l'initiative (faire communauté, attirer les groupes vulnérables et autres outsiders, transformer les pratiques sociales et promouvoir des valeurs, etc.). De

ce point de vue, ne peuvent pas être considérés comme indépendants, par exemple : l'industrie des blockbusters hollywoodiens ; les grands clubs de musique commerciaux qui soumettent leur activité et leur programmation à l'influence des sponsors « corporatifs » ; les salles de cinéma multiplexes qui agissent dans une logique de réseau dirigé d'une manière centralisée ; les fondations d'art et autres initiatives culturelles financées entièrement par une entreprise, comme Telekom Electronic Beats subventionné par T-Mobile ; les structures dépendant d'un seul sponsor ou dans lesquelles les actionnaires extérieurs qui détiennent plus de 50 % du capital imposent leurs décisions ; les grandes salles et agences de concert commerciales qui dépendent des attentes du marché, des producteurs de bière (que les salles sont obligées de vendre pour maximiser les profits) et des autres sponsors. Dans le monde des médias, ne sont pas vus comme indépendants la « grande presse » dont le budget dépend uniquement des ventes ou de la publicité, ainsi que les journaux britanniques de Rupert Murdoch dans lesquels la ligne rédactionnelle est imposée par le propriétaire. C'est également le cas des majors de l'industrie musicale et des grandes plateformes de streaming (Spotify, Apple Music) qui s'appuient sur des algorithmes dont l'objectif est de maximiser les profits à partir des données sur la consommation culturelle. Plusieurs exemples concernent aussi les festivals de musique, secteur où de nombreux acteurs appartiennent à de grands groupes et programment les mêmes artistes, ce qui nuit à la diversité et va contre l'idée de l'émergence et du renouvellement des pratiques. Dans certains de ces cas, les choix artistiques sont forcés par un sponsor qui peut formuler des injonctions spécifiques et rigides dans la programmation artistique, définir la politique tarifaire et budgétaire, ou même imposer son nom au festival.

D'un autre côté, la non-indépendance peut aussi trouver sa source dans le secteur public. Tout d'abord, les institutions publiques de la culture sont citées comme un exemple de structures dépendantes, notamment à cause d'une très large part de financement qui dépend du « monde politique ». Ces institutions auraient moins de flexibilité à cause de l'influence des facteurs externes. La même logique s'applique aux salles de cinéma gérées directement par les municipalités et « liées à un appareil politique ». En même temps, comme précisé précédemment, certains interviewés relèvent un paradoxe des institutions culturelles municipales, dépendantes juridiquement mais qui peuvent être assez indépendantes du point de vue des contenus en s'appuyant sur leur réputation et leur position établie (elles sont parfois plus autonomes de ce point de vue que des initiatives juridiquement indépendantes qui adaptent leur activité à des critères de financement d'une manière plus rigide).

En élargissant le cercle des exemples de non-indépendance par rapport au secteur public, certains membres interviewés y ont inclus toutes les initiatives qui s'appuient exclusivement ou principalement sur les financements publics et dont l'existence même

dépend de la bonne volonté des autorités gouvernementales ou d'institutions publiques, comme c'est par exemple le cas des grands musées (y compris privés) en Turquie. De ce point de vue, le recours aux financements publics, s'il constitue une part majeure du budget et vient d'une seule source, peut devenir un piège pour les acteurs culturels. Un exemple mentionné à ce propos est celui d'un festival de musique à Athènes qui avait reçu un très fort soutien de la part de la ville, à la fois pour les locaux et pour le financement ; cependant, le changement ultérieur de majorité au conseil municipal et les modifications budgétaires qui ont suivi ont mis fin à son existence. Une de nos interlocutrices appelle d'ailleurs à une diversification des financements de la part des autorités publiques : « *dans la vieille Europe, une forme de reproduction artistique et culturelle est à l'œuvre. Or, y compris du point de vue de l'export et donc du business, cette stratégie contient ses limites.* »

Enfin, les membres opérant dans un contexte autoritaire ou dans un environnement politique contraignant considèrent que les organisations non-démocratiques ou les médias et autres acteurs culturels manipulés par les autorités se trouvent eux aussi à l'opposé de l'indépendance.

3. Définition relative et liminaire : degrés et limites de l'indépendance

Un point qui apparaît systématiquement dans l'analyse des entretiens est **le caractère à la fois relatif et pragmatique de la définition de l'indépendance**. Tout d'abord, pour la grande majorité des membres interrogés du réseau Reset!, l'indépendance se rapproche du concept de l'autonomie relative et segmentée. En d'autres mots, l'indépendance est vue comme un continuum, un spectre théorique sur lequel peuvent être positionnées les situations concrètes en fonction de leur plus ou moins grand degré d'indépendance. Des 30 personnes interrogées (représentant 27 initiatives), une seule a dit d'une manière catégorique qu'elle considérait qu'« *on ne [pouvait] pas être partiellement libre* ». Quelques interviewés considéraient que l'indépendance totale pouvait exister en théorie, mais qu'elle était difficilement atteignable et que l'organisation qu'ils représentaient ne correspondait pas à ses critères pour cause de financements publics, partenariats privés ou activités lucratives. Mais pour le plus grand nombre d'interviewés, l'indépendance absolue n'existe qu'en tant qu'idéal impossible à atteindre. Structurellement incomplète, cette autonomie des acteurs culturels est nécessairement limitée, par exemple, par la recherche de financements car, comme ces derniers sont les plus souvent conditionnés, ils ont tendance à anticiper les attentes des bailleurs de fonds, des sponsors ou du public.

« Être indépendant, ça veut parfois dire avoir des acquis sur certains points et des compromis sur d'autres. Sur ces questions-là, on ne peut

pas être libre de tout, partout, tout le temps, c'est normal. Un ratio que je ne saurais pas définir entre cette contrainte et cette liberté. [...] Il n'y a pas d'indépendance à l'état pur selon moi, dans le sens où, par exemple, si l'on est un festival ou une structure culturelle, on est de toute façon dépendant de son public, on ne peut pas faire les choses en complète autarcie. »

Certains membres interrogés vont encore plus loin, en contestant la connotation positive de cet idéal de l'indépendance et en le relativisant davantage. Parfois on désigne certaines formes de la dépendance comme inévitables voire nécessaires, notamment le tissu de l'interdépendance choisie des structures culturelles créé par les dépendances mutuelles : « *dans la dépendance, il y a quelque chose de positif, l'interdépendance* ». Selon une vision similaire, le secteur culturel doit aussi être responsable devant la société et les communautés qu'il sert :

« Je pense que nous devrions être dépendants les uns des autres et je pense que le secteur de la culture devrait être dépendant, à la fois politiquement et dans le sens d'être responsable des domaines sociaux qu'il aborde. C'est pourquoi je suis toujours un peu réticent à l'égard du mot indépendance, parce qu'il dérive du contexte où tout le monde travaille seul, et je ne pense pas vraiment que la culture devrait le faire. »

Ainsi, dans cette vision relative, la notion d'indépendance ne se définit pas seulement par les « significations centrales » (cf. *supra*), c'est-à-dire les principales caractéristiques associées à cette notion, mais aussi par un point d'équilibre entre l'aspiration à l'idéal et les impératifs du fonctionnement réel de l'initiative qui imposent des compromis et des formes de dépendance vis-à-vis d'acteurs externes.

La définition de ce point d'équilibre (et en somme la définition pratique et opérationnelle de l'indépendance) est pour les membres du réseau Reset! à la fois situationnelle et pragmatique. Elle peut être différente en fonction de l'initiative – notamment pour ce qui est de l'équilibre entre les sources de financement privées et publiques, internes et externes. Par exemple, la question qui se pose dans le milieu festivalier est la suivante : « *est-il préférable de vendre assez d'entrées et d'avoir assez de sponsors ou d'avoir plus de financement public, ce qui permet de se passer de sponsors et de baisser les prix d'entrée ?* » Le degré nécessaire et suffisant de l'autonomie est défini pragmatiquement dans chaque situation en fonction du contexte dans lequel opère chaque initiative, de sa structure d'opportunités, de la disponibilité des différentes ressources et des conditions associées à leur mobilisation (par exemple la conditionnalité des financements). Plusieurs interlocuteurs ont explicitement insisté sur l'importance de ce caractère pragmatique,

situationnel et souple de la définition. La diversité des contextes nationaux, de l'offre de financement, des situations individuelles (statut juridique, domaine d'activité, objectifs et missions) dans lesquels se trouvent les membres de Reset! fait qu'une tentative de définition rigide serait contreproductive.

● Lignes rouges de l'indépendance

Nous avons cependant posé aux interviewés une question sur les « lignes rouges » de l'indépendance : c'est-à-dire la frontière à partir de laquelle l'autonomie est jugée insuffisante pour pouvoir parler d'une activité culturelle indépendante. Généralement, ces « lignes rouges » concernent trois domaines.

Premièrement, l'indépendance est considérée comme insuffisante ou caduque lorsque les objectifs et les valeurs originels de l'initiative sont transformés par l'intervention d'acteurs tiers ou par l'adaptation aux attentes externes. On ne parle de cette ligne rouge en termes de censure ou d'autocensure que très rarement ouvertement. Dans la plupart des cas, on insiste sur l'anticipation des attentes des bailleurs de fonds ou d'autres acteurs, ou sur les moments où le compromis nécessaire, notamment dans la recherche des finan-

gements, commence à modifier les pratiques et la focale créatives²⁴. « *La ligne rouge, c'est à partir du moment où on doit rendre des comptes et profiler des projets qui ne*

24

Cette approche correspond pourtant à la vision sociologique de la censure structurale, où les choix des agents sont influencés par les structures sociales, dont la configuration du marché (censure économique), l'anticipation des chances de profits et de pertes, etc. De ce point de vue, la ligne séparant la censure et l'autocensure est fine : pour Pierre Bourdieu, l'autocensure est de fait la censure structurale anticipée et intériorisée. Voir Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.

sont pas en adéquation avec nos objectifs ». Cette frontière est dépassée, par exemple, quand l'initiative devient « *un véhicule des intérêts de ceux qui la soutiennent (sponsors ou pouvoirs publics)* » : bien que le sponsoring soit considéré comme une pratique normale et acceptable en soi, elle ne doit pas devenir l'objectif primordial de l'initiative. Cette « trahison » des objectifs et valeurs originels peut prendre des formes peu visibles et s'installer dans les pratiques progressivement – par exemple, lorsque l'objectif de conserver l'accès aux sources de financement devient prioritaire par rapport à la liberté créative pour certaines grandes institutions de la culture qui captent d'importantes tranches de financement et adaptent leur production de contenus ou leur programmation en anticipant les attentes des bailleurs de fonds. Mais elle peut aussi s'exprimer d'une manière plus immédiate, comme lorsqu'il est nécessaire pour une initiative de modifier ses choix artistiques à cause de réorientations politiques des autorités, ou encore quand les critères d'attribution des financements vont à l'encontre des valeurs de l'initiative, comme le respect des droits humains, l'égalité et la démocratie, par exemple à travers l'imposition de thèmes nationalistes dans des contextes politiques où les forces conservatrices arrivent au pouvoir.

Deuxièmement, certains considèrent que toute intervention externe dans la programmation ou le contenu constitue une ligne rouge au-delà de laquelle on ne peut plus parler d'indépendance. On retrouve ici quelques cas typiques : implication directe de l'acteur qui finance une initiative dans les procédures de prise de décisions et dans le processus créatif ; transformation du contenu de la production culturelle sous l'effet des financements ; ou encore lorsque la commercialisation et la professionnalisation provoquent des changements dans la programmation d'un festival (qui se tourne vers des artistes plus commerciaux) pour maximiser les profits en s'éloignant de sa mission originelle. Ainsi, par exemple, un interviewé a mentionné un épisode où le grand service de streaming des soirées clubbing *Boiler room* a proposé à son club d'y organiser et de retransmettre un événement, mais n'a pas voulu laisser l'initiative en question participer au choix du *line-up* : cette offre a été refusée. Un autre définit un critère d'intégrité de la programmation artistique pour un festival : si plus de 20 % d'artistes sont imposés par les sponsors ou par les partenaires publics, ce critère n'est plus respecté.

Troisièmement, ces lignes rouges peuvent aussi concerner l'aspect organisationnel. Si le fait qu'une initiative indépendante ne doit pas appartenir à un grand groupe ou à l'État semble faire consensus, certains vont plus loin en supposant qu'elle ne peut pas avoir un grand groupe dans son capital. En effet, les investisseurs à qui on doit des dividendes sur profit et bénéfiques tendent, à partir d'un certain moment (en fonction de la part du capital investi dans l'économie de la structure ou d'un événement), à exercer une pression pour augmenter les bénéfiques, ce qui peut donner lieu à des licenciements ou à la hausse des tarifs pour le public. Du point de vue symbolique, le fait d'adosser le nom d'un sponsor ou d'un partenaire public à un festival, une salle de spectacle ou une autre initiative, ainsi que l'affiliation entre l'initiative et une marque, une compagnie ou une personne ont été également cités comme une frontière à ne pas dépasser. Au niveau plus pratique du fonctionnement interne, un interviewé a mentionné qu'il ne devait pas y avoir de superprofits pour les dirigeants des structures indépendantes. Un autre a déclaré que l'indépendance n'était plus effective à partir du moment où il y avait au moins deux échelons dans la prise de décision entre les responsables économiques de l'activité (direction financière, gestionnaires des contrats de financement et de sponsoring) et le producteur culturel et son environnement de travail (le niveau de production). La proximité entre ces deux niveaux d'activité évite le décuplement d'intermédiaires entre les logiques de recherche de profit et celles de production, en évitant que des objectifs financiers soient imposés aux acteurs de production. Toujours selon cet interviewé, à partir de deux échelons, l'indépendance commence à diminuer sérieusement, et de manière croissante avec chaque échelon supplémentaire.

- Limites dimensionnelles :

économie, politique institutionnelle, engagement et esthétique _____

Pour concrétiser ces limites nous avons aussi interrogé les représentants des structures membres de Reset! sur leur vision des relations avec chacun des secteurs connexes, porteurs de risques pour l'indépendance des initiatives : le marché et les grands groupes de production culturelle, le champ politico-administratif, le débat public et la culture de masse (désignée souvent de *mainstream*). Le caractère pragmatique et situationnel de la définition des limites de l'indépendance se retrouve lorsqu'on analyse la façon dont les interviewés ont défini les frontières de cette notion dans chacune des dimensions correspondantes : nous n'avons rencontré que **très peu de prises de position que l'on pourrait qualifier de radicales ou de dogmatiques.**

1/ Pour ce qui est du **positionnement par rapport au marché artistique ou au champ médiatique**, c'est le fait de ne pas faire partie d'un grand groupe qui constitue la condition minimale consensuelle pour qu'une initiative soit vue comme indépendante. Pour certains, comme précisé plus haut, les grands groupes ne doivent pas non plus entrer dans le capital des initiatives indépendantes, quand pour d'autres cela peut s'envisager si la part qu'ils détiennent reste faible et s'ils n'exercent pas une influence significative sur les pratiques et le contenu produit. En même temps, la possibilité de coopération avec les fondations privées, les grandes entreprises, voire les grands groupes des industries culturelles, est acceptée par la quasi-totalité des interviewés – et est fréquente en pratique. Cette coopération – qui prend des formes de sponsoring ou de mécénat, de location immobilière, de dons, de loyers ou de tarifs préférentiels pour les produits fournis par les entreprises (boissons, matériel, transport, logiciels, etc.) en échange d'un partenariat exclusif, de privatisation des locaux des structures indépendantes par des entreprises, ou encore de vente de services comme la production de spots publicitaires ou le partage d'artistes sur le *roster* avec les grands festivals organisés par Live Nation – est cependant conditionnée. Premièrement, elle ne doit pas limiter la liberté créative des structures indépendantes, en leur laissant une large marge de manœuvre pour l'activité de programmation ou d'édition. Deuxièmement, elle ne doit pas aller contre les valeurs de chaque initiative. Ainsi, plusieurs membres excluent les opérations marketing ou la coopération avec les entreprises multinationales qui symbolisent la société de grande consommation, la mondialisation néolibérale ou l'exploitation des ressources naturelles et la pollution environnementale : par exemple Coca-Cola Company ou les entreprises du secteur pétrolier (« *À l'endroit du mécénat et du sponsoring, on va aller choisir des entreprises qui portent les mêmes valeurs que nous et qui sont proches de nos valeurs* »). Cependant ce refus n'est pas consensuel : plusieurs interviewés ont déclaré qu'ils étaient prêts à la coopération avec ces grands groupes, pourvu que leurs conditions et objectifs soient acceptables – la décision doit être prise

au cas par cas, en fonction de la situation, du projet et du cahier des charges. D'autres encore ont eu ou envisagent des contrats de sponsoring avec ces groupes, mais par le biais d'une agence de publicité externe (qui sert de barrière contre l'influence des marques) ou d'une manière limitée – par exemple uniquement pour une partie d'un festival (au lieu d'un sponsoring général) ou pour un projet parallèle (*side-project*). Mais en tout état de cause, les représentants des structures membres de Reset! expriment leur préférence pour la coopération avec des partenaires locaux, éco-responsables et/ou indépendants et se laissent le droit de choisir leurs partenaires et leurs sponsors en s'appuyant sur d'autres facteurs que la maximisation du profit. « *S'il y a un côté sombre, comme le social washing, ou le green washing, le pink washing ou autre, ce sera toujours mis sur la table. Nous dirons "Ok, optons pour l'autre marque, qui apportera 10 000 euros de moins, mais qui est locale, durable, etc."* »

Il est évident que ces réponses varient en fonction du secteur d'activité (par exemple, il est difficile de ne pas avoir de contrats avec des entreprises privées productrices de boissons s'il s'agit d'un club de musique, d'une salle de concert ou d'un cinéma), de la forme juridique et des objectifs lucratifs ou non de l'initiative, ou encore en fonction du contexte national. Ainsi, par exemple, selon nos interviewés, il n'y a pas en Suède de tradition établie de sponsoring important de la part des grands groupes dans le secteur des festivals et de la culture indépendante – qui s'appuient surtout sur les soutiens publics.

