

## CAHIER DE RECHERCHE



Note de recherche  
Culture, Mondialisation et Société.  
ISSN 1714-7638

# Développement culturel : l'ambivalence ne signifie pas négation

**Antonios Vlassis**  
**Février 2013**



Les opinions exprimées et les arguments avancés dans cette publication demeurent l'entière responsabilité de l'auteur et ne reflètent pas nécessairement ceux des membres du Centre d'études sur l'intégration et la mondialisation (CEIM).

## Développement culturel : l'ambivalence ne signifie pas négation

Antonios Vlassis\*

**RESUMÉ** : *Adoptée par l'UNESCO en 2005 et entrée en vigueur 2007, la Convention sur la diversité des expressions culturelles (CDEC) est un mécanisme majeur de la régulation internationale des industries culturelles. Parmi ses objectifs, nous retrouvons le renforcement du développement culturel et de la coopération culturelle internationale via la mise en place d'un Fonds international pour la diversité culturelle (FIDC) et l'échange de bonnes pratiques entre les Parties. Tenant compte du caractère lacunaire de la littérature récente sur la CDEC relativement au développement culturel, notre article met en lumière les actions prises sur cette question au sein de la mise en œuvre de la CDEC, les implications du FIDC vis-à-vis d'autres programmes de coopération culturelle, ainsi que les mesures innovantes en vue de promouvoir la diversité des expressions culturelles. En ce sens, il s'agit de constater que même si la culture demeure encore le parent pauvre face aux autres aspects du développement durable, des efforts modestes mais pragmatiques cherchent à réaliser une mise en œuvre plus concrète du développement culturel et une intégration lente mais réelle des industries culturelles dans l'aide publique internationale au développement.*

Vu leur caractère équivoque entre la production symbolique et la production matérielle<sup>1</sup>, le traitement des biens et services produits par les industries culturelles a fait l'objet d'un débat au niveau international. Depuis le début des années 1990, la question de la mise en place de normes internationales relatives aux «industries de l'imaginaire»<sup>2</sup> s'est posée. Celle-ci repose sur deux problématiques: d'une part, une exception touchant les biens et services culturels dans les échanges économiques internationaux, abordée au sein de l'Organisation mondiale du commerce (OMC) et, d'autre part, le lien entre le développement et la culture, élaboré au sein de l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO)<sup>3</sup>. Or, depuis la fin des années

---

\* Maître d'enseignement, Université libre de Bruxelles; agent de recherche, Centre d'études sur l'intégration et la mondialisation/Université du Québec à Montréal; adresse courriel: [antonios.vlassis@gmail.com](mailto:antonios.vlassis@gmail.com).

<sup>1</sup> CAVES, 2000.

<sup>2</sup> FLICHY, 1991.

<sup>3</sup> De la Conférence mondiale sur les politiques culturelles (MONDIACULT) en 1982 au Plan d'action sur les politiques culturelles pour le développement en 1998 (Conférence de Stockholm), en passant par la Décennie mondiale pour le développement culturel (1988-1997) et la publication du Rapport « Notre diversité créatrice » en 1995, l'UNESCO a cherché à restituer à la culture une place centrale dans le développement économique et technologique. Néanmoins, suite



1990, une coalition d'acteurs propose une nouvelle façon d'aborder la question en associant l'exception culturelle à la diversité culturelle<sup>4</sup>. Elle se positionne ainsi en faveur de l'élaboration d'un instrument juridique international voué à édicter des normes relatives aux industries culturelles à partir de préoccupations culturelles<sup>5</sup>.

Adoptée par l'UNESCO en 2005 et entrée en vigueur en 2007, la Convention sur la diversité des expressions culturelles (CDEC) a reçu à ce jour l'adhésion de 125 États – dont la France, le Royaume-Uni, l'Allemagne, le Canada, le Brésil, l'Inde, l'Australie, la Chine et la Corée du Sud – et de l'Union européenne. En revanche, les États-Unis, le Japon, la Russie, le Venezuela, le Pakistan, la Turquie et plusieurs pays du Moyen-Orient et du Maghreb (Maroc, Algérie, Iran, Israël, Arabie saoudite) n'ont pas encore ratifié la CDEC. Cette dernière reconnaît la culture en tant qu'aspect essentiel du développement durable et entend renforcer la coopération culturelle internationale à travers l'échange d'informations et d'expertise entre les Parties et la mise en place d'un Fonds international pour la diversité culturelle (FIDC). Même si la CDEC n'est pas un instrument à partir duquel des politiques sont directement mises en œuvre, elle sert de cadre de référence et son influence est déterminante sur la poursuite des négociations de tous ordres dans la question de la diversité des expressions culturelles constitutives des industries culturelles<sup>6</sup>.

Des études récentes ont abordé des questions diverses relativement à la mise en œuvre de la CDEC comme la condamnation par l'OMC de la Chine au sujet de ses réglementations dans le secteur audiovisuel<sup>7</sup>, l'impact des accords commerciaux des États-Unis sur la mise en œuvre de la CDEC<sup>8</sup>, l'apport de la CDEC aux enjeux de la révolution numérique et de la protection des droits de propriété intellectuelle<sup>9</sup>, le rôle des organisations internationales dans le domaine des industries culturelles<sup>10</sup>, ainsi que l'ambivalence du Protocole de coopération culturelle promu par l'UE<sup>11</sup>. Toutefois, le développement culturel et l'impact de la CDEC sur son évolution reste une question

---

à un manque des ressources financières et humaines, ses actions se relèvent dispersées et fragmentées sans se pencher sur la mise en œuvre et la dimension pratique des concepts traités par plusieurs programmes. MAUREL, 2009, p. 134.

<sup>4</sup> ATKINSON, 2000.

<sup>5</sup> GAGNE, 2005 ; VLASSIS, 2011.

<sup>6</sup> GRAZ, 2010, p. 104.

<sup>7</sup> NEUWIRTH, 2010; VLASSIS, 2012a.

<sup>8</sup> GAGNÉ 2011.

<sup>9</sup> GRABER et BURRI-NENOVA, 2008; GAGNON et ROBERT, 2008.

<sup>10</sup> AUDET, 2010.

<sup>11</sup> VLASSIS, 2010; LOISEN et DE VILLE, 2011.

négligée par les analyses récentes; en ce sens, notre article vise à combler cette lacune dans la littérature de la CDEC et à se pencher sur le fonctionnement du FIDC et les actions récentes en faveur du développement culturel. Il s'agit de mettre en lumière les mécanismes institutionnels et financiers de la CDEC en vue de renforcer les industries culturelles des pays moins avancés, la façon dont les acteurs impliqués dans l'enjeu abordent le concept et la cohérence de leurs stratégies, ainsi que les implications politiques de la mise en œuvre du FIDC vis-à-vis d'autres programmes voués à stimuler le développement culturel.

### **Le développement culturel entre bonne foi et ressources modestes**

Lors des négociations en vue de l'adoption de la CDEC, un débat a eu lieu à propos du caractère obligatoire ou volontaire des contributions des Parties au FIDC. La création de ce dernier résulte d'une demande pressante d'une partie des pays en développement qui ne souhaitaient pas que la CDEC se réduise à un instrument normatif voué à servir les intérêts des pays développés. De ce fait, il a une valeur tant symbolique que pratique. Pour autant, la grande préoccupation des promoteurs de la diversité des expressions culturelles, la France et le Canada, était la reconnaissance des politiques culturelles plutôt que le renforcement de la coopération culturelle. D'autres pays développés comme les États-Unis, le Japon ou l'Australie, qui étaient hostiles à la perspective d'un instrument contraignant sur la diversité des expressions culturelles, se sont montrés largement sceptiques sur la mise en place d'un Fonds alimenté par des contributions obligatoires<sup>12</sup>. Dans la mesure où une grande partie des pays développés se montrait réticente envers l'éventualité des contributions obligatoires, le débat fut résolu en faveur du caractère volontaire, mais avec l'ajout d'une disposition que l'on retrouve au paragraphe 7 de l'article 18 indiquant que « les Parties s'attachent à verser des contributions volontaires sur une base régulière pour la mise en œuvre de la présente Convention »<sup>13</sup>.

Rendu opérationnel en 2010, le fonctionnement du FIDC repose sur la bonne foi et la loyauté des États<sup>14</sup> plutôt que sur un engagement strict, dans la mesure où les Parties n'ont pas l'obligation de contribuer au Fonds, contrairement à d'autres instruments normatifs de l'UNESCO, comme la Convention concernant la protection du patrimoine mondial, culturel et naturel de 1972 et la

---

<sup>12</sup> UNESCO, 2004.

<sup>13</sup> RICHIERI HANANIA, 2009, p. 293-294.

<sup>14</sup> LAROCHE, 2001.



Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel de 2003. En plus, il se base moins sur un devoir moral d'assistance des pays riches envers les pauvres que sur une sorte de partenariat, dans la mesure où l'aide est accordée à des pays qui sont soucieux de l'utiliser afin de développer des politiques culturelles et leur industrie culturelle. Enfin, son fonctionnement repose sur une approche ascendante, dite *bottom-up*, dans la mesure où le point de départ de la formulation de ses priorités est la perspective des groupes cibles et des agents qui rendent le service. Il s'agit alors de diriger les ressources du Fonds vers les industries culturelles et les associations au bas de la pyramide, les acteurs du terrain et le FIDC laisse de la flexibilité et de la discrétion aux bureaucrates locaux et à la société civile en matière de culture dans les choix des stratégies de mise en œuvre de leurs programmes.

Le FIDC constitue en réalité le principal instrument de la CDEC en vue de favoriser l'essor des industries culturelles des pays en développement et la coopération dans ce domaine. Il s'agit d'un moyen institutionnel essentiel, au sens où les pays en développement ont des politiques culturelles peu élaborées et leur mise en application demeurent déficiente, faute de volonté politique, d'expertise et de moyens financiers. Le nombre total de demandes de financement reçues par le Secrétariat de la CDEC s'élève à ce jour à 670 et qu'à la suite de leur évaluation technique, 295 ont été jugées admissibles pour un total de plus de \$US 35 millions. Le FIDC soutient actuellement 61 projets dans 40 pays en développement avec un financement de \$US 3,9 millions. Plus de la moitié des projets financés concernent l'Afrique et environ un quart l'Amérique latine. En outre, près de deux tiers des projets portent sur la création de nouvelles industries culturelles ou le renforcement d'industries existantes, les autres relevant du secteur de la politique culturelle<sup>15</sup>. Ses ressources totales s'élèvent à ce jour à près de \$US 5,9 millions. Les contributions réunies de la Norvège et de la France atteignent à elles seules plus de \$US 2,5 millions. Le Canada et le Brésil – pays fort impliqués au départ dans la question de la diversité des expressions culturelles – n'ont pas contribué au FIDC depuis 2008, tandis que l'Allemagne, les Pays-Bas, l'Italie, le Royaume-Uni et la Corée du Sud, pays fort développés sur le plan des industries culturelles, n'ont pas encore contribué aux ressources du FIDC. Enfin, remarquons que pour l'année 2012, les ressources réunies du FIDC s'élèvent à près de \$US 500 000, alors que celles-ci ont atteint plus de \$US 1,5 millions pour l'année 2011. A tout cela s'ajoute que les

---

<sup>15</sup> TOGGLER B., SEDIKINA-RIVIERE E., RUOTSALAINEN M., 2012, p. 18.

États-Unis et le Japon - principaux contributeurs au budget de l'UNESCO (près de 40 % avant le gel de la contribution américaine suite à l'adhésion de la Palestine) et donateurs majeurs en volume dans l'aide publique au développement, ne sont pas encore parties prenantes de la CDEC.

Quant au Canada, il est nécessaire de constater que depuis 2006 et à la suite de l'arrivée du Parti conservateur canadien à la tête du pays, ce dernier affiche un net désengagement concernant les questions culturelles. En 2012 le gouvernement canadien de Stephen Harper a annoncé des réductions budgétaires majeures, touchant la CBC/Radio Canada, la Conférence canadienne des arts (CCdA), l'Office national du film, la Bibliothèque et Archives Canada et la Coalition canadienne pour la diversité culturelle. Ainsi, la CCdA a suspendu ses activités suite à l'amputation de son budget annuel et l'aide financière à la Coalition est réduite de moitié, passant de 150 000 à 75 000 C\$ et elle sera complètement supprimée dès 2013<sup>16</sup>.