2/ Justement, du point de vue des **relations avec les institutions publiques**, on retrouve la même approche pragmatique chez les représentants des structures indépendantes. La quasi-totalité des interviewés sont ouverts aux financements publics, ou en bénéficient, ainsi qu'à d'autres formes de coopération avec les autorités publiques au niveau local, régional ou national – en fonction des projets et si cette coopération ne va pas à l'encontre des valeurs portées par les structures. Des 30 personnes interrogées venant de contextes géographiques, politiques et culturels variés, aucune n'a déclaré que le financement public ou d'autres formes de coopération étaient incompatibles avec l'activité culturelle indépendante. Dans la majorité des cas, on considère que toute institution d'État (y compris par exemple le ministère de l'Intérieur ou l'administration pénitentiaire) peut être un partenaire légitime des initiatives indépendantes, pourvu que les objectifs et la forme de cette coopération soient en accord avec la mission de l'initiative et qu'il ne s'agisse pas d'une tentative d'instrumentalisation politique. En pratique, cette coopération prend des formes variées : location de l'immobilier municipal à un tarif préférentiel ou à titre gracieux, formations dispensées aux agents des institutions publiques sur des sujets de spécialisation des initiatives indépendantes, organisation d'événements culturels sur le site des institutions publiques (musées par exemple), usage des infrastructures publiques et, bien sûr, financement.

Les structures indépendantes dont les représentants ont été interrogés sont en principe demandeuses de financement public, très souvent vu comme moins invasif pour l'activité créative que le grand sponsoring privé : « *nous proposons le projet et nous le concevons comme nous le voulons, [les institutions de financement public] disent oui ou non, ils nous donnent l'argent et nous nous contentons de justifier les dépenses. Bien sûr, ils veulent qu'on affiche leur logo ou autre chose, mais ce n'est rien en comparaison des grandes entreprises et de leurs conditions* ». Un apport de fonds publics permet à certains festivals de fixer le prix de billetterie à un niveau assez bas et de promouvoir des artistes émergents, au lieu des têtes d'affiche habituelles. Quand le financement public est peu conditionné, il permet à certaines structures indépendantes de ne pas s'inquiéter pour la durabilité de l'initiative, d'avoir plus de liberté dans la programmation, de prendre des risques.

« Ce qui est intéressant avec l'indépendance, c'est que nous sommes très dépendants des fonds [publics], mais ils nous ont aussi donné une totale indépendance artistique. Nous pouvons donc organiser un festival de musique d'avant-garde et expérimentale. Cela n'aurait pas eu de sens financièrement autrement [...]. Je veux dire par là que la dépendance à l'égard des fonds nous donne une indépendance artistique. »

« On pourrait penser que le fait d'être financé ne donne pas d'indépendance, mais je pense que notre plus grande indépendance est notre financement par l'État, car c'est ce que nous appelons de l'argent gratuit. Bien sûr, nous devons le dépenser pour organiser le festival, mais il n'y a pas vraiment de règles dans le financement qui disent que vous devez dépenser ceci et cela et que vous devez inclure ceci et cela et que vous devez faire un rapport exact. »

Il est intéressant de noter que cette approche en principe très ouverte à la coopération avec les pouvoirs publics se manifeste aussi dans les systèmes qui se caractérisent par un contexte politique plus restrictif ou conflictuel, comme la Turquie, la Hongrie, la Géorgie ou la Pologne au moment des entretiens ; même si l'on y regrette le plus souvent qu'une telle coopération soit peu probable à cause du manque d'intérêt de la part des autorités. En Hongrie et en Pologne, en particulier, nos interviewés ont dénoncé la discrimination idéologique et la sélection politisée des initiatives retenues pour le financement public, ce qui n'empêche pas certaines initiatives indépendantes de déposer systématiquement des candidatures pour ne pas créer une « *impression de boycott* ». Cette approche pragmatique a été élaborée dans des discussions entre les membres, en s'attachant à la logique selon laquelle les fonds publics viennent des impôts, donc de la société et non du gouvernement.

Il semble ainsi que les différences dans la vision du rapport des structures indépendantes au champ politico-administratif – et donc dans la définition de l'indépendance par rapport à ce champ – s'expliquent non pas par des divergences conceptuelles, mais par le contexte national caractérisé par des opportunités différentes en matière de financements publics. Dans certains pays, comme la France, la Suède, la Norvège ou la République tchèque, ce financement est plus facilement disponible et accessible pour les structures indépendantes, y compris de taille réduite et y compris dans les segments « jeunes » ou « actuels » de la culture, telle la musique électronique. Dans d'autres États, il est capté très majoritairement par les grandes institutions ou le secteur de la culture perçue comme « légitime » dans une vision très classique voire, selon les interviewés, « archaïque » (musique classique, beaux-arts, cinéma d'auteur, etc.) – comme en Italie, en Grèce ou en Lituanie. Dans d'autres cas encore, l'accès au financement public semble en pratique être politiquement conditionné et en grande partie réservé aux structures loyales au gouvernement en place – comme c'était le cas en Pologne et en Hongrie. Enfin, il faut y ajouter que, dans de nombreux pays européens, les dépenses budgétaires pour la culture sont relativement faibles – notamment à cause de la situation économique difficile ou de la rigueur budgétaire – comme au Portugal, en Turquie ou en Grèce.

Ainsi, les cas où il n'y a pas ou peu de coopération avec les institutions publiques nationales et locales s'expliquent par le manque d'opportunités pour les structures indépendantes, et non par un refus de leur part : *« je n'ai pas peur des institutions [de l'État], et dans mon monde de rêve, ces institutions sont mon premier partenaire. [Mais] ce n'est pas un monde de rêve pour autant que nous le sachions »*. Dans ce contexte, **les financements européens, notamment ceux du programme Europe créative de l'Union européenne, sont vus par les membres du réseau Reset! comme un atout et un soutien important, qui a un caractère moins conditionné et politisé que dans de nombreux pays et qui peut compléter les sources nationales et locales, voire les remplacer dans les cas où elles sont inaccessibles**. En même temps, plusieurs interviewés regrettent la lourdeur administrative associée aux financements européens, notamment celle de la procédure de soumission des dossiers qui nécessite des compétences particulières et un temps de travail considérable et peut ainsi dissuader des initiatives de taille réduite ou des nouveaux venus.

3/ Du point de vue des **limites de l'indépendance par rapport au débat public**, deux principes généraux se dessinent. Premièrement, soucieuses de leur autonomie et par crainte d'instrumentalisation politique qu'elles ne maîtriseraient pas, la plupart des initiatives dont des représentants ont été interrogés adoptent une approche prudente face aux partis politiques ou aux mouvements politiques organisés et institutionnalisés. À quelques exceptions, les alliances avec des forces politiques ne sont pas acceptées ; le positionnement très largement admis est celui de la neutralité. L'image de neutralité politique sert parfois des objectifs pragmatiques : l'afficher est particulièrement utile quand les initia-

tives indépendantes sont amenées à coopérer avec les institutions du pouvoir politique (souvent responsables de l'attribution des financements), dont la couleur idéologique change – soit dans le temps avec les alternances politiques, soit en fonction de l'échelon du pouvoir (au niveau central, régional et local). Cette neutralité politique peut à son tour être atteinte de deux façons. D'un côté, certaines initiatives culturelles indépendantes évitent toute coopération ou contact institutionnel avec les partis et mouvements politiques. Dans les contextes politiques conflictuels ou autoritaires, cela sert aussi de précaution contre des sanctions potentielles de la part des autorités : la proximité avec la politique institutionnelle est vue dans ce dernier cas comme un danger. D'un autre côté, les initiatives culturelles peuvent au contraire coopérer avec un large spectre d'acteurs politiques, y compris mutuellement opposés, ce qui leur permet de ne pas être associées à une force politique particulière. Par exemple, on peut organiser des débats sur un sujet de société en invitant les représentants de plusieurs partis : « *c'est aussi un lieu ouvert au débat et un lieu où on vient confronter des opinions. [...] On essaie d'amener des gens qui ont des visions différentes et qui vont venir se confronter aussi chez nous* ». Mais l'ouverture au pluralisme politique reste limitée : une telle coopération avec les mouvements politiques est limitée à ceux d'entre eux qui ne vont pas à l'encontre des valeurs des initiatives, les acteurs de l'extrême droite et eurosceptiques n'étant pas admis. Cette approche prudente par rapport aux mouvements politiques n'interdit pas la participation des membres des initiatives indépendantes à des mobilisations collectives et des mouvements sociaux, voire parfois au travail de partis politiques à titre personnel, si cela n'engage pas leur structure.

Deuxièmement, à deux exceptions près, les acteurs interrogés ont déclaré que leurs initiatives prenaient part au débat public sur plusieurs sujets : le féminisme et l'égalité de genre, l'environnement, la guerre en Ukraine, la situation en Palestine, l'accueil des réfugiés, les droits sociaux, le passé colonial, la protection des minorités, les droits des personnes LGBT+, etc. Dans certains cas, cette participation au débat public peut être ouvertement désignée comme une forme d'engagement politique, mais dans d'autres cas elle sera au contraire dissociée des activités « explicitement politiques », y compris à cause des risques qu'une telle qualification comporte dans certains pays au contexte politique autoritaire :

« Je dirais que, personnellement, je suis intéressée par des activités qui ne sont pas explicitement politiques, mais tous ces modes alternatifs d'apprentissage, de rassemblement, de vie en commun, ont en eux-mêmes un grand potentiel politique. Je suis donc toujours plus intéressée par la recherche de moyens de contourner cela et d'explorer les possibilités politiques sans être politique. Eh oui, c'est pourquoi nous avons délibérément, je dirais, gardé une certaine distance par rapport à la politique. »

Ainsi, le rapport au politique des initiatives culturelles indépendantes admet en règle générale la participation au débat public, quand bien même celle-ci est qualifiée avec réticence d'engagement politique.

4/ Enfin, la dernière dimension de l'indépendance examinée est celle **esthétique ou éditoriale**. Les réponses au questionnaire (cf. *supra*) nous ont indiqué que cette dimension était celle à laquelle les membres du réseau Reset! accordaient le plus d'importance. Pourtant, l'analyse des entretiens montre qu'il n'y a pas d'accord sur le contenu de cette indépendance esthétique, c'est-à-dire sur la frontière esthétique ou éditoriale séparant le secteur indépendant de celui de la culture de masse. Si certains interviewés croient que l'objectif des structures indépendantes est de produire une culture ou des médias différents, alternatifs, novateurs du point de vue artistique ou éditorial, ce n'est pas le cas pour la majorité des interviewés. D'autres considèrent que, bien que ce soit l'objectif de leur structure, ce ne doit pas forcément être celui de toute initiative indépendante ; qu'il y a une dilution de frontières entre « *mainstream* » et « *underground* » (ou « culture de niche », ou « culture de pointe »), et qu'il faut équilibrer son activité entre ces deux pôles pour attirer le public tout en élargissant ses horizons et en accordant plus de visibilité aux artistes novateurs et radicaux ; que l'innovation et l'altérité esthétiques ou éditoriales sont l'usage le plus approprié, mais non le seul possible, du modèle indépendant qui peut aussi être vecteur de culture plus « classique » ; qu'il serait erroné d'exclure de la définition de la culture indépendante des initiatives pour des motifs esthétiques ou éditoriaux. Du point de vue pratique, l'originalité et l'altérité esthétiques et éditoriales par rapport à la culture de masse sont par ailleurs vues comme un penchant général pour les initiatives indépendantes à cause du manque de ressources (qui donnent une perspective différente sur la production culturelle), d'une plus forte tendance à prendre des risques ou encore à cause de la spécificité du personnel, souvent jeune, bénévole et passionné. Certains postulent aussi du lien possiblement étroit entre culture indépendante et culture de masse populaire : des initiatives indépendantes peuvent s'intégrer progressivement dans le « *mainstream* », y apporter de l'innovation, « *de l'oxygène* », le nourrir.

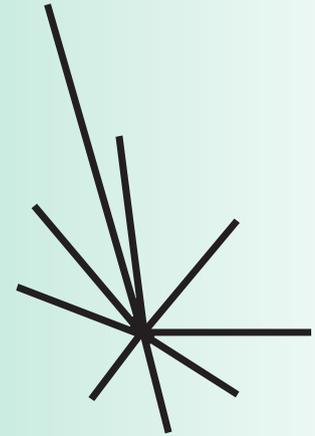
En fin de compte, ce qui constitue le cœur de l'approche indépendante vis-à-vis des aspects esthétiques et éditoriaux semble résider dans l'aspiration à la liberté et à la diversité, davantage que dans une définition restrictive de canons. Dans cette vision, l'indépendance favorise l'innovation et la diversité, non pas en les prescrivant comme une caractéristique impérative, mais en laissant aux acteurs la liberté de créer.

En conclusion, les éléments analysés montrent qu'il y a, parmi les membres de Reset!, une forte convergence (quels que soient la région géographique, le secteur d'activité et les autres caractéristiques des structures) autour de la définition pragmatique et relative

de l'indépendance centrée sur l'autonomie de création et autorisant un large spectre de formes de coopération avec les secteurs public et privé, mais dont les expressions, formes et degrés concrets sont tributaires des structures des opportunités nationales, notamment en matière d'accessibilité aux financements publics.

PARTIE 2

INDÉPENDANCE AU QUOTIDIEN



4. L'entrée en indépendance

- Une implication variable dans le réseau

5. Les pratiques quotidiennes de l'indépendance

- Un pont entre deux modes de production culturelle
- Mode de prise de décision : horizontalité ou hiérarchie ?
- Formes d'organisation et modalités socio-économiques de l'activité
- Professionnalisation et passion
- Le secteur public : une recherche de coopération au long terme
- Répondre aux attentes en temps réel
- Réseaux locaux, régionaux, nationaux

6. Valeurs partagées par les acteurs

- Comment défendre les valeurs partagées par les indépendants ?
- Valeurs et politique
- Ateliers et lettres d'information

4. L'entrée en indépendance

Sur un échantillon de 30 personnes représentant des structures membres du réseau, 16 ont déclaré avoir fait des études supérieures, voire un doctorat, dans des domaines comme la conservation muséale, les sciences politiques, les sciences économiques, les études de médias, les études artistiques. Les autres font état de parcours autodidactes et de multiples initiatives après le lycée (dont l'organisation de concerts). Leur « européanisation » pour des études ou du travail est une situation fréquente en particulier pour les plus jeunes. Cela implique que, dans cette enquête, l'Europe constitue un territoire fondamental d'investigation.