### **Mise en œuvre du FIDC**

Tenue fin décembre 2012, la sixième session du Comité intergouvernemental de la CDEC a approuvé treize projets financés par le FIDC pour un montant total d'un \$US 1,07 millions et a décidé de lancer un nouvel appel à projets en 2013 et de lui consacrer 70 % des fonds disponibles au 30 juin 2013 pour le quatrième cycle de financement. Parmi les treize projets sélectionnés, nous retrouvons le développement d'un micro-secteur de l'audiovisuel à Siberut en Indonésie, la formation des professionnels de la culture et des associations d'artistes du Zimbabwe à la gestion des entreprises, le projet *ArtSnow* qui fournira aux acteurs culturels une information en temps réel sur les industries créatives en Afrique du Sud, le projet *Paralelo 9 MX* voué à renforcer des industries culturelles pour le développement local au Mexique, ainsi que le projet *INCREA LAB* qui vise à élaborer des outils de formation et à animer des activités de renforcement des capacités en matière d'administration d'entreprises créatives au Guatemala. Chaque projet sera doté d'un financement d'environ \$US 100 000. Parmi d'autres projets financés par des cycles de financement de 2010 et de 2011 du FIDC, nous retrouvons la construction d'un marché de l'audiovisuel au Cameroun promue par l'Association pour la Promotion de l'Audiovisuel et du Spectacle, la création d'opportunités pour les communautés autochtones dans les industries culturelles au Kenya, l'évaluation de l'apport

---

<sup>16</sup> CEIM, 2012.



économique des industries culturelles au Zimbabwe, la production de programmes pour enfants par des réalisateurs autochtones au Brésil, ainsi que l'élaboration d'un plan stratégique pour mettre en œuvre des politiques culturelles au Togo. Le financement de ces projets atteint au total près d'un demi million de dollars. Il s'avère que les projets sont en grande partie voués à promouvoir le développement des industries culturelles des pays du Sud, parents pauvres des échanges culturels, ainsi qu'à empêcher un formatage du contenu culturel imposé par les règles du marché culturel<sup>17</sup>.

En deuxième lieu, la sixième session du Comité de la CDEC a également approuvé la stratégie de financement développée par *Small World Stories*, avec comme objectif de tripler les revenus du FIDC en cinq ans, d'une moyenne annuelle d'environ 800 000 \$US à 2,8 millions \$US, dont au moins 30 % proviendrait de sources du secteur privé. En ce sens, la première phase de la stratégie de levée de fonds est conçue pour repositionner le FIDC comme « un fonds stratégique et axé sur les résultats, consolider la base de donateurs existante et accroître sa visibilité ». La deuxième phase s'attachera à « assurer six partenariats avec des entreprises du secteur privé et des particuliers à haut niveau, tout en s'adressant plus directement aux médias ». La troisième phase visera à mettre en place un partenariat avec le secteur privé reposant sur un accord à plus long terme, « susceptible de drainer un pourcentage du chiffre d'affaires des entreprises vers le FIDC ». Enfin, la stratégie élaborée par *Small World Stories* comporte principalement deux campagnes : la campagne de « Relance du FIDC » et la campagne « Votre 1 % compte pour la créativité »<sup>18</sup>.

En outre, dans le cadre du renforcement du développement culturel, en septembre 2010 le Commissaire européen chargé du développement, Andris Piebalgs, a signé un accord avec l'UNESCO portant sur une « banque d'expertise » dotée d'un million d'euros et destinée à soutenir la coopération technique en matière d'industries culturelles. Au début de 2011, en lien avec la CDEC, une banque de 30 experts s'est mise en place dans le but de travailler en collaboration avec les autorités publiques des pays en développement et d'apporter son expertise dans le domaine des politiques culturelles et des industries culturelles. L'assistance technique est ainsi une assistance non-financière fournie par des spécialistes locaux ou extérieurs. Son objectif est de maximiser la qualité

---

<sup>17</sup> BENHAMOU, 2006, p. 256.

<sup>18</sup> COMITÉ INTERGOUVERNEMENTAL POUR LA PROTECTION ET LA PROMOTION DE LA DIVERSITÉ DES EXPRESSIONS CULTURELLES, 2012a, p. 4-6.

de la mise en œuvre et son impact en soutenant l'administration, la gestion, le développement de politiques et le renforcement des capacités<sup>19</sup>. Les pays éligibles sont 71 pays en développement reconnus par le programme européen *Investing in People*, et qui ont ratifié la CDEC. Les treize projets sélectionnés concernent la promotion de la gestion culturelle et de l'entrepreneuriat artistique (Niger, Barbade, Maurice, Malawi), l'amélioration du cadre juridique et réglementaire pour la promotion des industries culturelles (Vietnam, République démocratique du Congo), l'inclusion de modules culturels dans l'enseignement (Burkina Faso), ainsi que le développement des secteurs culturels comme la musique (République démocratique du Congo, Kenya, Seychelles), les arts visuels (Kenya), les arts de la scène (Honduras, Cambodge), la sculpture (Honduras), l'artisanat (Cambodge), et l'audiovisuel (Buenos Aires, Honduras). Les missions d'assistance technique se sont déroulées entre décembre 2011 et décembre 2012.

### **Les implications politiques et économiques de l'aide au développement culturel**

Le FIDC doit à présent coexister avec un grand nombre de programmes voués au développement culturel et à la coopération culturelle. Il est clair que l'enjeu principal de la question du développement culturel n'est pas que le manque de ressources financières. Par exemple, des programmes voués à la coopération audiovisuelle internationale attribuent des aides financières d'un montant annuel de plus de 30 millions d'euros, destinées à tous les domaines de l'industrie audiovisuelle (formation, écriture, coproduction, distribution, exploitation, éducation)<sup>20</sup>. Au-delà de la question du renforcement des ressources financières, la problématique majeure de la coopération culturelle internationale porte, d'un côté, sur l'identification de la totalité des programmes voués au développement culturel, et ce, en vue de faciliter aux acteurs du milieu culturel leur recherche de soutien financier, et, d'un autre, sur la mise en réseau des orientations de ces programmes afin d'assurer la cohérence de leurs stratégies et d'empêcher l'enchevêtrement de leurs priorités. La

---

<sup>19</sup> CHARNOZ et SEVERINO, 2007, p. 14.

<sup>20</sup> A titre d'exemples, le programme *Aide aux cinémas du monde* financé par l'État français et doté d'un budget annuel de 6 millions d'euros; *Euromed audiovisual*, doté d'un budget de 11 millions d'euros sur trois ans (2011-2013); *MEDIA Mundus* mis en place par la Commission européenne et doté d'un budget de 15 millions d'euros au cours de période 2011-2013; le Programme d'appui aux industries culturelles des pays Afrique-Caraïbes-Pacifique doté à ce jour d'une enveloppe de 26,8 millions d'euros; le Fonds francophone de production audiovisuelle du Sud doté d'un budget de 1,3 million d'euros en 2012; le programme *Ibermedia* comprenant dix-huit pays dont l'Espagne, le Portugal et plusieurs pays d'Amérique latine et doté d'une enveloppe budgétaire de \$US 7,8 millions en 2009; le Fonds Hubert Bals créé par le Festival international du film de Rotterdam avec un budget annuel de \$US 1 million.



recherche d'une plus grande cohérence des politiques du développement culturel est nécessaire afin d'éviter la dispersion des activités et des ressources et évaluer le véritable impact des projets soutenus. Elle constitue également une voie prometteuse pour améliorer la répartition géographique de l'aide entre pays bénéficiaires et éviter la formation de pays chéris ou orphelins de l'aide<sup>21</sup>.

En outre, ajoutons que la contradiction économique majeure à laquelle sont confrontées depuis toujours les industries culturelles tient à ce qu'elles sont soumises à des ambitions de création artistique et à une logique de rentabilité industrielle. Les entreprises du milieu culturel doivent alors à la fois prendre des risques considérables et fonctionner selon les règles du marché. De ce fait, à part les aides financières directes, les pays développés, ainsi que les organisations internationales et régionales, devraient faciliter pour les opérateurs culturels des pays moins avancés l'accès au financement bancaire. À l'instar de plusieurs établissements chargés de la garantie bancaire<sup>22</sup>, il serait alors nécessaire d'inciter les banques à accepter le risque particulier que les entreprises culturelles de ces pays encourent. Dans la même veine, il conviendrait de mettre en place des fonds d'investissement assurant un mélange entre contraintes de rentabilité économique et objectifs de développement. À la différence des dispositifs dotés de montants en subventions, ce type de fonds introduirait un esprit d'entrepreneur qui permettrait une distribution et une exploitation plus dynamique des œuvres culturelles<sup>23</sup>. Notons qu'établi en 2003, le Fonds francophone de garantie des industries culturelles vise à mobiliser des ressources financières combinées de l'Organisation internationale de la Francophonie (OIF) et du secteur bancaire privé, au profit des industries culturelles des pays du CEDEAO (Communauté économique des États de l'Afrique de l'Ouest).

### **Échange de bonnes pratiques, pilier de la coopération culturelle**

---

<sup>21</sup> A la suite de la demande de certains États (Algérie, Cuba, Égypte, Venezuela), l'UNESCO a pris l'initiative de relancer le fonctionnement du Fonds international pour la promotion de la culture (FIPC), suspendu en 2006. Même si cette initiative semble être majeure pour le développement culturel, elle suscite certaines interrogations évidentes relatives à l'utilité de la relance, aux implications institutionnelles et politiques de cette action et au rapport que le FIPC entretiendra avec la CDEC et son FIDC. La délimitation des compétences et des priorités de deux Fonds devient alors subtile et la mise en place du FIPC risque de créer une situation d'antagonisme pour la possession de ressources financières et symboliques qui ne semblent pourtant pas être abondantes. VLASSIS, 2012b.

<sup>22</sup> A titre d'exemple, l'Institut pour le Financement du Cinéma et des Industries Culturelles (France).

<sup>23</sup> TIENDREBEOGO, 2010.

L'article 9 de la CDEC stipule que les Parties « fournissent tous les quatre ans, dans leurs rapports à l'UNESCO, l'information appropriée sur les mesures prises en vue de protéger et promouvoir la diversité des expressions culturelles sur leur territoire et au niveau international ». Favorisant la transparence entre les Parties, l'article 9 est l'une des rares dispositions de la CDEC que nous pouvons qualifier de contraignante *stricto sensu*. Il permet aux Parties de connaître les mesures adoptées par les autres, leur impact et leurs résultats, ainsi que d'échanger des informations et de l'expertise. Au 31 août 2012, le Secrétariat avait reçu 45 rapports et deux Parties (Albanie et Guinée) ont remis leur rapport en octobre 2012. De nombreuses Parties ont d'ailleurs informé le Secrétariat qu'elles étaient en retard et comptaient soumettre leur rapport en 2013. Le Secrétariat a alors chargé des experts reconnus en vue d'analyser les rapports et d'identifier des exemples de politiques et mesures innovantes mises en œuvre<sup>24</sup>. Parmi les enseignements tirés de l'analyse des experts, il convient de souligner la nécessité de définir plus précisément des expressions comme « politiques culturelles » et « développement durable » et de faire clairement la distinction entre les éléments du « patrimoine immatériel », qui font l'objet de la Convention de 2003 pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, et la « diversité des expressions culturelles » qui sont visées par la Convention de 2005<sup>25</sup>. Il s'avère que la CDEC est un instrument juridique particulier vis-à-vis d'autres textes juridiques de l'UNESCO et son adoption signalait aussi une rupture dans l'histoire normative de l'organisation. L'objet de la CDEC ne consiste pas en la diversité culturelle au sens large du terme, mais en un aspect précis de cette dernière qui porte sur les biens et services culturels constitutifs des industries culturelles et qui a des implications considérables d'ordre commercial et économique.

Ainsi, les experts soulignent que certaines Parties comme la France et le Canada n'ont rendu compte que des politiques prises à l'égard des biens et services culturels constitutifs des industries culturelles, alors que près de la moitié des Parties mentionnent également des mesures relatives à la culture proprement dite et « un tiers des Parties ne font pas – ou guère – mention des biens et services culturels. Les principaux axes de leur action sont le patrimoine culturel et les musées (par exemple,

---

<sup>24</sup> COMITÉ INTERGOUVERNEMENTAL POUR LA PROTECTION ET LA PROMOTION DE LA DIVERSITE DES EXPRESSIONS CULTURELLES, 2012b.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 10.



Bolivie, Chili, Équateur et Hongrie) ou les cultures traditionnelles et autochtones (par exemple, Bulgarie, Chili, Cuba, Hongrie, Irlande, Mexique et Paraguay) »<sup>26</sup>.

Parmi les exemples innovants relatifs aux mesures favorisant la diversité des expressions culturelles, les experts citent le Marché des industries culturelles argentines, la politique cinématographique du Brésil, la politique du livre en France, le programme conjoint pour les « Industries créatives inclusives » au Pérou. En ce qui concerne la coopération culturelle internationale et le traitement préférentiel, les exemples innovants sont, parmi d'autres, la politique espagnole de coopération internationale pour le développement dans le domaine culturel, la politique brésilienne en matière de coopération audiovisuelle internationale, ainsi que les centres culturels à l'étranger du Nigeria. Plus spécifiquement, notons que l'Espagne a eu une action très dynamique dans l'aide publique au développement (APD) allouée à la culture. La part de cette dernière dans l'APD a été de 14,41 % en 2010, dans la mesure où l'Espagne a versé 95,6 millions \$US à la fenêtre thématique « Culture et développement » du Fonds pour la réalisation des Objectifs du Millénaire pour le développement de l'ONU. Elle est à l'origine du lancement des études (« Batterie d'indicateurs de la culture pour le développement ») et de plusieurs organismes leaders mondiaux (*Interarts*) sur cette question. Toutefois, depuis deux ans, le domaine culturel subit des coupures budgétaires importantes suite à la crise de la dette et du déficit public.