L'entrée dans l'indépendance se fait souvent par défaut, pour plus de facilité et de rapidité dans la mise en œuvre des projets. Dans de rares cas, l'association n'est pas enregistrée compte tenu des réglementations nationales.

Excepté deux membres, la plupart ont affirmé vouloir se conformer à l'avenir au statut d'indépendant d'un point de vue juridique. Il est intéressant de considérer une de leurs déclarations à propos de l'avenir de l'indépendance : « *c'est difficile à dire, ça dépendra du succès définitif* ».

Une des structures membres de Reset! affirme que son choix pour l'indépendance est définitif, quitte à remplacer les subventions par des profits tirés des programmes de formation assurés par cette initiative.

Encadré 2 : Un paradoxe, la stabilité dans l'instabilité

Dans l'ensemble, le choix de l'indépendance se présente par défaut, comme plus flexible, plus rapide et plus éloigné des réglementations. Dans certains pays, il s'impose comme le seul possible : Ukraine, Géorgie, Hongrie, Grèce, Turquie... « *C'est un modèle plus stable que les festivals soutenus par l'État car ils sont menacés en permanence par des coupes budgétaires.* » Ainsi, dans certaines situations – certes minoritaires –, l'indépendance s'avère être un moyen « stable » d'échapper à l'instabilité ou à la censure de l'État, ainsi qu'aux nombreuses fluctuations politiques.

Certains expriment leur volonté de rester indépendants, quant à leur responsabilité, quant au lieu qu'ils gèrent : « *quand on a le choix de ne pas vendre sa structure, il faut tout faire pour en rester responsable* ». Pour une initiative norvégienne, l'indépendance est

un choix conscient, le refus de commercialisation, « *une éthique underground* ». En effet, l'indépendance européenne étudiée dans ce réseau a à voir avec une certaine esthétique musicale dont elle est en partie issue. Certains doublent leur association par la création d'une société dont les revenus sont redistribués pour leurs activités non lucratives – en suspendant toutefois temporairement les activités de la société non lucrative parfois. La volonté d'indépendance se manifeste aussi par la recherche de fonds hybrides, un financement pluriel qui permet la liberté (cf. *supra*), en particulier en Europe centrale et orientale. « *Le contraire d'une mentalité de start-up* », résumant-ils.

● Une implication variable dans le réseau _____

La fréquentation aléatoire des réunions programmées (sur la plateforme *Discord*) par le réseau tous les mercredis à 17 heures, puis de façon bimensuelle, avec certaines thématiques attachées aux dites réunions, illustre les difficultés pour certains membres à consacrer du temps à ces activités. Par contre, l'appel à l'organisation d'ateliers a été une réussite et les lettres d'information ont joué un rôle essentiel avec la contribution des membres. Beaucoup de membres étaient également présents au forum de Lyon, en mai 2023. Le souhait d'une présence des 35 réseaux soutenus par Europe créative durant ce forum – à la demande de l'Agence exécutive de la Commission européenne – n'a pas été compris par tous. Très peu de ces réseaux ont répondu à l'invitation. Comme l'ont reconnu les coordonnateurs de *Reset!*, c'était une fausse bonne idée d'associer les deux événements. « *Les membres de Reset! doivent passer tout leur temps à réaliser leur indépendance – recherche de financements, multitasking, etc.* » Même s'ils reconnaissent volontiers que le réseau est essentiel pour les contacts, la connaissance d'autres pratiques, l'accès à la coopération internationale, l'apprentissage mutuel et le soutien, ils peinent parfois à répondre à l'appel. Le plus valorisant et efficace pour eux est certainement l'organisation d'ateliers (*workshops*) dans leur propre pays ou région, car ils peuvent faire se rencontrer des experts internationaux et des acteurs locaux. N'oublions pas qu'un des mots d'ordre de beaucoup de membres est de servir, voire de créer une communauté d'idées, de projets, d'affirmer une communauté de valeurs qui soit perceptible dans leur espace public urbain, régional ou national.

5. Les pratiques quotidiennes de l'indépendance

La définition de l'indépendance, les profils des indépendants et les pratiques quotidiennes des structures membres du réseau *Reset!* mettent tous en évidence le caractère hybride du secteur étudié. Cette caractéristique est productrice d'une série de contradictions et de tensions dont les acteurs sont en règle générale conscients et qu'ils doivent gérer. Ces contradictions poussent les acteurs à questionner constamment leurs pratiques

et objectifs afin d'élaborer des modèles d'action adaptés qui leur permettraient de les résoudre en trouvant des points d'équilibre.

- **Un pont entre deux modes de production culturelle** _____

Principalement tournés vers l'émergence et la jeunesse, mais aussi vers les talents internationaux, certains indépendants oscillent entre deux types d'organisation de production culturelle et de traitement pour les artistes : les acteurs DIY, auto-organisés et souvent bénévoles et ceux plus professionnalisés dans des structures institutionnalisées grâce à une subvention publique. Ils représentent une sorte de pont entre ces deux mondes.

Ainsi, **une des contradictions qui caractérisent la culture indépendante est celle entre caractère commercial de l'activité, d'un côté, et ethos de l'engagement désintéressé, de l'autre.** Comme nous l'avons vu, il y a un consensus entre les membres de Reset! concernant le fait que le profit ne doit pas constituer le principal objectif de leur activité. Cependant, dans les détails, le rapport à la question de la légitimité du profit économique varie, notamment en fonction du statut juridique et des sources de financement de la structure.

Plusieurs solutions qui permettent de réconcilier les deux principes au premier regard contradictoires de l'activité culturelle indépendante ont été mentionnées par les interviewés dans le cadre de l'enquête. Ces solutions cherchent à trouver un point d'équilibre entre les deux pôles, c'est-à-dire mettre l'activité économique en conformité avec l'ethos désintéressé.

Tout d'abord, si un grand nombre de structures de Reset! considèrent qu'un certain degré de commercialisation est important pour la stabilité de l'initiative, elles insistent toutes sur le fait que cette commercialisation doit se réaliser dans l'esprit « artisanal » propre aux structures indépendantes et être limitée. Une interviewée a ainsi proposé les concepts de « croissance maîtrisée » (*sustainable growth*) et de « développement durable » (*sustainable development*) des initiatives indépendantes qui devraient régir leur activité économique. Cette approche, choix auto-imposé de ne pas faire grandir l'initiative trop vite, vise à éviter la modification des objectifs du projet qui pourrait être provoquée par une croissance trop rapide (à cause d'un apport important en termes de financements privés ou publics). Plus prosaïquement, une limite sur la redistribution des profits permet de maîtriser la commercialisation de l'activité : la structure en question réserve 30 % des profits au financement de l'initiative et distribue 70 % parmi les membres. D'autres interviewés proposent encore d'autres perspectives, par exemple choisir en tant que forme juridique pour son activité celle de l'entreprise de l'économie sociale et solidaire, qui se rapproche de la coopérative dans son mode de fonctionnement et qui permet de se préserver de la

tentation de la recherche du profit : « on a marqué dans les statuts maintenant l'impossibilité de redistribuer sous forme de dividendes plus de 50 % des profits si profits il y a, c'est la règle de base de toutes les coopératives. [...] On se met des garde-fous à une potentielle voracité d'acteurs qui arriveraient dans l'entreprise ». Un autre principe mentionné à cet égard est la transparence financière accrue, y compris pour les partenaires externes et le public. Pour ce faire, une structure projetait même la création « de collèges et de comités consultatifs dans l'entreprise pour donner voix au chapitre à différents groupes comme les utilisateurs, les opérateurs logiciels partenaires, les représentants de la filière culturelle, les syndicats, peut-être même une partie des institutions publiques, donc pour faire aussi une forme d'agora dans l'entreprise qui ait un pouvoir directionnel ».

Une gestion et une sélection avisées des sources et des modes de financements apparaissent aussi comme une stratégie dans la recherche d'équilibre entre commercialisation et engagement. L'équilibre entre financements privés et publics, externes et propres, provenant de multiples sources, est considéré comme essentiel de ce point de vue, en autorisant à la fois une certaine durabilité et solidité de l'initiative et la maîtrise de sa commercialisation. Un autre moyen de se prémunir contre la commercialisation est de ne pas laisser les fonds et les investisseurs privés entrer dans le capital de l'initiative, mais de passer plutôt par une forme obligataire de financement, en contractant une dette remboursable. De cette manière, les bailleurs de fonds n'interviennent pas dans la gestion de la structure et n'en tirent pas de dividendes ajustés sur la performance économique (et ont ainsi moins de tentation d'essayer d'influencer l'opération de la structure pour maximiser les profits).

La limite sur la commercialisation peut aussi être soutenue par la localisation géographique de certaines structures. Ainsi, le représentant d'un club de musique situé dans un bâtiment industriel dans la périphérie d'une capitale européenne connue pour sa vie nocturne, signale que l'éloignement des centres touristiques permet de limiter les risques de « corruption » du lieu par la scène *mainstream* ; il sert ainsi de « filtre » contre une commercialisation excessive.

Par ailleurs, certains membres insistent aussi sur la disparité de moyens parmi les artistes : le niveau de vie d'un artiste en Ukraine n'est pas comparable à celui de son homologue en Europe de l'ouest.

- **Mode de prise de décision : horizontalité ou hiérarchie ? _____**

La plupart des acteurs font état d'une hiérarchie « plate », d'une horizontalité dans les prises de décision avec, toutefois, quelques nuances. Dans certains cas, la responsabilité des finances revient à une personne spécialisée dans ce domaine. Pour d'autres, les décisions importantes reviennent aux « patrons » de la structure.

Il reste enfin les différends que l'organisation horizontale peut susciter. Par exemple, le représentant d'une structure, organisée d'une manière horizontale, égalitaire et non lucrative, s'appuyant avant tout sur l'action bénévole, fait part des difficultés de gestion, liées à la fois au risque de l'attitude du « *passager clandestin* » et à l'impossibilité de critiquer la faible participation des membres dans ces configurations (à la différence des modèles classiques de la gestion du personnel). Cette situation peut devenir frustrante pour certains membres qui constatent que leurs collègues contribuent peu en ayant les mêmes droits et provoquer de ce fait des désengagements. L'objectif est ainsi de trouver un modèle équilibré de prise de décisions à la fois démocratique et efficace. Dans un autre cas, les tensions internes ont été dépassées dans un contexte géopolitique particulièrement troublé : « *on a dû faire face à nos responsabilités et taire nos divergences dans un contexte de guerre où tous ceux qui sont restés en Ukraine peuvent être mobilisés d'un jour à l'autre* ».

Enfin, pour certains médias, le fonctionnement indépendant ne se distingue pas forcément de celui des entreprises culturelles : professionnalisation, organisation, administration...

● Formes d'organisation et modalités socio-économiques de l'activité _____

Certaines initiatives indépendantes optent pour le statut d'association et se présentent comme un tiers-lieu ou un « hub culturel ». Cela ne veut cependant pas dire qu'elles ne retirent pas de revenu de leur activité. Ainsi, par exemple, pour l'une d'entre elles, 80 % des ressources proviennent de l'autofinancement – billetterie, bar, privatisation – et 20 % viennent des fonds publics – niveaux local, national et européen.

Une autre particularité souvent citée par les interviewés est la séparation entre les activités commerciales de l'initiative et ses projets désintéressés qui sont concentrés dans deux structures séparées. Ainsi, une organisation culturelle française étudiée s'incarne sous deux statuts juridiques : une société par actions simplifiées (SAS) pour la partie commerciale et une association pour les projets non lucratifs. Une autre, portugaise, inclut à la fois une chaîne de télévision non lucrative et une compagnie de production vidéo plus commerciale. Ainsi, le profit tiré de l'activité commerciale est réinvesti dans l'action culturelle et les autres projets non lucratifs, la boîte de production finance le travail de la chaîne – configuration qu'une interviewée a qualifiée d'« *équilibre savant* ».

En France, la coexistence au sein d'une même structure culturelle d'une association et d'une SAC, société anonyme de coordination de statut français, permet un meilleur suivi des diverses activités, et de regrouper sous un même toit des actions auparavant séparées. Dans le duopole association/entreprise, les activités de conseil et de formation

peuvent être gérées au sein de l'entreprise, celle-ci reversant une partie de ses recettes au secteur non lucratif. Certains, enfin, choisissent la forme de l'entreprise, celle de la coopérative ou celle de l'économie sociale et solidaire.

Les initiatives qui possèdent un bar (tiers-lieux, clubs, salles de concerts) s'appuient souvent sur les profits qu'apporte cette composante pour financer des événements gratuits ou autres aspects non commerciaux de l'activité. Un tiers-lieu parisien a trouvé, de ce point de vue, un équilibre original : le lieu peut être privatisé par des entreprises ou des acteurs publics le lundi et le mardi, il est ouvert au public du mercredi au dimanche. Cette privatisation et les ventes du bar constituent deux principales sources de financement, et le profit ainsi tiré est redirigé vers la programmation culturelle. La programmation et les *rosters* des initiatives qui relèvent du secteur événementiel (clubs, salles, agences, festivals, labels) sont aussi souvent équilibrés entre profit et engagement : « *les artistes qui tournent font manger les artistes qui ne tournent que très peu et qui sont émergents* ».

La diversification des activités (création de médias, de labels, autres), fréquente parmi les structures analysées, offre des compétences, des outils de communication et des apports complémentaires. Un interviewé inscrit, par exemple, son initiative culturelle indépendante dans une stratégie professionnelle multiforme. Il s'occupe d'activités lucratives à côté et utilise son magazine indépendant pour des objectifs immédiatement moins commerciaux : par exemple pour de l'autopromotion, en y publiant des articles originaux (opinions, long format), en consolidant ainsi sa réputation, sans attendre que le magazine rapporte du profit.

« *Il faut savoir résister aux chocs, c'est ça la résilience au final* », souligne l'un des membres. L'objectif prioritaire reste « *d'injecter de la solidarité et de la démocratie dans le processus de décision et la distribution du travail* », souligne le responsable d'une fondation hongroise.

● Professionnalisation et passion

Une autre contradiction propre à l'activité culturelle indépendante (liée en partie à celle entre caractère commercial de l'activité et ethos de l'engagement désintéressé – cf. *supra*), **est celle entre professionnalisation et passion**. Dans cette perspective, l'institutionnalisation (y compris professionnelle) de l'initiative s'oppose au modèle passionné, qui voit dans l'activité culturelle non pas un simple métier, mais une vocation et un engagement. Pour résoudre cette contradiction, les membres de Reset! aspirent à trouver un équilibre entre l'approche *underground* ou DIY (avec des collectifs bénévoles et autogérés) et les institutions de la culture « bureaucratifiée ».

Le dilemme qui se pose, et qui est très bien ressenti par les membres du réseau interrogés, est le suivant. La professionnalisation et l'institutionnalisation accrues impliquent des risques de bureaucratisation, de routinisation, de rigidité et de perte du caractère expérimental – risques qui vont à l'encontre de la liberté artistique qu'offre le modèle indépendant et de sa valeur ajoutée pour la vie culturelle. À l'opposé, l'engagement volontaire et bénévole est présenté comme à la fois « *le point fort et le point faible du secteur culturel* » qui comporte à son tour des risques de précarité et d'insécurité d'emploi, de manque de longévité des initiatives, d'instabilité, ainsi que d'exploitation économique structurelle. Dans cette logique, au-delà des problèmes de stabilité ou de sécurité sociale au niveau individuel ou organisationnel, la part importante du travail gratuit (le bénévolat) – caractéristique de l'activité culturelle indépendante – contribue à baisser les standards et les conditions d'emploi dans tout le secteur.

Pour ces raisons, les membres du réseau Reset! se prononcent en règle générale en faveur de la professionnalisation du secteur indépendant, mais la professionnalisation et l'institutionnalisation doivent être douces et graduelles. Les membres aspirent à la stabilisation des effectifs, mais cette stabilisation salariale est aussi vue comme un risque de devenir une institution qu'on verrait alors comme un simple lieu de travail.

Le recours aux bénévoles est très important à l'est de l'Europe – Lituanie, Estonie, Géorgie, Hongrie... Certaines organisations se préoccupent de leur donner toute leur place : « *ils ont leur mot à dire. Ils sont divisés en groupes avec un manifeste et un règlement très précis* ». D'autres s'interrogent davantage sur les effets induits de ce recours important au bénévolat : « *ils contribuent à l'ambiance du lieu* » mais aussi à sa précarité, dans le sens où leur présence exerce une pression sur les salaires (cf. *supra*).