Quant au traitement préférentiel des professionnels de la culture et des biens et services culturels, le groupe d'experts a fait plus particulièrement le point sur le Fonds allemand pour le cinéma mondial et sur les mesures exemplaires prises par la Bolivie, le Canada, la France, la Suède, la Mongolie et la Slovaquie. Concernant la question de l'intégration de la culture dans les politiques de développement durable, nous retrouvons les exemples innovants de l'Action 21 pour la culture du Québec, de la politique artistique de la Namibie, ainsi que du projet MONET de la Suisse. Enfin, s'agissant de la protection des expressions culturelles menacées, le groupe d'experts a principalement souligné le Point national de contact allemand, le Groupe de travail autrichien sur la diversité culturelle et les efforts de plusieurs pays (Paraguay, Norvège, Pologne, Slovaquie, Lettonie, Canada, Équateur) afin de construire des passerelles entre la CDEC et la société civile.

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 11.

Parmi les conclusions du groupe d'experts, il convient de souligner quatre questions : a) les partenariats avec le secteur privé gagneraient à être développés et il reste du chemin à parcourir pour que « ces partenariats se créent afin d'assurer la viabilité du secteur culturel »; b) faciliter la mobilité des artistes de pays en développement est un des principaux objectifs que doivent se fixer les Parties ; c) les experts affirment que les pays en développement Parties à la CDEC (Brésil, Argentine, Pérou, Jordanie, Oman) ont plus tendance à prendre l'initiative et démontrent une confiance croissante dans le développement du secteur créatif ; d) le groupe d'experts estime que « même si l'intégration de la culture dans les politiques de développement durable reste un défi majeur, il y a eu des progrès sur ce plan »<sup>27</sup>.

### **Développement culturel et les risques des accords commerciaux**

Le développement des industries culturelles des pays moins avancés ne dépend pas seulement de l'aide accordée par les pays du Nord et de sa mise en œuvre efficace et dynamique, mais aussi d'une plus grande cohérence des politiques suivies; l'impact final de l'aide est largement conditionné par ces interactions<sup>28</sup>. A quoi sert, autrement dit, d'aider les pays moins avancés à développer leurs capacités matérielles et humaines en matière d'industries culturelles, si, dans le même temps, les nations développées maintiennent une politique offensive relativement à la libéralisation du secteur culturel. Il s'agit plus spécifiquement du cas de la politique commerciale des États-Unis. Depuis une dizaine d'années, les États-Unis concluent des accords de libre-échange (ALE) avec un ensemble de pays à travers le monde<sup>29</sup>, cherchant à promouvoir, entre autres, la norme du libre-échange dans les marchés cinématographiques et à remettre en question la légitimité de l'intervention publique dans le secteur des industries culturelles<sup>30</sup>. D'un côté, les États-Unis sont particulièrement attentifs à une ouverture ordonnée des marchés audiovisuels, à une concurrence loyale dans les échanges audiovisuels<sup>31</sup>, ainsi qu'à la liberté des majors hollywoodiennes. Parmi l'ensemble des mesures

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 39-40.

<sup>28</sup> CHARNOZ et SEVERINO, 2007, p. 109.

<sup>29</sup> Des ALE avec le Chili, Singapour, l'Amérique Centrale (Costa-Rica, El Salvador, Guatemala, Honduras, Nicaragua) et la République Dominicaine, l'Australie, le Bahreïn, Oman, le Maroc, le Pérou, ainsi que avec la Corée du Sud, le Panama et la Colombie, conclus par l'administration W. Bush et ratifiés le 12 octobre 2011. D'ailleurs, le Pérou et le Guatemala ont ratifié la CDEC en 2006, Oman, le Chili et le Panama en 2007, le Nicaragua et l'Australie en 2009, la Corée du Sud et le Honduras en 2010.

<sup>30</sup> MAYER-ROBITAILLE, 2008, p. 90-105; RICHIERI-HANANIA, 2009, p. 210-220; GAGNÉ, 2011.

<sup>31</sup> DEBLOCK, 2010, p. 115.



financières et réglementaires en matière d'industries culturelles, une d'entre elles entraîne constamment l'hostilité des administrations des États-Unis : l'application de quotas de programmation aux fournisseurs de services culturels. Les États-Unis prétendent que « les quotas transgressent la « main invisible » du marché. Ils leur reprochent leur caractère arbitraire, intrinsèquement injuste et contraire à la valeur primordiale de l'efficacité »<sup>32</sup>. Il s'agit de démontrer une hostilité envers les pratiques qui placent les collectivités au-dessus des droits individuels, qui protègent les entités collectives au détriment du libre choix des consommateurs sur le marché. Les négociateurs des ALE adoptent une méthode dite « *top-down* » ou de la liste négative. Cela se traduit par le fait que les engagements contractés touchent la totalité des secteurs d'activités commerciales à l'exception des secteurs qui sont inscrits dans les listes établies par l'État concerné. L'enjeu le plus considérable renvoie à la restriction, voire la suppression, des mesures d'ordre réglementaire.

Ainsi, sept pays – Oman, Panama, Bahrein, Guatemala, Honduras, Nicaragua, Salvador - n'ont pas vraiment émis de réserves concernant le domaine des services et limitent de façon significative leurs engagements concernant le traitement national et l'accès au marché pour les services culturels. Cela signifie qu'ils ne seront pas capables dans l'avenir de contracter de tels arrangements, même s'ils les jugent importants en vue de développer leur industrie culturelle. De même, le Maroc n'a pris aucune réserve relativement au commerce électronique et à des exigences de contenu local pour le secteur de l'audiovisuel (inexistence de quotas) et semble s'être privé de toute possibilité en matière de dispositifs réglementaires dans le domaine culturel. Rappelons que les pays signataires perdent la possibilité de fixer des exigences et des mesures plus strictes dans l'avenir. Ainsi, le Chili a réussi à protéger le quota télévisuel de 40% de diffusion, mais il ne lui est pas possible de modifier le quota à la hausse et ce dernier n'est pas applicable aux télévisions par câble et par satellite.