Un moyen de contrôler ces processus est, semble-t-il, de s'en tenir à des structures à petit effectif salarié avec recours au bénévolat ou aux contrats ponctuels. Plusieurs structures emploient 3-4 personnes d'une manière permanente, mais impliquent systématiquement 15 à 18 bénévoles. Un autre aspect à prendre en compte est le temps de travail : quand certaines initiatives aspirent à proposer des contrats à temps plein aux employés, d'autres impliquent la nécessité pour leurs membres de travailler à côté sur d'autres projets.

Ces spécificités de la professionnalisation souvent incomplète des structures culturelles indépendantes se retrouvent aussi dans la gestion des carrières et des tâches. Dans une structure, face à la lenteur de la progression des carrières due au manque systémique de ressources, on incite les employés à changer de poste ou de fonction souvent, ce qui permet aussi d'éviter la routinisation. Pluricom pétence et *multitasking* sont les mots qui reviennent le plus souvent dans les entretiens pour caractériser la spécificité de l'acti-

tivité culturelle indépendante au quotidien, par manque de ressources, commente-t-on souvent. « *Il faut savoir tout faire.* » Dans certains médias, les tâches sont distribuées au début de chaque semaine. L'une des caractéristiques des structures est le caractère élastique des horaires : flexibilité du temps de travail, majoritairement à temps partiel, avec la nécessité souvent d'avoir un second emploi. Le risque de *burn-out* est présent. Si beaucoup se réclament du principe de l'égalité salariale, au-delà des convictions des fondatrices et fondateurs, les personnes travaillant dans les structures indépendantes, y compris à statut associatif, ne partagent pas toutes l'idée d'une vocation. Certaines considèrent ce travail comme un autre et se montrent donc plus exigeantes en termes de salaires ou de temps de travail. Dans la plupart des cas, l'auto-formation est le mot-clé : « *le modèle n'est jamais garanti* ».

Enfin, il faut mentionner que les impulsions vers une plus grande professionnalisation et institutionnalisation peuvent venir de l'extérieur des initiatives, être déterminées par leur environnement culturel et politique. Ainsi, par exemple, un interviewé a parlé de la « *professionnalisation involontaire* » du secteur culturel en Suède, effet de la grande disponibilité des financements publics. Si ces financements sont facilement disponibles, ils sont aussi conditionnés par des règles en matière institutionnelle qui imposent un statut légal particulier, avec une structure rigide, etc. ; ce qui, selon l'interviewé, fait glisser la culture indépendante dans le domaine institutionnel en diminuant sa spontanéité.

● **Le secteur public : une recherche de coopération au long terme** _____

Une coopération sur le long terme avec le secteur public est l'objectif de beaucoup d'indépendants et apparaît comme prioritaire pour la plupart des membres de Reset!. On arguera du fait que c'est le cas de beaucoup d'organisations. Parmi les exemples de coopérations au long terme évoquées par des membres du réseau, citons les ministères français et tchèque de la Culture, les villes de Bruxelles, Porto, Paris, Lyon, Toulouse, Malmö, le département de la Haute-Garonne, le Centre national français du cinéma et de l'image animée (CNC), le Fonds néerlandais pour le journalisme.

Comme montré dans la partie 1, l'éloignement des financements publics, voire leur absence ou leur instabilité, créent de fortes disparités entre les structures membres de Reset!. Parmi les ateliers (*workshops*) organisés par les membres, Ankali à Prague avait intitulé le sien « *Disparities between electronic scenes of Eastern and Western Europe.* » Quoique, sauf exception, la situation soit particulièrement préoccupante en Europe centrale et orientale, l'insuffisance de fonds publics n'épargne pas non plus l'Europe occidentale, notamment l'Italie, la Grèce, le Portugal et l'Angleterre (Londres en particulier).

• Répondre aux attentes en temps réel

Toutes les structures indépendantes soulignent leur réactivité, leur capacité de décision rapide, leur liberté de programmation ou d'expression, leur capacité à être au plus proche du terrain. Leur mot d'ordre reste le bricolage entre recettes propres, financements publics et partenariats privés, sous certaines conditions. À ce sujet, une responsable de structure salue l'autodidaxie de l'un de leurs membres : « *il nous a sauvés. Qui aurait cru que l'on pouvait acheter des équipements sur le Bon Coin pour restaurer notre lieu ?* » Un autre vante le caractère de « *plat fait maison* » (*home-cooked meal*) que revêt l'activité indépendante à l'opposé des grands groupes de l'industrie culturelle qui sont comparés aux producteurs de nourriture industrielle.

• Réseaux locaux, régionaux, nationaux

Dans beaucoup d'entretiens, les membres de Reset! souhaitent la consolidation de réseaux locaux, régionaux, nationaux. En France, sont notamment cités le Syndicat des musiques actuelles, le Pôle des acteurs de la Méditerranée en région, Prodiss (Syndicat national des producteurs, diffuseurs, festivals et salles de spectacle musical et de variété). Le maillage des territoires, y compris ruraux, en France, en Allemagne, en Italie, apparaît comme une des conditions *sine qua non* de la durabilité des initiatives indépendantes. Le recueil d'informations actualisées sur les appels à projets, les contacts professionnels, les expériences en cours est souhaité par le biais de plateformes adaptées.

Au total, de nombreux objectifs des structures visent une volonté de « *servir des communautés* » ou de « *créer une communauté* » autour de valeurs et de connaissances. Ils croisent notamment l'enjeu de la transition écologique, présent dans la majorité des témoignages. Le projet de la plupart des indépendants est de donner à leurs activités plus d'ampleur et de résonance. Ce qui signifie un croisement entre préoccupations culturelles, artistiques, sociales, urbanistiques et environnementales ; et se frayer un chemin durable à travers ces enjeux.

6. Valeurs partagées par les acteurs

L'une des raisons d'adhésion des membres au réseau Reset! est la possibilité de partager des valeurs et de valoriser ce partage. Une société ouverte, la liberté de la presse et la lutte contre la désinformation, la mise en question de la mainmise des GAFAM sur le secteur numérique : telles pourraient être les premières revendications des médias indépendants. Mais d'autres sujets semblent encore partagés par tous les membres : durabilité du point de vue social et environnemental, égalité des salaires, inclusion, non-discrimination en termes de genre et de minorités, protection des personnes LGBT+ et de tous

les groupes discriminés, possibilité de déconstruire les stéréotypes dominants, auxquels s'ajoute le fait de considérer la culture et l'art comme parties intégrantes et agissantes de la société ; et, enfin, nécessité de renouer le lien au niveau local, de changer les normes et règlements, en particulier pour les lieux de nuit, ainsi que d'aborder des sujets internationaux y compris polémiques. D'après les réponses à notre enquête, lesdits sujets s'articulent autour de deux axes prioritaires : 1/ valeurs partagées et moyens de les défendre ; 2/ adresse aux politiques publiques de tous échelons, indépendamment des partis et mouvements politiques.

● Comment défendre les valeurs partagées par les indépendants ? _____

Transition écologique, circuit court, égalité de genre, droits des immigrés, responsabilité sociale, inclusion et reconnaissance des groupes fragiles (personnes handicapées, par exemple, mais aussi artistes en situation irrégulière) : selon beaucoup de nos interviewés, au-delà des divisions partisans, la culture pop – entendue comme type de musique, esthétique et mode de vie – constitue une source de transformation, à la fois culturelle,

Voir à ce sujet, la déclaration de *Music Declares Emergency*, musicdeclares.net.²⁵ | sociale et environnementale²⁵. Certains membres de Reset! veulent fédérer les

énergies autour de la culture du consentement. Chez d'autres membres, les discussions portent sur l'environnement et la santé. L'extension du domaine des thématiques à des sujets sociaux – par exemple en mettant les questionnements sur la santé mentale au

Festival artistique et scientifique gratuit, organisé à Paris en novembre.²⁶ | centre du festival Pop & Psy²⁶ – est une illustration de l'engagement concret des indépen-

dants. Les sujets varient en fonction des priorités inhérentes à chacun des pays. Ainsi, en Hongrie, la scène indépendante s'affirme en premier lieu contre le Fidesz ou Union civique hongroise, un parti autoritaire au gouvernement : « *la culture est une forme d'expression politique indirecte* ». Également en Hongrie et en Pologne, les indépendants luttent pour le droit à l'avortement, à l'encontre des mesures restrictives énoncées par les gouvernements en place.

Comme en attestent plusieurs membres, la programmation à des prix réduits, voire gratuite, fait partie des engagements concrets des indépendants. Parmi les valeurs défendues par les membres de Reset!, figure aussi souvent la transmission auprès des nouvelles générations, leur sensibilisation, pour qu'elles s'engagent dans les combats du futur. Plusieurs ateliers de Reset! ont porté, en 2022 et 2023, sur cette thématique. Or certains membres reconnaissent que les nouvelles générations sont peu formées et peu mobilisées, politiquement, et pointent la nécessité de transmission à l'intérieur même de Reset!, y compris en réservant aux jeunes des espaces de parole et de prises de position. « *Le privé a très bien compris comment fonctionnent les jeunes, il faut leur donner la possibilité de prendre des responsabilités et de monter leurs propres projets* »,

souligne la conseillère stratégique à l'Agence exécutive pour l'éducation et la culture de la Commission européenne.

● Valeurs et politique

La plupart des membres de notre échantillon revendiquent une distanciation vis-à-vis des partis et des mouvements politiques, comme nous l'avons montré dans la partie 1²⁷.

Ces relations sont empreintes d'une extrême vigilance. Il va de soi que cette réticence

27

La ligne rouge reste pour tous la coopération avec des partis d'extrême droite.

n'exclut pas des rapprochements sur projet ou dans le cadre de campagnes *ad hoc*, par exemple sur la condition des femmes en Hongrie ou sur le soutien aux jeunes artistes à Bruxelles. Entre les membres qui ne veulent pas avoir affaire aux partis politiques et les autres, il reste un espace pour réfléchir à certaines alternatives, comme l'invitation de différentes formations politiques au débat afin de peser sur les prochaines élections européennes (juin 2024), ce qui constitue la phase 3 du programme Europe créative de Reset!²⁸.

28

La première phase s'est organisée autour de la mise en place de la structure du réseau et de l'appel à projets Europe créative ; la seconde phase a permis le lancement des ateliers et lettres d'information, ainsi que le développement du réseau.

Cependant la question politique reste ouverte. Beaucoup de membres appellent à voter mais sans orientation de vote – dans toutes les élections, y compris européennes. Par ailleurs, la situation est diversifiée : pour un certain nombre de membres, « *le choix [électoral] est réduit* ». D'autres reçoivent le soutien et le parrainage du Parlement européen et du Conseil de l'Europe – par exemple pour des expositions. Cela étant et pour alerter sur l'actualité internationale, un membre de Tbilissi a affiché cette phrase à l'attention des immigrants russes en Géorgie qui entrent dans les locaux de l'initiative : « *si vous entrez dans ce lieu, vous acceptez que la Russie soit un État terroriste qui occupe la Géorgie et vous acceptez les règles de ce lieu*²⁹ ».

Au Portugal, des sujets politiques restent en friche comme la post-colonisation.

29

L'Ossétie du sud et l'Abkhazie, provinces géorgiennes, ont proclamé leur indépendance et sont soutenues par la Russie qui y déploie ses forces armées.

Le thème est abordé par des initiatives culturelles indépendantes, mais de façon non explicitement partisane. « *Il faut éviter la coopération avec des partis politiques pour pouvoir parler à tout le monde* », résume un des membres.

En Ukraine, il s'agit, au-delà des risques, « *d'ancrer les publics dans des résonances profondes, de servir de boussole* ». Mais le soutien de certains partis est à haut risque : « *les musiciens qui l'ont fait, l'ont payé de leur réputation* ». Par contre, le site de l'organisation ukrainienne est ouvert aux personnes LGBT+ et à la dénonciation des violences policières ; un dissident russe y a été accueilli en 2022. De même, une autre organisation européenne ouvre ses colonnes au soutien des LGBT+ ainsi qu'à l'accompagnement de jeunes DJs et producteurs.

À Bruxelles, une charte des acteurs culturels indépendants défend les valeurs jugées essentielles : contre la gentrification et le racisme, ainsi que pour soutenir les jeunes dans leurs projets. Mais sans le logo des partis sur les affiches. Une campagne de communication a récemment mis en cause le privilège « exorbitant » du dessinateur Philippe Geluck, auteur d'une coûteuse statue du Chat au Parlement européen, et obtenu que, par souci démocratique, vingt jeunes artistes se voient passer des commandes par ce même Parlement.

Plusieurs lieux indépendants ouvrent des espaces de débats sur des sujets écartés de l'espace public. C'est leur contribution à la diversité des opinions. Bien que la plupart refusent la présence de partis dominants jugés « toxiques », ils s'efforcent de constituer un lieu de confrontation d'opinions divergentes sur des thèmes contemporains.

● Ateliers et lettres d'information

Les rapports des 43 ateliers (*workshops*) qui se sont tenus en 2022 et 2023, nous renseignent aussi utilement sur les valeurs partagées par les membres de Reset!. De Budapest à Varsovie, via Bruxelles, Berlin, Tbilissi, Podgorica, Vienne et Tromsø, on identifie des préoccupations communes aux différents membres du réseau.

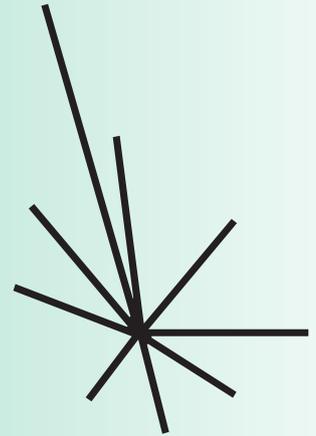
Tout d'abord, chronologiquement, on note que les thématiques vont du plus général au plus particulier : par exemple, à Bruxelles, autour de la concentration dans le spectacle vivant et le *transmedia story-telling* ainsi que des scènes indépendantes face aux pratiques multiformes de streaming ; à Berlin, autour des initiatives de vigilance à l'égard du consentement. Puis autour de thèmes plus précis comme la coopération artistique et culturelle en temps de guerre passée ou présente (Kirkenes, Norvège), les environnements postcoloniaux (Lisbonne), la coopération entre artistes de l'Union européenne et ukrainiens et le soutien à la culture ukrainienne (Tallinn). Sans oublier l'atelier sur les plateformes décentralisées, en opposition aux GAFAM, organisé à Utrecht.

Le focus se resserre ensuite sur des pays et des villes. On s'intéresse ainsi au fossé générationnel entre promoteurs et *clubbers* à Naples, à la scène indépendante de Batoumi et à la communauté professionnelle de la scène des indépendants en Géorgie. On discute des problèmes que doivent affronter les acteurs culturels de Londres, Leipzig, Malmö, Pécs (en Hongrie), des initiatives monténégrines en matière de coopération européenne, des initiatives de Pristina (Kosovo) mettant en avant la scène *queer* dans la vie nocturne de la ville. Enfin, certains ateliers se trouvent traversés par les thèmes de l'urbain et du rural, comme l'influence des transformations urbaines sur les plateformes d'industries créatives (Tbilissi) ou encore les pratiques éditoriales dans des contextes ruraux récemment urbanisés (Topoló, Italie).

Ainsi, l'inventaire de ces différentes thématiques nous montre à quel degré de précision se portent les questionnements des ateliers, tout comme les lettres d'information du réseau dont les titres sont révélateurs des préoccupations et valeurs de Reset! : Pologne, aide aux réfugiés ukrainiens (Unsound), communauté LGBT+ en Serbie (Drugstore), arrivée au pouvoir de l'extrême droite en Italie et en Suède (Soundwall, Inkonst), crise économique de la culture indépendante au Royaume-Uni (Come Play With Me, Black Artist Database), pour ne citer que ces quelques exemples.

PARTIE 3

INDÉPENDANCE EN ACTION



7. Comment valoriser l'indépendance ?

8. Quelles politiques pour répondre aux difficultés du secteur indépendant ?

- Difficultés qu'affrontent les structures indépendantes
- Que seraient de bonnes politiques publiques en faveur des indépendants ?
- Des bonnes politiques mais à quel niveau ?