A tout cela s'ajoute que pour son deuxième mandat à la tête des États-Unis, l'administration Obama cherche à promouvoir un multilatéralisme *à la carte* et envisage d'entamer des négociations plurilatérales sur les services avec 20 économies développées et en voie de développement, à savoir l'Australie, le Canada, le Chili, la Colombie, le Costa Rica, l'Union européenne (UE), Hong Kong,

---

<sup>32</sup> GRANT et WOOD, 2004, p. 261.

l'Islande, Israël, le Japon, le Mexique, la Nouvelle-Zélande, la Norvège, le Pakistan, le Panama, le Pérou, la Corée du Sud, la Suisse, Taiwan et la Turquie.

Une des priorités majeures de l'administration des États-Unis consiste actuellement à intégrer les services audiovisuels non-linéaires dans l'agenda des négociations commerciales. Dans le secteur de l'audiovisuel, les services non-linéaires correspondent à un service de média audiovisuel pour lequel l'utilisateur décide du moment où un programme spécifique est transmis sur la base d'un éventail de contenus sélectionnés par le fournisseur de services de médias (services de vidéo sur demande). Un exemple caractéristique est la société *Netflix* qui propose des films en flux continu sur Internet ainsi que des locations de films par courrier. En 2011, le service compte plus de 25 millions d'abonnés. Dans la mesure où l'administration des États-Unis considère que ces nouveaux services, dont l'expansion actuelle est considérable, s'intègrent dans les technologies d'information et de communication, elle vise à obtenir une libéralisation plus accrue du secteur.

Remarquons que parmi les 21 économies qui prendront sans doute part dans les négociations plurilatérales, neuf ont déjà pris des engagements dans le secteur de l'audiovisuel auprès de l'OMC, à savoir Hong Kong, Israël, le Japon, la Corée du Sud, le Mexique, la Nouvelle-Zélande, le Panama, Taiwan et les États-Unis; douze ont déjà ratifié la CDEC, à savoir l'Australie, le Canada, le Chili, le Costa Rica, l'Islande, l'UE, le Mexique, la Nouvelle-Zélande, la Norvège, le Panama, le Pérou et la Corée du Sud; enfin, huit pays (Canada, Chili, Israël, Pakistan, Colombie, Mexique, Norvège, Turquie) et certains pays de l'UE (Italie, Grèce, Finlande) font partie de la liste de surveillance et de la liste de surveillance prioritaire élaborées par le Rapport spécial 301 de l'USTR (*United States Trade Representative*) sur le niveau de protection des droits de propriété intellectuelle dans le monde. D'ailleurs, des puissances économiques importantes (Inde, Chine, Brésil, Russie) ne font pas encore partie des négociations.

Dans le même registre, quinze séries de négociations sur le Partenariat économique stratégique transpacifique (PTP) ont déjà été menées. À l'heure actuelle, le PTP comprend l'Australie, Brunei Darussalam, le Canada, le Chili, les États-Unis, la Malaisie, le Mexique, la Nouvelle-Zélande, le Pérou, Singapour et le Vietnam. Plusieurs associations et syndicats en provenance des États-Unis, du Chili, du Pérou, de l'Australie et de la Nouvelle-Zélande dénoncent constamment l'opacité des négociations et expriment leurs inquiétudes selon lesquelles les négociateurs cherchent à mettre en place des mesures strictes sur la contrefaçon de biens immatériels



– tels que les enregistrements audiovisuels, les logiciels, les livres, l'électronique – ainsi qu'à établir des normes plus sévères en matière de piratage sur Internet, suivant les exemples de l'Accord commercial anti-contrefaçon (ACTA) et des projets de loi américains PIPA et SOPA. Par conséquent, l'accord aurait un impact considérable sur le système de la protection des droits de propriété intellectuelle, la liberté d'expression, l'intervention publique en matière de culture, etc<sup>33</sup>.

## **CONCLUSION**

Pour finir, il convient de rappeler que parmi les nombreuses initiatives qui ont eu récemment lieu sur la question « développement et culture », nous retrouvons aussi la Déclaration de Fribourg sur les droits culturels en 2007, l'Agenda 21 de la Culture élaboré par le réseau mondial *Cités et Gouvernements Locaux Unis*, et le gouvernement du Québec, le Protocole de Coopération Culturelle promu par l'UE ainsi que la Résolution sur la culture et le développement adoptée par l'Assemblée générale des Nations unies fin 2011. A cet égard, la Rapporteuse des Nations unies dans le domaine des droits culturels, Farida Shadeed, a choisi de faire de la liberté d'expression artistique le sujet de son prochain rapport qui sera présenté en juin 2013 au Conseil des droits de l'homme. Dans la même veine, réunis dans le cadre du colloque international *Culture et développement durable* à Paris fin novembre 2012, plusieurs intervenants ont souligné l'importance de l'intégration de la culture en tant que quatrième pilier du développement durable et la nécessité de la mise en place d'une coalition large afin de sensibiliser la scène internationale sur cette question. Le lien entre « Culture et Développement » fera également partie de la Conférence globale *People and the Planet* qui se tiendra début juillet 2013 à Melbourne (Australie) et elle va aborder, parmi d'autres, les thématiques « Globalisation et culture », « Développement durable et culture », ainsi que « Écologie et culture ».

Il est clair que le développement culturel est soumis à des intérêts politiques divergents, à la méfiance ou l'indifférence de certains pays développés, à la modicité de ressources financières, ainsi qu'à l'enchevêtrement des actions politiques. En effet, la responsabilité pour les résultats se dilue face à l'implication d'une pléthore d'acteurs internationaux, nationaux, sociétaux, sub-nationaux et à la multiplication des intérêts et des considérations. Chacun se replie donc sur ce qu'il connaît, la

---

<sup>33</sup> CEIM, 2013.

gestion de la problématique culturelle se fait au cas par cas, chaque aspect de la diversité des expressions culturelles est décomposé selon des considérations bureaucratiques et chaque ministère monte sur la scène internationale pour traiter la problématique relevant de sa compétence<sup>34</sup>. Toutefois, l'ambiguïté des actions et la gestion ambivalente de l'enjeu ne valent pas nécessairement négation<sup>35</sup>.