9. Interdépendance et coopération transnationale

7. Comment valoriser l'indépendance ?

La question de la valorisation est complexe. En effet, elle touche plusieurs niveaux : celui des pairs, des pouvoirs publics, des publics. À cette question – comment valoriser l'indépendance ? –, certains répondent en mettant en avant leur exemplarité : « *nous sommes qui nous sommes et tous le savent bien* ». D'autres se préoccupent de diffuser leur message. Par ailleurs, la valorisation se fait beaucoup par la présence : stands dans des festivals, ateliers d'information, présence dans des manifestations officielles publiques... Il faut aussi, selon certains, rester vigilants, savoir dire « non » à certains médias, de peur de perdre son identité et sa réputation.

Il reste très difficile de briser le plafond de verre de la visibilité. Beaucoup d'indépendants se plaignent de leur invisibilité et de la façon dont ils sont perçus. Le manque de reconnaissance – par les pairs et les pouvoirs publics – peut constituer un handicap. Autre handicap perçu par la plupart des membres : la façon dont les algorithmes des GAFAM ignorent les mots-clés de leurs objectifs (racisme, féminisme, LGBT+, etc.). Ainsi la valorisation est contrainte par ses deux extrémités : le face-à-face et les réseaux sociaux. Peu de structures ont répondu sur la question de la valorisation de leur activité. Sans doute parce que c'est une tâche ajournée dans un emploi du temps déjà très encombré. Sans doute aussi parce que le mot de « valorisation » ne reflète pas le même sens pour eux. Et c'est peut-être la dernière source de distinction entre les membres de Reset!. La valorisation se décline dans des contextes totalement différents. Dans certains pays, elle doit se faire discrète, tandis que dans d'autres, elle peut être davantage déclamatoire et offensive.

Plusieurs arguments sont souvent mis en avant pour valoriser les initiatives indépendantes ; par exemple, « *la possibilité d'attirer un public spécifique* », « *le fait que les grands acteurs ont besoin de passeurs qui savent détecter l'émergence pour eux* ». Au-delà des apports relevant du domaine de la culture, les initiatives indépendantes sont aussi présentées – tout au moins dans les discours – comme des espaces de diversité et d'ouverture aux communautés discriminées ou aux minorités. De ce fait, elles prétendent constituer une réponse à une forme d'apathie ou d'atomisation sociale et politique.

8. Quelles politiques pour répondre aux difficultés du secteur indépendant ?

Bien que, comme nous l'avons vu dans les parties précédentes, les attentes et stratégies des indépendants ne soient pas éloignées d'un bout à l'autre de l'Europe, leurs difficultés majeures ne peuvent pas être décrites de la même façon, dès lors qu'ils ont affaire à des gouvernements autoritaires, voire idéologiquement adverses, en particulier dans des régimes postcommunistes.

● Difficultés qu'affrontent les structures indépendantes

Tout d'abord, beaucoup de membres regrettent l'**insuffisance de ressources** qui les conduit à reporter des projets qu'ils souhaiteraient engager ou à faire l'impasse sur un programme de formation plus spécialisé de leurs équipes. Les financements sur projets – à court terme – créent une incertitude permanente et la défection de collaborateurs. De plus, étant donné le manque d'archives, la transmission des postes reste difficile. La dépendance à l'égard des propriétaires de salles ou de bureaux constitue également une servitude permanente, comme nous le verrons plus bas. La flexibilité des horaires de travail peut aussi se révéler toxique et mener à des riches psycho-sociaux voire à des abandons. Un membre de Reset! évoque « *un travail de dingue et un modèle économique assez compliqué* ». La division au sein des équipes peut se révéler source de difficultés. Dans le cas de certains métiers, la dépendance à l'égard de divers fournisseurs logistiques – en particulier informatiques – pour des raisons techniques crée des contraintes supplémentaires. Enfin, beaucoup regrettent le manque de moyens dédiés à la mobilité : invitation de participants, de formateurs, possibilité d'assister à des festivals ou des manifestations en relation avec leur spécialité.

Outre les difficultés logistiques ou financières, le rapport au public n'est pas toujours acquis. Le « surprendre », le « défier », tels sont des termes empruntés au vocabulaire quasiment guerrier des producteurs de musiques électroniques. Idem pour un média anglophone captant difficilement un lectorat averti mais éparpillé aux quatre coins de l'Europe.

Dans beaucoup de pays, l'insensibilité voire l'hostilité à certaines thématiques crée une zone d'ombre, en particulier pour l'antiracisme et la cause des femmes. « *En France, la non prise en compte du racisme est systémique* », commente une des membres. Ailleurs, la cause des femmes est considérée « *comme une hystérie élitiste, héritée de l'Occident* », regrette une autre.

De plus, certaines organisations se heurtent au fait que la musique électronique n'apparaît toujours pas comme relevant du registre artistique légitime, par exemple en Grèce et en Italie. Récemment, le gouvernement italien a adopté un décret-loi, pénalisant jusqu'à six ans de prison l'organisation de rave-parties non autorisées. Outre son caractère abusif, le texte semble suffisamment ambigu pour étendre les sanctions à des occupations illégales ou à des centres autogérés. De façon plus large, beaucoup de membres se plaignent de la rigidité des autorisations, en particulier concernant les nuits festives.

Les difficultés sont souvent dues à de multiples obstacles. Dans l'*Index 2023 de la liberté de la presse* de Reporters sans Frontières, la Grèce est classée parmi les derniers pays

de l'Union européenne. Le soutien public à la culture est extrêmement faible et la culture grecque est divisée entre de grandes fondations privées et la culture indépendante qui se bat pour trouver des financements et des espaces. Anastasios Diolatzis, cofondateur et directeur musical de Reworks à Thessalonique dénonce cette situation : « nous vivons dans une bulle Airbnb et touristique, ce qui signifie que de plus en plus d'espaces sont alloués à des hôtels, des bâtiments Airbnb ou des grands centres commerciaux, sans aucune intention d'y inclure du culturel³⁰ ». Cet aspect des choses est désormais bien perceptible pour Reworks qui vient de quitter l'ancienne brasserie où l'organisation était installée et où plusieurs éditions de son festival ont eu lieu, car le site a été vendu, en attente de devenir un centre commercial.

30

Extrait de la lettre d'information de Reset!, juillet 2023.

La situation turque semble assez proche, entre de grandes fondations privées conservatrices et des acteurs indépendants souvent non déclarés statutairement car le statut d'association y comporte des limitations. Mais ces derniers espèrent que leur prise de risque pourra servir de modèle et d'exemple pour les institutions culturelles turques.

En ce qui concerne la situation des médias et des organisations culturelles en Géorgie, le principal défi est « la migration intellectuelle » et le fait que « les gens quittent le pays pour l'Europe afin d'y travailler³¹ », souligne Nino Davadze, animatrice de Mutant Radio à Tbilissi. Cependant, les acteurs indépendants continuent leur activité solidaire, malgré la complexité de la période : « je suis contente que nous ayons une plateforme médiatique véritablement indépendante. Nous sommes encore actifs et opérationnels. Ça pourrait être pire », conclut Nino Davadze.

31

Extrait de la lettre d'information de Reset!, septembre 2022.

Nous avons été surpris par le nombre d'ateliers organisés par des membres hongrois de Reset! : quatre durant la période des 43 ateliers dont nous avons recensé les rapports. Le dynamisme actuel des partenaires hongrois s'explique certainement par la situation critique dans laquelle se trouvent les médias et les organisations culturelles indépendants. Il se situe aussi dans une longue tradition postcommuniste d'intervention dans le débat public en Europe centrale et orientale, où la Hongrie a longtemps fait figure de pays pionnier.

Malgré les prétentions de Viktor Orbán sur les financements européens (« Cet argent, nous est dû, vous comprenez ? Il fait partie de nos droits³² »), l'Union européenne a décidé de fermer, en 2023, l'accès d'une grande partie des universités hongroises aux fonds Erasmus³³ et suspendu le programme Horizon pour la Hongrie

32

[Origo.hu](https://origo.hu), cité par A.-M. Autissier, *Europe et culture : un couple à réinventer ? Essai sur 50 ans de coopération culturelle européenne*, Toulouse, Les Éditions de l'Attribut, 2013, p. 159.

33

La plupart des établissements concernés sont accusés de collusion avec le pouvoir, ayant à leur tête des membres actifs du parti de Viktor Orbán.

(programme de recherche de l'Union européenne). La conséquence est une limitation de la mobilité étudiante hongroise en Europe et vice versa, ainsi que des difficultés de coopération pour les chercheurs hongrois. Comme l'explique Peter Bokor³⁴, président de KultDesk Cultural Foundation, la suppression d'Erasmus+ prive les indépendants hongrois d'un public ayant expérimenté une mobilité internationale et d'une multiplicité de regards. Cela contribue donc encore plus à l'isolement de la sphère culturelle indépendante hongroise. Rester ou partir ? Rester et agir ensemble pour voir se réaliser un meilleur futur, conclut Peter Bokor. Rappelons que, depuis 2019, la mairie de Budapest est revenue à l'opposition, ainsi que près de dix municipalités hongroises.

Cf. la lettre d'information de Reset!, février 2023.

34

34

Enfin, parmi les membres de Reset!, certains se sentent très éloignés des enjeux des institutions européennes : Kosovo, Monténégro, Macédoine du Nord... « *On se sent encore très loin de l'Europe* », nous a confié une actrice culturelle de Macédoine du Nord. Beaucoup d'acteurs culturels ont quitté le Monténégro ces dernières années, ce qui rend le secteur indépendant de plus en plus réduit. Outre les difficultés financières, les indépendants ont à lutter contre des phénomènes de censure. L'atelier organisé à Podgorica, le 19 février 2023, témoignait de ces problèmes et de la nécessité pour le secteur indépendant de se regrouper.

● Que seraient de bonnes politiques publiques en faveur des indépendants ? —

À un an des futures élections européennes (juin 2024), le réseau Reset! a émis un texte déclaratif en 23 langues. En voici un extrait : « nous sommes convaincu-es que la coconstruction intersectorielle est la clé du futur de la culture et des médias. [...] Nous nous engageons à plaider collectivement pour faire évoluer la manière dont les politiques publiques sont conçues au niveau de l'Union européenne. En particulier à travers la réaffectation de ressources financières en faveur d'une meilleure

<https://reset-network.eu/statement/>

35

reconnaissance des urgences sociales, démocratiques, culturelles et environnementales³⁵. »

Confrontés à l'invisibilisation, l'indifférence et parfois la censure, les indépendants européens se veulent force de proposition. Et les suggestions ne manquent pas sur ce que devraient être de « bonnes » politiques publiques à leur égard.

Tout d'abord, comme l'indique plaisamment une des membres de Reset!, il est important de « *laisser les indépendants être des indépendants* ». Encore faudrait-il que les politiques publiques s'accordent sur le terme en question. Quoi qu'il en soit, voici la synthèse des remarques que nos interviewés ont bien voulu nous faire parvenir à ce sujet :

- En général, il faudrait faire appel aux acteurs de terrain quand des sujets relatifs à leur activité sont sur la table. Il faudrait les financer et les accompagner et non « *parler à leur place* ».

- À l'échelle européenne, il faudrait débureaucratiser le processus de sélection des demandeurs de financements. Europe créative exige des cofinancements. Or ceux-ci sont inaccessibles dans certains pays de l'Union européenne, pour différentes raisons. Comment résoudre ce problème ? Notons qu'un atelier de Reset! a été organisé à Sofia sur ce sujet le 26 mars 2023, avec le concours du bureau Europe créative de la capitale bulgare. Ce genre d'initiatives pourrait être multiplié. Comme le souligne la conseillère stratégique à l'Agence exécutive pour l'éducation et la culture de la Commission européenne, « *il faut tester des projets pilotes en permanence, tout en conduisant un dialogue continu avec les acteurs culturels et médiatiques. Europe créative s'adapte de mieux en mieux aux priorités immédiates mais ce n'est pas encore suffisant.* »

- Concernant le financement souhaité pour le fonctionnement des organisations indépendantes, l'écart de temporalité entre les besoins des structures et les subventions doit être considéré, soit moins d'organisations soutenues mais plus longtemps, selon certains : trois ans seraient le minimum pour quelques-uns, cinq ans pour d'autres. Le financement devrait être consacré au long terme et pas seulement à l'obtention de résultats à court terme, y compris pour les très petites structures.

- Il faudrait une procédure allégée pour les indépendants dans les appels à projets.

- Certains représentants de structures suggèrent de considérer les activités des indépendants comme relevant de l'intérêt général et non de la stricte économie. Dans cette perspective, les secteurs culturels doivent être redéfinis par les pouvoirs publics, au-delà de la traditionnelle répartition historique.

Au-delà de ces attentes générales, l'encadré 3 liste quelques exemples plus spécifiques évoqués par les personnes interrogées.

Encadré 3 : Exemples de revendications évoquées par des représentants des structures interrogées

- Dans certains pays, par exemple l'Ukraine, il faudrait créer plus de salles et de plateformes, montrer aux jeunes qu'il existe des voies alternatives de production culturelle.
- Les règles d'ouverture et de fermeture des lieux devraient être définies au plus près du terrain. En France, la fermeture de lieux ne devrait pas être décrétée « d'en haut » par les préfetures mais exigerait un dialogue. La question des horaires de nuit des clubs et autres lieux de concert devrait être examinée, en la réservant à certains quartiers des villes. Les exemples de Berlin et de Malmö sont inspirants, concernant la création de quartiers festifs dans lesquels la législation commune ne s'applique pas et permet des dépassements en termes d'horaires et de bruit.
- Il faudrait créer une carte de réduction ferroviaire pour les intermittents du spectacle – ou artistes et travailleurs culturels – à l'échelle européenne.
- Il conviendrait de revoir les conditions de permis de séjour pour les artistes étrangers, en en allégeant certaines.
- Il faudrait couper les financements des médias qui servent de relais à des pouvoirs autoritaires.
- On a affaire à un système trop polarisé sur Internet. L'urgence est la création de plateformes alternatives et inclusives.
- L'obtention des fréquences FM devrait devenir plus aisée, en Lituanie notamment.
- La politique foncière devrait être sollicitée pour l'accès à des espaces – par exemple, tiers-lieux – capables d'irriguer les territoires et de les décloisonner.
- Dans le domaine festivalier, les soutiens publics devraient aller à de « petits » festivals ralliant moins de 20 000 personnes. Ce serait un atout pour les territoires, en termes écologiques, sociaux et artisanaux.

● Des bonnes politiques mais à quel niveau ? _____

De l'avis de nombreux membres de Reset!, le niveau local est essentiel – puisqu'il se trouve au plus près des gens. Si le niveau local est prioritaire, il est important de se regrouper pour faire pression au niveau national. Tous les niveaux doivent travailler ensemble. En Europe du sud, les municipalités et les régions sont des entités importantes. Le financement européen permet le long terme mais les gouvernements locaux restent très importants.

D'après la directrice du réseau Trans Europe Halles, il existe des sujets qu'il faut traiter au niveau de l'Union européenne : la transition écologique, le droit d'auteur... Mais au quotidien, il faut travailler avec tous les niveaux.

Encadré 4 : De bons exemples ?

Nos interlocuteurs ont évoqué quelques bonnes pratiques en matière de politiques publiques. En voici quelques exemples :

- D'après nos interviewés, la politique culturelle tchèque est satisfaisante en matière de soutien aux artistes émergents mais il existe des risques liés à l'intervention des partis conservateurs dans le débat public sur ces politiques et leur libéralisme.
- La mairie de Barcelone a récemment organisé un concours pour un espace (composé de deux salles) qu'elle a acheté. Il s'agit d'un modèle mixte public/privé avec mise à disposition à la demande.
- La région Wallonie-Bruxelles mène une politique très active en termes de soutien aux événements, d'invitations et de mise en contact pour l'ensemble de la communauté culturelle et artistique.
- Dans le domaine cinématographique, le soutien sur trois ans du Centre national français du cinéma et de l'image animée (CNC) est un très bon exemple. La politique culturelle française est d'ailleurs saluée en particulier pour son intérêt à l'égard des pays d'Europe centrale et orientale.