D'un côté, même si la culture demeure encore aujourd'hui le parent pauvre face aux autres aspects du développement durable (économique, social, environnemental) et il y a un écart entre les principes et les idéaux énoncés par les acteurs internationaux, dans les dernières années il convient de constater des efforts modestes mais pragmatiques qui visent à étendre dans la gestion des affaires mondiales le principe du développement culturel. Il s'agit de réaliser un passage de la sphère conceptuelle à la pratique, une mise en œuvre concrète du développement culturel, ainsi que l'inscription lente mais réelle des industries culturelles dans l'aide publique internationale au développement et dans les politiques en faveur du développement durable. D'un autre côté, considérant l'aide au développement culturel comme l'embryon d'un mécanisme redistributif de solidarité mondiale en matière d'expressions culturelles, son inscription dans l'agenda politique international permettra d'accompagner les pays qui ont la volonté politique de développer le secteur de leurs industries culturelles et de favoriser un équilibrage des flux culturels mondiaux et une ouverture des marchés culturels plus équitable.

Au-delà des approches holistiques sur la globalisation de la culture (homogénéisation vs hybridation)<sup>36</sup>, il est nécessaire de constater que l'enjeu actuel le plus important consiste en un échange plus équitable et équilibré des expressions culturelles qui surmontera autant la mainmise des expressions culturelles en provenance des grands conglomérats de médias qu'une structure parfois ethnocentrique de certains marchés culturels. Prenant l'exemple de l'industrie cinématographique mondiale, d'après les études *FOCUS Tendances du marché mondial du film*<sup>37</sup>, nous constatons que la part du cinéma hollywoodien est écrasante (plus de 75 % du marché national) dans un grand nombre des marchés cinématographiques comme au Canada, en Australie, en Nouvelle-Zélande, au Royaume-Uni, aux Pays-Bas, ainsi que dans la plupart des pays de l'Europe de l'Est et de

---

<sup>34</sup> SMOUTS, 2003, p. 198.

<sup>35</sup> BADIE, 2003.

<sup>36</sup> MARTELL, 2010, p. 67-104.

<sup>37</sup> FOCUS, 2000-2010.



l'Amérique latine ; toutefois, un nombre significatif de marchés cinématographiques (France, Italie, Japon, Chine, Corée du Sud, Russie, Turquie) se caractérise par une position dynamique autant des productions hollywoodiennes que du cinéma national, ainsi que par une fréquentation infime des films non-hollywoodiens et non-nationaux ; enfin, d'autres marchés cinématographiques comme ceux des États-Unis, de l'Inde et de l'Égypte se caractérisent par une présence quasi-dominante des films nationaux.

En ce sens, en 2010, la part du film national s'élève à près de 30 % en Italie, en Allemagne et en Russie et à près de 40 % en France; elle atteint d'ailleurs plus de 45 % en Corée du Sud, au Japon, en Chine et en Turquie et plus de 80 % en Égypte et en Inde<sup>38</sup>. Ces pays représentent au total un marché cinématographique de \$US 12,5 milliards en 2011, beaucoup plus que la moitié des recettes du marché cinématographique mondial (hors des États-Unis et du Canada), affichant une population totale de 3 milliards d'habitants, près de 45 % de la population mondiale<sup>39</sup>.

En effet, l'objectif final du développement culturel ne doit pas être le rattrapage culturel qui paraît comme illusoire et anachronique, mais la mise en valeur de la richesse culturelle des pays moins avancés, la mise en place des conditions pour le développement de leurs industries culturelles, une diffusion plus efficace de leurs expressions culturelles en bénéficiant aussi des nouvelles opportunités du numérique<sup>40</sup>, ainsi qu'une circulation plus équilibrée des flux culturels. La problématique qui se dégage concerne alors une mise en réseau des orientations et des ressources des programmes voués au développement culturel et un engagement plus dynamique des pays

---

<sup>38</sup> Hormis le marché nord-américain, les dix plus grands marchés en termes de recettes dans le monde entier sont : Japon (2,3 milliards \$), Chine (2 milliards \$), France (2 milliards \$), Royaume-Uni (1,7 milliard \$), Inde (1,4 milliard \$), Allemagne (1,3 milliard \$), Russie (1,2 milliard \$), Australie (1,1 milliard \$), Corée du Sud (1,1 milliard \$), et Italie (0,9 milliard \$).

<sup>39</sup> Soulignons que depuis les années 1980, seulement une partie des recettes d'un film moyen provient des salles. Pour autant, les films qui profitent d'une campagne publicitaire significative lors de leur sortie en salle et ont un succès commercial, ont un avantage décisif dans les marchés secondaires, comme ceux de la télévision, du DVD ou de la vidéo sur demande.

<sup>40</sup> Suite à la demande du Québec, la sixième session du Comité intergouvernemental de la CDEC, tenue fin décembre 2012, a invité les Parties qui le souhaitent ainsi que la société civile à soumettre à la session suivante du Comité un état de la question concernant les aspects du développement du numérique qui ont un impact sur la CDEC et des propositions d'actions à engager. Il est clair que si un groupe d'acteurs était susceptible d'assurer l'entreprenariat politique en vue d'associer la mise en œuvre de la CDEC aux enjeux actuels de la mutation numérique, une telle évolution aurait un apport dynamique à la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles. Elle résulterait de la transformation des coalitions existantes dans le processus, de l'inclusion éventuelle des États-Unis et des majors hollywoodiennes – affectées par le piratage numérique et la contrefaçon – dans le débat international sur la diversité des expressions culturelles et d'un tournant de l'enjeu avec des répercussions dans le rééquilibrage des échanges culturels.

développés et du secteur privé dans le développement des industries culturelles des pays moins avancés et la distribution de leurs expressions culturelles.

## REFERENCES

ATKINSON D. (2000), « De l'exception culturelle à la diversité culturelle: Les relations internationales au cœur d'une bataille planétaire », *Annuaire français des relations internationales*, 1, p. 663-675.

AUDET C. (2010), « Le rôle grandissant des organisations internationales dans le domaine de la culture: Regard sur le Conseil de l'Europe, l'Organisation internationale de la Francophonie, l'UNESCO et l'Union européenne », in Saint-Pierre D., Audet C. (dir.), *Tendances et défis des politiques culturelles: Cas nationaux en perspective*, Québec: Les Presses de l'Université Laval, p. 345-385.

BADIE B. (2003), « L'effectivité des biens publics mondiaux : l'ambiguïté ne vaut pas négation », dans Pierre Favre, Jack Hayward, Yves Schemeil (dir.), *Être gouverné, études en l'honneur de Jean Leca*, Paris, Presses de SciencesPo, p. 333-347.

BENHAMOU F. (2006), *Les dérèglements de l'exception culturelle*, Paris, Seuil.

CAVES R. E. (2000), *Creative Industries: Contracts between Art and Commerce*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

CEIM (Centre d'études sur l'intégration et la mondialisation) (2012), *Chronique des industries culturelles : Accords commerciaux et diversité culturelle*, vol. 7, n°4, mai.