9. Interdépendance et coopération transnationale

Plus les pouvoirs publics sont absents, voire hostiles, plus la coopération internationale s'avère précieuse. Une majorité des initiatives sont membres de plateformes et réseaux culturels européens, en plus de Reset! : British Council, Gravity Network (réseau en faveur du soutien et de la diffusion des musiques électroniques, soutenu par Europe créative), SHAPE (plateforme pour les réseaux émergents européens, soutenue par Europe créative), Eurosonics, Reference Circle, We are Europe, Independent Community Radio Network et Sphera Network, pour les journalistes ; mais également Sexism Free Night (soutenu par Europe créative) pour les associations luttant contre le sexisme, en particulier dans les soirées festives. D'autres font état de rapprochements avec des réseaux plus généralistes : Culture Action Europe, Trans Europe Halles. Plutôt que d'interdépendance, certains préfèrent parler d'échange d'expériences, en particulier en Europe centrale et orientale, où « *on se connaît trop peu* ».

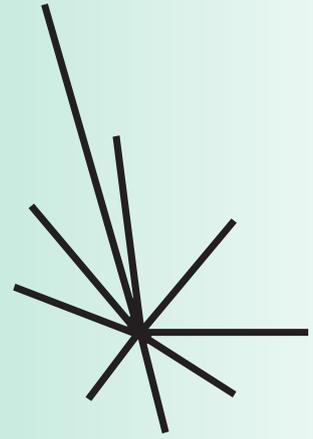
Quoi qu'il en soit, une minorité d'associations se réfèrent à Reset! comme leur unique point de ralliement. Et cela nous conduit sur le chemin de l'interdépendance. Elle est évidente pour la plupart des membres interrogés : « *c'est une logique néolibérale de penser qu'on peut s'émanciper tout seul* ». Il est aussi question d'interdépendance « choisie » plutôt que subie.

La plupart des structures consultées reconnaissent l'importance du travail en réseau – d'abord aux échelles locale, régionale, voire nationale et européenne quand c'est possible.

Au-delà de cette adhésion commune, beaucoup de membres regrettent leur isolement pour différentes raisons géopolitiques : dans la salle d'attente de l'Union européenne pour certains pays candidats, coupure liée à la guerre (Ukraine), absence de socialisation héritée de la Covid-19 (Grèce, Italie). Ainsi, l'Union européenne, aussi proche se veut-elle, se révèle lointaine et engoncée dans des procédures inadaptées aux cas d'urgence.

La coopération internationale est considérée comme une nécessité pour la plupart des membres interrogés. L'intérêt de cette coopération réside dans l'accès aux réseaux, aux fonds de soutien qui se profilent, avec des contacts décisifs. Mais c'est aussi une source d'expériences : « *il est très intéressant de communiquer avec des groupes qui partagent les mêmes valeurs* ». Les échanges de pratiques apparaissent déterminants. Ils contribuent également à accroître la visibilité des initiatives : « *c'est une façon de montrer qu'on existe* ». De plus, le recours aux aides extérieures est essentiel, tout particulièrement en phase de professionnalisation. L'international peut permettre de « *passer la barrière locale* ». Comme nous l'avons déjà noté, certaines structures bénéficient du parrainage du Parlement européen et du Conseil de l'Europe. « *Les problèmes sont souvent similaires. Il est intéressant de consulter d'autres groupes sur les questions juridiques, administratives.* » C'est aussi une certaine idée de l'Europe qui vit à travers ces contacts, « *un sentiment de l'identité européenne.* » Pour d'autres, la multiplicité des partenariats constitue une garantie pour l'indépendance. Le sentiment de solidarité que procurent les contacts internationaux est aussi important pour les structures concernées. La reconnaissance « par les pairs » confère un soutien inestimable. Cela permet de sortir de la seule vision nationale pour agir. « *On est plus forts ensemble.* » À ce propos, la responsable d'un réseau déclare : « *nous sommes pour la coopération internationale à condition qu'elle soit égalitaire et ne reproduise pas des formes de néocolonialisme* ». « *La coopération internationale est la meilleure façon d'amplifier les messages* », remarquent des représentants de structures, rendant ainsi un hommage à Reset! car « *c'est exactement ce que fait Reset!* ». Certains – peu – s'aventurent même au-delà de l'Europe en créant des contacts durables : New York, Adelaïde (Australie), Astana (Kazakhstan)...

SYNTHÈSE



1. Questions de recherche

2. Méthodologie de l'enquête

3. Les dimensions de l'indépendance : cadre conceptuel

4. Principaux apports de l'enquête

4.1 Définitions de l'indépendance : incarnations locales du principe de l'autonomie de création

4.2 Indépendance au quotidien et en action

5. Conclusion

1. Questions de recherche

Reset!, réseau européen réunissant des acteurs se définissant comme indépendants, a été lancé en avril 2022 à l'initiative de l'association culturelle française Arty Farty. Une démarche d'observation a été intégrée à la candidature de Reset! à un appel à projets Europe créative. L'Observatoire des politiques culturelles a accompagné cette démarche en réalisant en 2022-2023 une enquête portant sur les membres du réseau⁰¹

Lors de sa création, il comptait 34 membres dans 16 pays. Au moment de la rédaction du présent rapport, il comptait 85 membres dans 25 pays. Il compte, en août 2024, 110 membres dans 30 pays.

01

et la notion d'indépendance qu'ils mettent au travail.

Au regard de l'activité du réseau Reset! et de ses membres, l'enquête interroge de façon dynamique la construction d'une catégorie de l'« indépendance » dans la production culturelle et médiatique, en examinant plus particulièrement les dimensions politico-institutionnelle et socioprofessionnelle de la question.

Comment qualifier cette catégorie d'acteurs culturels dits indépendants en Europe ? À partir de quelles représentations et conceptions de l'économie politique de la culture et des médias est-elle construite au sein du réseau ? Quels usages politiques et institutionnels de l'indépendance peut-on identifier de la part du réseau Reset! et de ses membres ? Quels sont les besoins spécifiques des acteurs indépendants, tels qu'ils sont exprimés notamment dans les différents contextes territoriaux et politiques représentés ? Quelles disparités ou variations géographiques, sectorielles ou autres peut-on mettre en évidence ? Comment entre-t-on en indépendance (et en sort-on) ? Quelles valeurs d'ordre culturel, social et politique sont mises en avant par les membres du réseau ? Ce sont les principales questions qu'examine l'enquête.

La question de l'indépendance de l'activité artistique, ainsi que des producteurs culturels et médiatiques, a été régulièrement soulevée sous différentes formes et désignations (autonomie, liberté artistique, liberté d'expression, non-conformisme, authenticité, émancipation, rupture, débat entre art pour l'art et art social, underground choisi, autoproduction et ethos *Do it yourself* [DIY], etc.) au regard de l'autonomisation progressive du champ artistique et de la professionnalisation de la culture, ainsi que des nouvelles orientations du champ des médias (édition et plateformes numériques, journalisme citoyen, etc.). Cependant, la notion d'indépendance peut revêtir des significations différentes en fonction du contexte national, politique et historique.

Aujourd'hui, à cause de l'histoire spécifique de l'autonomisation et de la structuration des activités artistiques dans différents États européens, la perception et la définition de l'indépendance varient – entre tendances de distinction par rapport aux logiques économiques et conquête d'autonomie dans la dimension politique et idéologique. Sur

un autre plan, l'émergence de nouveaux médias s'est traduite par des concurrences en termes de contenus, de normes, de priorités, de statuts, d'échelles et de moyens de production et de diffusion face aux oligopoles, voire de tentatives de contournement de la censure. Au-delà des différences historiques nationales, la conception de l'indépendance que se font les acteurs est tributaire de leurs propriétés sociales et générationnelles, de leur trajectoire préalable, des courants et mouvements artistiques ou des cercles éditoriaux auxquels ils appartiennent. Comme les acteurs sont socialement situés, les visions qu'ils ont de l'indépendance le sont aussi. Un des objectifs de cette recherche a été de repérer les frontières de l'autonomie/hétéronomie politique, économique, artistique et éditoriale acceptables pour les acteurs du réseau Reset!, c'est-à-dire les lignes rouges à partir desquelles on ne peut plus parler d'indépendance – pour en construire une définition liminaire, et non uniquement essentialiste.

Plusieurs questionnements dans le cadre de cette enquête touchent aux aspects politiques de l'activité culturelle perçue comme indépendante. Comment les tensions, les divergences ou au contraire les habitudes de coopération entre acteurs indépendants, favorisées par le manque de ressources, impactent-elles les usages de la notion d'indépendance dans le secteur de la culture et des médias ?

Ainsi, l'enquête s'intéresse aux aspects de l'activité des membres du réseau Reset! qui vont au-delà du domaine culturel et éditorial au sens strict et concernent plus largement les problèmes sociaux et politiques, la vision de la société et de son développement, ainsi que le débat public. Quelles valeurs d'ordre social et politique sont portées par les membres du réseau Reset! ? Y a-t-il des valeurs de cet ordre qui sont associées voire propres au secteur culturel indépendant ? Quel est le rapport de ces structures à l'Europe ?

Enfin, la question qui se pose est aussi celle des « bonnes » politiques publiques pour la culture indépendante. Comment valoriser l'indépendance des acteurs culturels auprès du monde politico-administratif ? Du point de vue des membres du réseau Reset!, quelles mesures peuvent être envisagées afin de minimiser la vulnérabilité du secteur culturel indépendant face aux crises ? La crise sanitaire a rendu apparente cette vulnérabilité, mais d'autres menaces sont à envisager : crises énergétique, économique, financière, environnementale, voire, dans certains États, politique en cas de changement de majorité ou de régime. En tout état de cause, cette réflexion doit tenir compte de la dimension multiscale des politiques publiques, y compris celles de la culture et des médias, entre plusieurs niveaux : local, régional, national ou fédéral, européen.

2. Méthodologie de l'enquête

Pour examiner ces questions et y apporter des éléments de réponse, quatre méthodes d'enquête ont été mobilisées :

- collecte et analyse de la **documentation** sur le sujet, dont le matériau produit par le réseau, notamment 15 lettres d'information publiées par Reset! en 2022-2023 et les rapports de 43 ateliers (*workshops*) organisés sous le patronage du réseau entre février 2022 et août 2023 ;

- **observation participante** : nous avons notamment pris part aux deux forums de Reset! à Bruxelles en 2022 et à Lyon en 2023 et avons systématiquement participé aux visioconférences du réseau, pendant la durée de l'enquête, de l'automne 2022 à fin 2023 ;

- élaboration et traitement d'un **questionnaire** en ligne afin de recueillir des informations sur le statut juridique, le budget, le domaine d'activité, la situation géographique, la taille des structures et les effectifs, l'ancienneté et les principales caractéristiques des membres du réseau Reset!. Le questionnaire a aussi inclus des éléments sur la définition de l'indépendance, ce qui a permis d'élaborer une cartographie de ses dimensions et de croiser les résultats avec les caractéristiques des structures. 35 membres du réseau ont répondu au questionnaire entre décembre 2022 et janvier 2023 ;

- réalisation de 27 **entretiens semi-directifs** avec 30 représentants des structures membres du réseau Reset! venant de 18 pays européens, auxquels s'ajoutent 2 entretiens avec d'autres personnes-ressources (représentante de l'Agence exécutive européenne pour l'éducation et la culture auprès de la Commission européenne, directrice d'un autre réseau culturel européen).

Le réseau Reset! offre un terrain unique pour une enquête sur la définition de l'indépendance. Il permet d'aller plus loin qu'une étude de cas limitée à un domaine d'activité, à un pays ou à une ville. Il offre une possibilité de croiser et confronter les perspectives des acteurs qui se caractérisent par une diversité géographique et sectorielle, mais qui se réunissent autour d'un projet, de défis et d'un débat communs qui gravitent justement autour de la vision et de l'expérience de l'indépendance. Notre réflexion est partie d'une approche dynamique de l'indépendance des acteurs de la culture et des médias, qui intègre à la fois son caractère relatif et la diversité de ses conceptions dans différents contextes nationaux, politiques et sectoriels.

3. Les dimensions de l'indépendance : cadre conceptuel

L'enquête a été structurée autour de quatre dimensions que peut revêtir la notion d'indépendance.

- *Indépendance économique*

L'indépendance économique est la dimension primordiale de la réflexion sur la professionnalisation et l'autonomie de la production culturelle, notamment dans les États occidentaux capitalistes et libéraux, où suite à la minimisation de la censure étatique, la part des contraintes de marché dans l'encadrement des marges de manœuvre des artistes et des professionnels des médias grandit pour constituer, vers la fin du xx^e siècle, le principal facteur qui limite la liberté d'expression. La concentration de la création dans les grands groupes est aussi souvent présentée comme un facteur d'homogénéisation et d'encadrement de l'activité culturelle. Plusieurs modes de production et de diffusion alternatives ont été proposés et conceptualisés pour se distinguer par rapport au modèle de marché et des grands groupes, comme le *Do it yourself* dans la musique, d'abord par le mouvement punk.

- *Deux dimensions de l'indépendance politique : relations avec le monde politico-administratif (pôle politique institutionnelle) et engagement dans le débat public (pôle engagement)*

La recherche de l'indépendance par rapport au monde politique implique dans la culture au moins deux dilemmes. Premièrement, quels acteurs politiques sont vus comme sources potentielles de la dépendance ? S'agit-il des institutions d'État et de leurs représentants ? Ou encore cherche-t-on, pour marquer le plus haut degré de l'autonomie, à s'interdire la coopération avec tout acteur politique : partis, mouvements collectifs, associations de défense des droits humains, etc. ? Quels sont les types de collaboration et de coopération légitimes, et à partir de quel moment le risque de perte d'autonomie devient-il inhibant ? Il faut y ajouter le rôle des acteurs politiques locaux qui peuvent même, dans certains cas, rentrer en opposition avec les objectifs gouvernementaux, comme ce fut le cas de Wrocław, Capitale européenne de la culture en 2016, se déclarant « la ville de l'autre Pologne ».

Le deuxième dilemme concerne la relation entre indépendance et débat public. D'un côté, on peut imaginer le degré supérieur de l'indépendance dans la posture de « l'art pour l'art » qui se détache volontairement des considérations et débats politiques. D'un autre côté, l'indépendance peut au contraire être vue comme une condition nécessaire et une base pour l'engagement dans le débat sur les questions sociales et politiques,

notamment dans la tradition de l'art non conformiste ou underground de l'Europe centrale et orientale, ou encore de celle de l'engagement intellectuel en France.

Ajoutons que le choix d'un mode de production et de diffusion conforme aux principes de l'indépendance économique peut lui aussi être mis en relation avec les choix politiques ou produire des effets politiques (dimensions et effets politiques de l'indépendance économique). Par exemple, la contestation des règles des grands groupes et de l'approche en termes d'industries culturelles ou le refus de la commercialisation, de l'industrialisation de la production culturelle et de la montée en échelle de diffusion peuvent correspondre, comme dans le cas des mouvements artistiques radicaux, à la critique du modèle capitaliste de la société, ou en tout cas créer ou renforcer l'apparence d'une posture contestataire. De même, la multiplication de médias ou de plateformes autogérés, ayant recours au financement participatif ou à d'autres sources de financement, permet de dessiner des modèles alternatifs par rapport aux courants dominants oligopolistiques.

- *Indépendance de l'expression artistique, indépendance éditoriale (pôle esthétique-éditorial)*

Une quatrième dimension que peut comporter l'indépendance relève des logiques internes du champ artistique ou médiatique : il s'agit de la possibilité de rupture par rapport aux conventions, règles, contraintes, effets de mode et traditions.

Quels sont les effets esthétiques et éditoriaux de l'indépendance et comment les saisir ? Existe-t-il une convergence esthétique et éditoriale entre les initiatives qui se revendiquent de l'indépendance ? Est-ce que l'activité culturelle indépendante doit forcément aspirer à être novatrice, non-conformiste, alternative du point de vue esthétique, artistique ou éditorial ? Existe-t-il un lien organique entre le modèle de production culturelle et son échelle de diffusion ?