CEIM (Centre d'études sur l'intégration et la mondialisation) (2013), *Chronique des industries culturelles : Accords commerciaux et diversité culturelle*, vol.8, n°1, février.

CHARNOZ O., SEVERINO J.-M. (2007), *L'aide publique au développement*, Paris, La Découverte.

COMITE INTERGOUVERNEMENTAL POUR LA PROTECTION ET LA PROMOTION DE LA DIVERSITÉ DES EXPRESSIONS CULTURELLES (2012a), *Point 6 de l'ordre du jour provisoire : Activités de levée de fonds : Rapport sur l'utilisation des fonds destinés au Fonds international pour la diversité culturelle*, CE/12/6.IGC/6REV, UNESCO, 9 novembre.

COMITE INTERGOUVERNEMENTAL POUR LA PROTECTION ET LA PROMOTION DE LA DIVERSITÉ DES EXPRESSIONS CULTURELLES (2012b), *Point 4 de l'ordre du jour provisoire : Résumé analytique stratégique et orienté vers l'action des rapports périodiques quadriennaux*, CE/12/6.IGC/4, UNESCO, 9 novembre.



- DEBLOCK C. (2010), « Le bilatéralisme commercial des États-Unis », dans REMICHE B., RUIZ-FABRI H., *Le commerce entre bi et multilatéralisme*, Larcier, Bruxelles, p. 115-173.
- FLICHY P. (1991), *Les industries de l'imaginaire. Pour une analyse économique des médias*, Presses universitaires de Grenoble, 2<sup>ème</sup> édition.
- FOCUS (2000-2010), *Tendances du marché mondial du film*, Strasbourg, Observatoire européen de l'audiovisuel.
- GAGNE G. (dir.) (2005), *La diversité culturelle: Vers une convention internationale effective?*, Montréal, Fides.
- GAGNE G. (2011), « Free Trade and Cultural Policies: Evidence from Three US Agreements », *Journal of World Trade*, 45(6), p. 1267-1284.
- GRABER C. B. et MIRA B.-N. (2008), *Intellectual Property and Traditional Cultural Expressions in a Digital Environment*, Northampton: E. Elgar.
- GRANT P. S., WOOD C. (2004), *Le marché des étoiles : Culture populaire et mondialisation*, Montréal, Les Éditions de Boréal, 2004.
- GRAZ J.-C. (2010), *La gouvernance de la mondialisation*, Paris, La Découverte, 3<sup>ème</sup> édition.
- LAROCHE J., (dir.) (2001), *La loyauté dans les relations internationales*, Paris, L'Harmattan.
- LOISEN J. et DE VILLE F. (2011), « The EU-Korea Protocol on Cultural Cooperation: Toward Cultural Diversity or Cultural Deficit? », *International Journal of Communication*, 5, p. 254-271.
- MARTELL L. (2010), *The Sociology of Globalization*, Cambridge, Polity, 2010.
- MAUREL C. (2009), « L'UNESCO aujourd'hui », *Vingtième siècle, Revue d'Histoire*, n°102, avril-juin 2009, p. 131-144.
- MAYER-ROBITAILLE L. (2008), *Le statut juridique des biens et services culturels dans les accords commerciaux internationaux*, Paris, L'Harmattan.
- NEUWIRTH R. J. (2010), « The 'Culture and Trade Debate' Continues: The UNESCO Convention in Light of the WTO Reports in *China-Publications and Audiovisual Products: Between Amnesia or Déjà Vu?* », *Journal of World Trade*, 44(6), p. 1333-1356.
- RICHIERI HANANIA L. (2009), *Diversité culturelle et droit international du commerce*, Paris, La Documentation française.
- SMOUTS M.-C. (2003), « Les trajectoires du risque environnemental global », dans LAROCHE J., *Mondialisation et gouvernance mondiale*, PARIS, IRIS, p. 189-198.

TIENDREBEOGO T. (2010), « La perception et les modes de gestion des risques liés au financement des secteurs d'activités culturelles », *Contribution au Symposium La gestion des risques dans le financement de la culture*, UNESCO, Paris, avril.

TOGGLER B., SEDIKINA-RIVIERE E., RUOTSALAINEN M. (2012), *Évaluation de la phase pilote du Fonds international pour la diversité culturelle*, Rapport final, IOS/EVS/PI/116, Paris, UNESCO, septembre.

UNESCO (2004), *Avant-projet de Convention sur la protection de la diversité des contenus culturels et des expressions artistiques*, CLT/CPD/2004/CONF.201/2, Paris, UNESCO, juillet.

USTR (United States Trade Representative) (2013), « Entering Negotiations for an International Services Trade Agreement », janvier.

VLASSIS A. (2010), « Le Protocole de coopération culturelle: Des enjeux politiques autour d'un protocole ambivalent et controversé », *INA Global, La revue des industries créatives et des médias*, 24 septembre, 12pp.

VLASSIS A. (2011), « La mise en œuvre de la Convention sur la diversité des expressions culturelles: Portée et enjeux de l'interface entre le commerce et la culture », *Études internationales*, 42(4): 493-510.

VLASSIS A. (2012a), « Ouverture des marchés cinématographiques et remise en cause de la diversité des expressions culturelles », *Revue française de Géographie*, n°62, été, p. 97-108.

VLASSIS A. (2012b), « Développement culturel : la relance du Fonds pour la promotion de la culture et ses implications politiques et institutionnelles », *Revue électronique de l'Observatoire des politiques culturelles*, octobre, 7 pp.

## Centre d'études sur l'intégration et la mondialisation

### Adresse postale

Centre d'études sur l'intégration et la mondialisation (CEIM)  
Faculté de science politique et de droit  
Université du Québec à Montréal  
C.P. 8888, succursale Centre-ville  
Montréal (Québec) H3C 3P8 CANADA

### Adresse civique

Centre d'études sur l'intégration et la mondialisation (CEIM)  
Université du Québec à Montréal  
400, rue Sainte-Catherine Est  
Pavillon Hubert-Aquin, 1er étage, bureau A-1560  
Montréal (Québec) H2L 2C5 Canada

**Téléphone** 514 987-3000, poste 3910  
**Télécopier** : 514 987-0397

**Courriel** : [ceim@uqam.ca](mailto:ceim@uqam.ca)

**Site web** : [www.ceim.uqam.ca](http://www.ceim.uqam.ca)

[www.facebook/CEIMUQAM](http://www.facebook/CEIMUQAM)