4. Principaux apports de l'enquête

4.1. Définitions de l'indépendance : incarnations locales du principe de l'autonomie de création

- *Convergence de la définition autour du pôle esthétique-éditorial*

Tout d'abord, l'enquête fait apparaître une convergence essentielle dans la définition de l'indépendance par les membres de Reset!. Il s'agit d'une définition pragmatique, situationnelle et relative, où l'autonomie au niveau de la production des contenus prime sur la forme institutionnelle et le statut juridique des initiatives : l'indépendance est liée à la

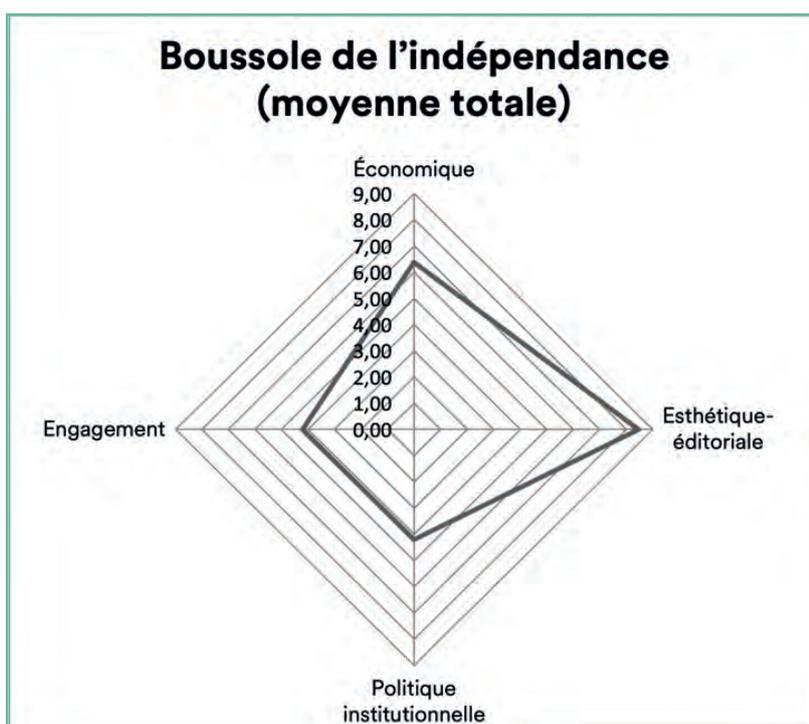
liberté de création avant tout, et les constructions organisationnelles censées garantir cette liberté peuvent être variées et sont secondaires.

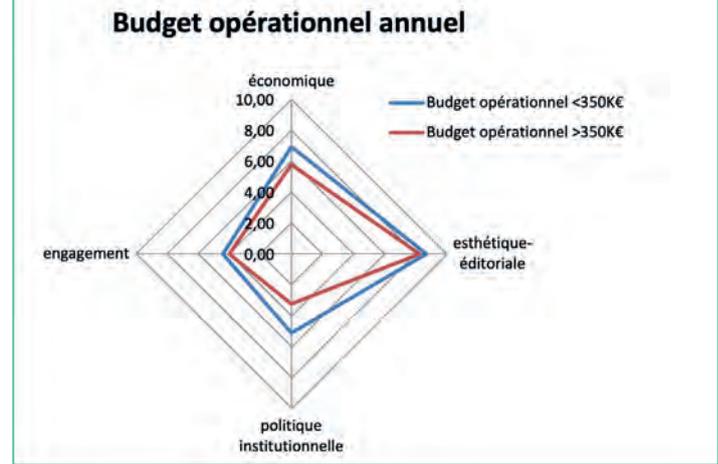
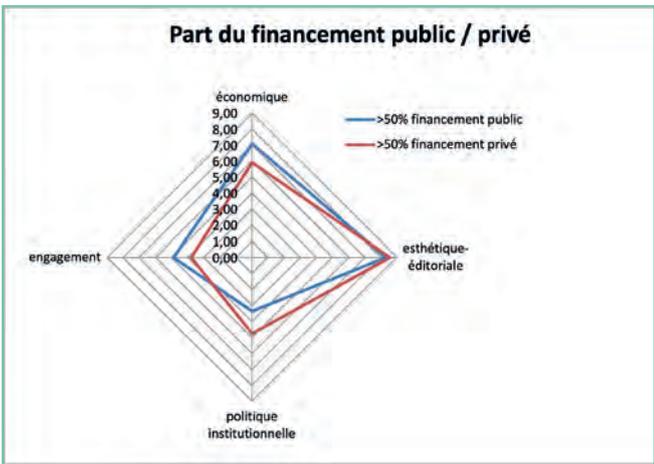
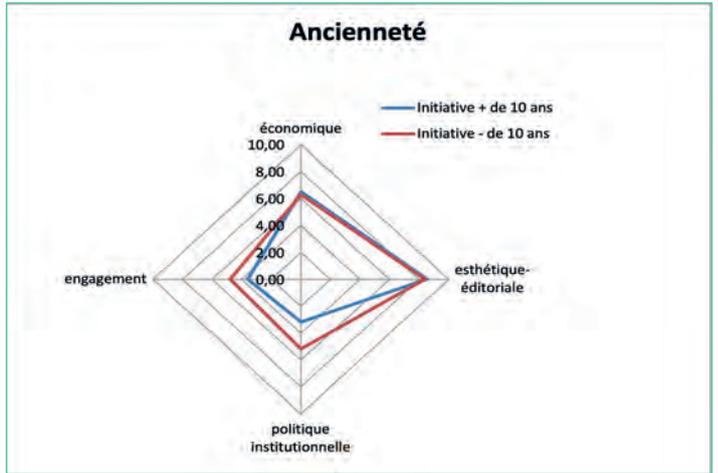
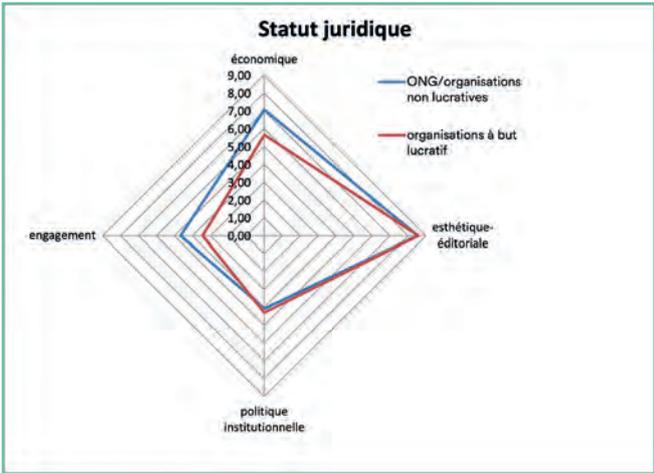
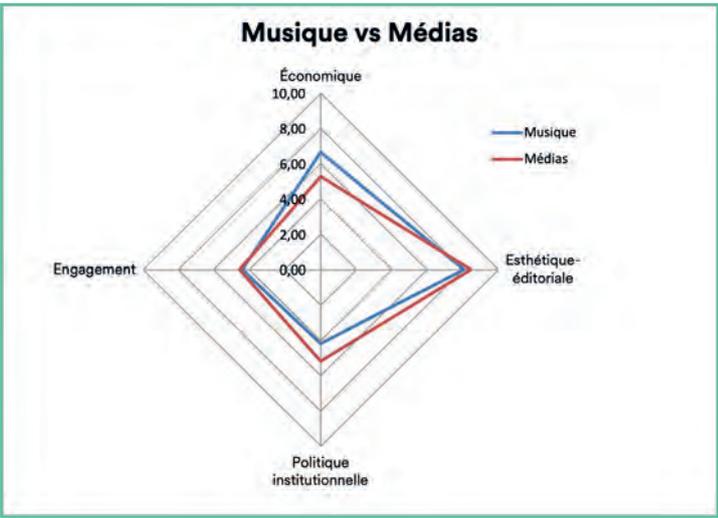
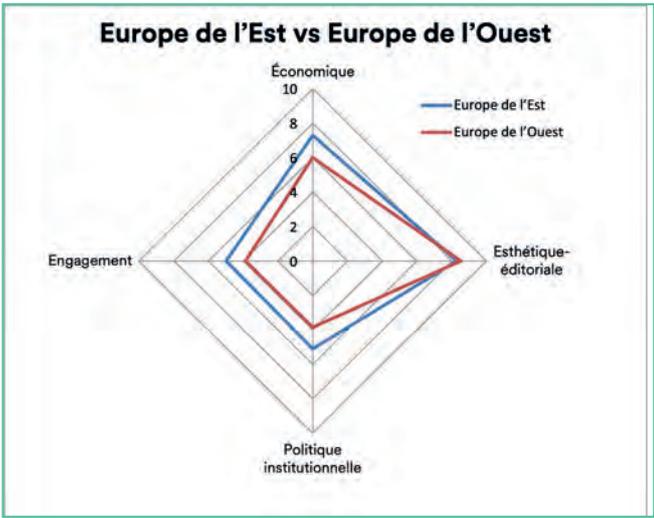
Du point de vue quantitatif⁰², le pôle « esthétique-éditorial » de cette définition de l'indépendance apparaît dominant (note moyenne accordée par les membres dans le questionnaire = 8,46/10, médiane = 9) et le plus consensuel (écart type = 1,86, c'est-à-dire que la dispersion dans les réponses est la plus faible des quatre pôles, donc les réponses sont les plus homogènes). La dimension économique arrive à la deuxième position (moyenne = 6,37), mais c'est aussi celle où il y a le plus de désaccord entre les membres (écart type = 3,02). En moyenne, moins d'importance est accordée par les répondants aux deux pôles politiques de l'indépendance : « politique institutionnelle » et « engagement » (moyenne = 4,20), en sachant que la réponse la plus fréquente concernant l'importance du pôle « engagement » (valeur modale ou « mode ») est zéro, ce qui témoigne du fait qu'un grand nombre de participants croient que l'engagement dans le débat public sur des sujets politiques n'est pas contradictoire avec l'indépendance de l'activité culturelle. Comme on le voit dans les graphiques, cette configuration est partagée par les membres du réseau, presque indépendamment de leur région d'origine, secteur d'activité, statut juridique, ancienneté, budget, etc.

02

Dans le questionnaire, il était demandé aux membres d'exprimer leur accord ou désaccord – en attribuant une note sur une échelle de 0 à 10 – avec les phrases suivantes :

- Les initiatives culturelles et médiatiques indépendantes doivent se démarquer des considérations de marché, de la recherche du profit économique et des grands groupes.
- Les initiatives culturelles et médiatiques indépendantes devraient limiter la coopération avec le gouvernement et les institutions de l'État, y compris en matière de financement public.
- Les initiatives culturelles et médiatiques indépendantes doivent rester en dehors du débat politique et éviter toute coopération avec les partis et mouvements politiques.
- Les initiatives culturelles et médiatiques indépendantes doivent aspirer à l'originalité artistique ou éditoriale et au non-conformisme esthétique.





- Deux niveaux de l'indépendance : indépendance culturelle et indépendance financière-juridique

Cependant, en analysant les entretiens, on constate que cette vision commune de l'indépendance est duelle : elle implique deux niveaux liés mais distincts de la définition. D'un côté, on peut parler de « l'indépendance des contenus » ou de « l'indépendance culturelle », et pour la plupart des interviewés il s'agit d'un volet essentiel et primaire. Il est nécessaire de le séparer de l'indépendance « financière » ou « juridique » (le fait de ne pas appartenir à une institution publique ou un grand groupe) qui constitue le second niveau de la définition.

Ainsi, au premier niveau, celui des contenus, l'indépendance est vue comme l'autonomie économique (par rapport aux grands groupes et parfois aux attentes du marché) et politique (par rapport aux autorités d'État et aux acteurs politiques institutionnels, comme les partis politiques). Cette autonomie est perçue comme impérative pour la préservation du contrôle créatif, de l'innovation artistique et éditoriale, ou encore pour l'engagement dans l'action à utilité sociale (promotion des valeurs d'égalité, d'inclusivité, de tolérance, de préservation de l'environnement, etc.). L'indépendance suppose ainsi qu'on privilégie l'exploration, la liberté de la création ou l'utilité sociale au profit économique.

Au second niveau de la définition de l'indépendance, on retrouve des éléments d'ordre financier ou administratif. Par exemple, le secteur culturel indépendant constitue un « écosystème défini suivant un mode de propriété » : l'initiative (festival, média, club, label, collectif artistique, etc.) appartient aux gens qui y travaillent (au moins en grande majorité) ; il n'y a pas d'actionnaires externes qui pourraient peser sur les décisions ; ces organisations s'affranchissent des grandes institutions culturelles. On peut déceler trois conditions que les interviewés attachent à cette indépendance juridico-financière : auto-gestion ; rentabilité, durabilité et stabilité financière ; autonomie par rapport aux sources de financement.

Pour les membres de Reset! interrogés, la relation entre le niveau juridique-financier de l'indépendance et celui de contenu n'est pas automatique : l'un ne garantit pas forcément l'autre. Ainsi, les institutions culturelles municipales (musées ou salles de concert) sont juridiquement dépendantes des autorités locales, mais peuvent être assez indépendantes culturellement en s'appuyant au contraire sur leur réputation et leur position établie. Il s'agit ici d'un paradoxe où la dépendance juridique peut renforcer l'indépendance culturelle. Et vice versa, les institutions juridiquement indépendantes peuvent abandonner leur indépendance de contenus en se conformant aux attentes des bailleurs de fonds et aux critères de financement.

- Limites de l'indépendance

L'analyse des entretiens donne aussi plus de précision sur le sens que les acteurs confient à ces pôles et sur les frontières de l'indépendance. Du point de vue esthétique et éditorial, les membres insistent sur la diversité et la liberté de création sans arrêter des canons rigides et sans impératifs de forme.

La perception des limites de la coopération avec les partenaires privés (y compris les grands groupes) est variable, mais en règle générale assez souple : chaque initiative définit le point d'équilibre, une configuration des relations qui lui laisse une marge de manœuvre créative suffisante.

Il n'y a pas de réticence pour ce qui est de la coopération avec les institutions publiques et pour le financement public perçu comme une forme de protection contre la concurrence déloyale de la part des grands groupes commerciaux. Ceci dit, la disponibilité et l'accessibilité des financements publics sont en pratique très variables en fonction du pays.

En règle générale, les initiatives sont soucieuses de leur image de neutralité politique, et de ce fait adoptent une approche prudente par rapport à la coopération avec les partis et les mouvements politiques en évitant d'être associées à une force politique particulière.

Les initiatives dites « indépendantes » s'engagent volontiers dans le débat public sur des sujets d'ordre politique et social, mais souvent tendent à les présenter comme non politiques.

Cette définition commune prend ensuite des formes concrètes variables en fonction du contexte national (notamment de la structure d'opportunités en matière de financement public), du secteur d'activité, du statut juridique, des objectifs lucratifs ou non de l'initiative.

Une explication possible de cette convergence réside dans le haut niveau d'internationalisation du secteur de la culture indépendante. Cette internationalisation est visible à la fois d'un point de vue organisationnel, puisque les structures culturelles indépendantes s'engagent souvent dans des collaborations et des projets internationaux (par exemple, au moins 15 des 27 initiatives examinées font partie d'autres réseaux internationaux que Reset!), et au niveau individuel.

4.2. Indépendance au quotidien et en action ---

- Profils et entrée en indépendance

L'entrée dans l'indépendance se fait souvent par défaut, car c'est la plus simple façon de se lancer dans des activités créatives sans faire trop de concessions. De ce point de vue l'indépendance est perçue comme moteur de la création : comme ce statut est plus accessible, il concentre aussi les projets qui se distinguent du *mainstream* et participent à l'innovation.

Sur un échantillon de 30 personnes, 16 ont déclaré avoir fait des études supérieures, voire un doctorat, soit dans des domaines de la culture (conservation muséale, études de médias, études artistiques), soit dans d'autres domaines (science politique, sciences économiques, informatique). Les autres font état de parcours autodidactes. De très nombreux représentants des membres de Reset! interviewés (surtout parmi les plus jeunes) sont de vrais « enfants de l'Europe » – des 30 représentants interrogés, au moins 15 habitent actuellement ou ont habité par le passé dans un pays autre que leur pays d'origine pour faire des études ou exercer une activité professionnelle.

- Les pratiques quotidiennes de l'indépendance

Le bricolage et la débrouille apparaissent comme organiques à l'activité culturelle indépendante. La pluricom pétence et le *multitasking* sont au centre des activités, ainsi que le changement de poste dans une hiérarchie souvent horizontale.

Du point de vue de l'organisation et du fonctionnement quotidien, ces initiatives culturelles se situent entre les groupes *Do it yourself* – bénévoles et auto-organisés – et les institutions de la culture « bureaucratifiée ». Elles constituent un pont entre ces deux mondes.

- Contradictions et tensions de l'indépendance

Le caractère hybride du secteur étudié est producteur d'une série de contradictions et de tensions qui poussent les acteurs à questionner constamment leurs pratiques et objectifs afin d'élaborer des modèles d'action adaptés qui leur permettraient de les résoudre en trouvant des points d'équilibre.

La première contradiction qui caractérise la culture indépendante est celle entre caractère commercial de l'activité et ethos de l'engagement désintéressé. De ce point de vue, les initiatives indépendantes se situent sur une échelle entre deux pôles idéal-typiques :

entreprise commerciale et association sans but lucratif. Il existe plusieurs solutions qui permettent de réconcilier ces deux principes : réalisation de la commercialisation dans l'esprit « artisanal » propre aux structures indépendantes et de manière restreinte ; limite sur la redistribution des profits ; choix d'une forme juridique coopérative de l'entreprise (entreprise de l'économie sociale et solidaire) ; transparence financière accrue ; gestion et sélection avisées des sources et des modes de financements ; séparation entre les activités commerciales de l'initiative et ses projets désintéressés qui sont concentrés dans deux structures séparées ; diversification de l'activité (création de médias ou de labels) ; localisation en dehors des centres établis de la vie culturelle et touristique, ce qui limite la commercialisation.

La deuxième contradiction propre à l'activité culturelle indépendante est celle entre professionnalisation et passion, institutionnalisation professionnelle et vocation. Les membres du réseau Reset! se prononcent en règle générale en faveur de la professionnalisation douce et graduelle du secteur indépendant. Les solutions citées relèvent de l'usage équilibré et non excessif du bénévolat, de la gestion du temps de travail (souvent partiel), de la gestion des carrières (changements fréquents de poste) et de l'organisation horizontale de la prise des décisions.

- Valeurs partagées par les acteurs

La liberté d'expression et de la presse, l'inclusion des groupes discriminés, l'intégration de l'art et de la culture comme composantes de la société à part entière, la nécessité de renouer le lien social : telles sont les principales revendications des indépendants. La transition écologique, les circuits courts, l'égalité des genres et des salaires font partie des objectifs visés par les membres du réseau, objectifs qui permettent de défendre les valeurs partagées. La transmission aux jeunes générations est, par ailleurs, un vrai sujet de préoccupation des indépendants.

- Comment valoriser l'indépendance ?

L'invisibilité face aux institutions publiques reste un important problème pour de nombreuses structures. La valorisation de l'indépendance devrait se faire à plusieurs échelles : les pairs, les pouvoirs publics, les publics. Le travail de valorisation s'ajoute à toutes les tâches quotidiennes, ainsi il est souvent conduit d'une manière non systématique. Suivant les contextes sociopolitiques, la valorisation peut être discrète ou, au contraire, offensive. Les membres de Reset! sont en règle générale demandeurs de partage de bonnes pratiques en matière de stratégies de valorisation de l'indépendance culturelle.

- Difficultés majeures et bonnes politiques publiques pour le secteur indépendant

L'insuffisance des ressources représente la principale difficulté, mais non la seule. L'organisation horizontale peut donner lieu à des tensions entre personnes mues par la vocation et d'autres vivant ce travail comme un autre. L'incertitude liée à la précarité professionnelle et financière suscite aussi le départ de certains personnels. Le bénévolat constitue un atout et une faiblesse car il fait pression sur les salaires et peut ainsi participer à reproduire le climat de précarité dans le secteur culturel indépendant.

La situation des politiques culturelles est très différente d'un pays à l'autre, en termes de moyens financiers, d'acceptation de l'indépendance, de censure ou de politiques plus ou moins favorables aux expérimentations artistiques. Plusieurs pistes de réflexion ont été proposées pour adapter les politiques culturelles aux besoins spécifiques des structures indépendantes, principalement au niveau de la réglementation, de l'accessibilité des financements et de la coconstruction des politiques.

- Interdépendance et coopération transnationale

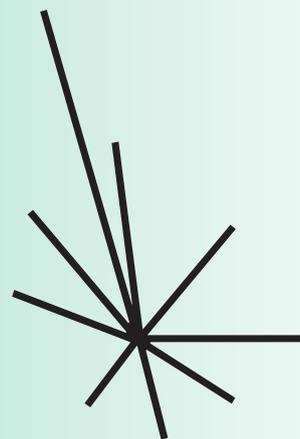
L'indépendance est souvent mise en rapport avec la coopération des acteurs culturels qui créent un tissu d'interdépendances. Ainsi, l'autonomie du secteur culturel indépendant ne signifie pas l'isolement des initiatives qui le composent. De nombreuses formes de collaboration régissent l'activité des indépendants. La coopération est vue comme indispensable, à condition qu'elle soit équilibrée et se fasse « de pair à pair », dans une perspective non hiérarchique. Outre leur adhésion à Reset!, beaucoup de membres font partie d'autres réseaux. L'interdépendance est évidente pour la plupart des structures. Le travail en réseau à tous les échelons paraît essentiel. Mais les membres en dehors de l'Union européenne regrettent le manque de souplesse des procédures européennes.

5. Conclusion

Le concept d'indépendance dans la culture a des significations multiples et sa définition évolue constamment. Le sens qui y est associé varie en fonction de la période, du pays et de la région. Cependant, lorsqu'on étudie la perception de l'indépendance par les membres du réseau Reset!, la convergence générale est frappante et ce malgré les différences dues aux contextes politico-économiques dans lesquels évoluent les initiatives culturelles indépendantes en Europe (ces différences sont notamment façonnées par les variations dans la structure d'opportunités de financement public et autres formes de soutien public).

Cette convergence caractérise à la fois la vision de l'indépendance (sa signification et le poids de ses différentes dimensions), les enjeux et défis liés au fonctionnement quotidien des structures, aussi bien que les tensions et contradictions qu'engendre l'activité culturelle indépendante. À la fois fruit et vecteur de l'intégration européenne au concret, l'expérience de Reset! met ainsi en avant la viabilité, l'utilité et les perspectives qu'offre la coopération européenne dans le secteur culturel indépendant.

BIBLIOGRAPHIE



O. Alexandre, S. Noël, A. Pinto (dir.), *Culture et (in)dépendances. Le concept d'indépendance dans les industries culturelles*, Bruxelles, Peter Lang, 2017.

M. Arnal, A. Salson, *Cinema makers - Le nouveau souffle de l'indépendance/The Renewal of Indie Cinemas*, Le Blog Documentaire éditions, 2019.

A.-M. Autissier, *Europe et culture : un couple à réinventer ? Essai sur 50 ans de coopération culturelle européenne*, Toulouse, Les Éditions de l'Attribut, 2013.

K. Arriaza, E. Novak, R. Kuhn, *Public Service Media in Europe, A comparative approach*, Oxon, Routledge, 2015.

M. Barreira, « Les musiques actuelles peuvent-elles échapper à la dépendance des grands groupes privés ? », *Nectart*, n°11, 2020, p. 60-73.

H. Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.

L. Boltanski, *Les cadres : la formation d'un groupe social*, Paris, Éditions de Minuit, 1982.

P. Bourdieu, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, septembre 1991, p. 3-46.

—, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

—, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.

B. Caraco, « L'Association en toute indépendance. Distribuer, diffuser, distinguer la bande dessinée », in O. Alexandre, S. Noël, A. Pinto (dir.), *Culture et (in)dépendances. Le concept d'indépendance dans les industries culturelles*, Bruxelles, Peter Lang, 2017, p. 69-86.

P. Champagne et D. Marchetti (dir.), *Dossiers de l'audiovisuel*, 106 (11/12), « Censures visibles, censures invisibles », 2002.

A. Christin, « Les sites d'information en ligne entre indépendance et course au clic : une comparaison franco-américaine », *Sociétés contemporaines*, n° 111 (3), 2018, p. 71-96.

Conseil de l'Europe, *Libre de créer : Rapport sur la liberté artistique en Europe*, Strasbourg, Conseil de l'Europe, 2023.

P. Durand, *La Censure invisible*, Arles, Actes Sud, 2006.

B. François, A. Vauchez (dir.), *Politique de l'indépendance. Formes et usages d'une technologie de gouvernement*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2020.

J. Goursat, « Mises en je de l'indépendance cinématographique. Le cas des réalisateurs autobiographes », in O. Alexandre, S. Noël, A. Pinto (dir.), *Culture et (in)dépendances. Le concept d'indépendance dans les industries culturelles*, Bruxelles, Peter Lang, 2017, p. 101-113.

T. Habrand, « *My major is indie*. Les stratégies de récupération du label "indépendant" par les groupes d'édition », in O. Alexandre, S. Noël, A. Pinto (dir.), *Culture et (in)dépendances. Le concept d'indépendance dans les industries culturelles*, Bruxelles, Peter Lang, 2017, p. 193-205.

F. Hein, « Le DIY comme dynamique contre-culturelle ? L'exemple de la scène punk rock », *Volume !*, n° 1, vol. 9, 2012, p. 105-126.

—, *Do It Yourself ! Autodétermination et culture punk*, Paris, Le passager clandestin, 2012.

Y. Kryzhanouski, D. Marchetti, B. Ostromoukhova (dir.), *L'invisibilisation de la censure. Les nouveaux modes de contrôle des productions culturelles (Biélarus, France, Maroc et Russie)*, Paris, Eur'Orbem éditions, 2020.

S. Lehembre, « L'édition indépendante, une question de géographie. Les ressorts nationaux d'une définition transnationale », in O. Alexandre, S. Noël, A. Pinto (dir.), *Culture et (in)dépendances. Le concept d'indépendance dans les industries culturelles*, Bruxelles, Peter Lang, 2017, p. 163-178.

P. Mary, « Dans le cadre du losange. Pratiques de l'indépendance dans le cinéma d'Éric Rohmer », in O. Alexandre, S. Noël, A. Pinto (dir.), *Culture et (in)dépendances. Le concept d'indépendance dans les industries culturelles*, Bruxelles, Peter Lang, 2017, p. 87-100.

F. Matonti, « Intellectuels et politique », in A. Cohen, B. Lacroix, P. Riutort (dir.), *Nouveau manuel de science politique*, Paris, La Découverte, 2009, p. 572-585.

J.-M. Méon, « Raconter une autre histoire. La bande dessinée alternative américaine entre autonomie et aspirations à la légitimité artistique », in O. Alexandre,

S. Noël, A. Pinto (dir.), *Culture et (in)dépendances. Le concept d'indépendance dans les industries culturelles*, Bruxelles, Peter Lang, 2017, p. 51-67.

M. Newman, « Généalogie d'une catégorie zombie. Des médias de masse à la culture mainstream aux États-Unis », in O. Alexandre, S. Noël, A. Pinto (dir.), *Culture et (in)dépendances. Le concept d'indépendance dans les industries culturelles*, Bruxelles, Peter Lang, 2017, p. 21-34.

S. Noël, A. Pinto, « Indé vs Mainstream. L'indépendance dans les secteurs de production culturelle », *Sociétés contemporaines*, n° 111 (3), 2018, p. 5-17.

S. Noël, « Le petit commerce de l'indépendance. Construction matérielle et discursive de l'indépendance en librairie », *Sociétés contemporaines*, n° 111 (3), 2018, p. 45-70.

A.-S. Novel, « Les médias ne sont-ils que des suppôts du capitalisme ? », *Nectart*, n°11, 2020, p. 51-59.

A. Pinto, « L'indépendance comme position, vertu et stratégie. Observation de la programmation d'un cinéma parisien », *Sociétés contemporaines*, n° 111 (3), 2018, p. 19-44.

D. Purdue, J. Dürschmidt, P. Jowers, R. O'Doherty, "DIY culture and extended milieu: LETS, veggie boxes and festivals", *The Sociological Review*, 45 (5), 1997, p. 645-667.

E. Rosch, B. Loyd (eds.), *Cognition and Categorization*, New York, Erlbaum, 1978.
G. Sapiro, « Modèles d'intervention politique des intellectuels. Le cas français », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°176-177, 2009, p. 8-31.

S. Sethi, J. Bankston, J. Jurich, R. Putti, S. Monterroso, *Artistic Freedom Monitor: Hungary. Hungarian arts & Culture in crisis*, Artistic Freedom Initiative, 2022.

K. Simon, « Down but Not Out: Central Europe's Independent Media », *Green European Journal*, vol. 21, 2021, p. 112-120.

S. Tarassi, *Independent to What? An Analysis of The Live Music Scene in Milan*, thèse de doctorat en sociologie, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milan, 2011.

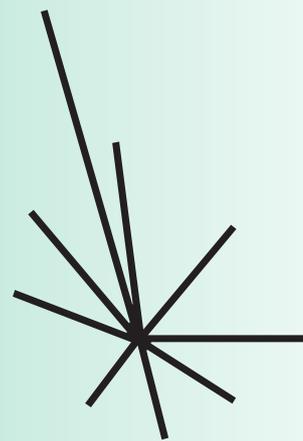
—, « Multi-Tasking and Making a Living from Music: Investigating Music Careers in the Independent Music Scene of Milan », *Cultural Sociology*, vol. 12 (2), 2018, p. 208-223.

A. Zaytseva, « Entre “trouver sa place” et “atteindre un public mondial”. Parcours d’indépendance sur la scène de musiques actuelles de Saint-Pétersbourg », in O. Alexandre, S. Noël, A. Pinto (dir.), *Culture et (in)dépendances. Le concept d’indépendance dans les industries culturelles*, Bruxelles, Peter Lang, 2017, p. 179-192.

ANNEXE

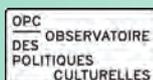
LISTE DES ENTRETIENS

(STATUTS AU MOMENT DE L'ENTRETIEN)



	Structures membres de Reset!	Représentants interrogés	Localisation des structures
	20ft Radio	Vitalii Nemchenko	Ukraine, Kyiv
	Act Right	Marion Delpech	France, Paris
	Ankali	Jonáš Verešpej	République tchèque, Prague
	Are We Europe	Mick Ter Reehorst	Pays-Bas, Amsterdam
	Arty Farty/Reset!	Georgia Taglietti Laurent Bigarella	France, Lyon
	Auróra Community Centre	Zsuzsa Mekler	Hongrie, Budapest
	Bi:Pole	Anaïs Monaco Aurélié Berducat	France, Marseille
	c/o pop Festival & Convention	Ralph Christoph	Allemagne, Cologne
	Canal180	Marta Miranda	Portugal, Porto
	Consentis	Mathilde Neuville	France/Allemagne, Berlin
	De Structura	Anastasia Lemberg-Lvova	Estonie, Tartu
	Fairly	Maxime Faget	France, Paris
	Garp Sessions	Deniz Kirkali	Turquie, Babakale
	Ground Control	Théophile Delcros	France, Paris
	Insomnia Festival	Bahaa Eleyan Marte Berntsen Aasen	Norvège, Tromsø
	Kulturföreningen Inkonst / Intonal Festival	Emanuel Sundin	Suède, Malmö
	La forêt électrique	Agnès Salson	France, Toulouse
	Lahmacun radio / MMN magazine / KultDesk Cultural Foundation	Peter Bokor	Hongrie, Budapest
	LaVallée	Pierre Pevée	Belgique, Bruxelles
	Lazy Women	Dorina Nagy	Hongrie, Budapest
	Mutant Radio	Nino Davadze	Géorgie, Tbilissi
	Palanga Street Radio	Samantha Lippett	Lituanie, Vilnius
	Reworks/Reworks agora	Anastasios Diolatzis	Grèce, Thessalonique
	Skala Magazine	Kristina Kraguievska	Macédoine du Nord, Skopje
	Soundwall	Damir Ivic	Italie, Milan
	Threes Productions - Terra forma	Margherita Minneci	Italie, Milan
	Unsound	Michał Gulik	Pologne, Cracovie
	Autres entretiens		
	Commission européenne (Creative Europe)	Danjela Jovic, conseillère stratégique à l'Agence exécutive pour l'éducation et la culture de la Commission européenne	
	Trans Europe Halles	Tiffany Fukuma, directrice du réseau	

Observatoire des politiques culturelles
33, rue Joseph Chanrion 38000 Grenoble
Tél. : +33 (0) 4 76 44 33 26
contact@observatoire-culture.net
www.observatoire-culture.net



L'Observatoire des politiques culturelles (OPC) bénéficie du soutien du ministère de la Culture, de la Région Auvergne-Rhône-Alpes, du département de l'Isère, de la Ville de Grenoble et de Sciences Po Grenoble – UGA.