

QUELLES DYNAMIQUES POUR LA CULTURE EN EUROPE AU XIXE SIÈCLE ?

A propos de la dérégulation culturelle (Paris, PUF, 2015)

Conférence Université de Besançon

Au cours de cette présentation je voudrais tout d'abord expliquer les raisons qui m'ont poussé à m'engager dans cette entreprise un peu folle de faire une histoire des cultures en Europe. Comme toujours en histoire, certains facteurs tiennent à la logique d'une recherche et d'autres tiennent à l'air du temps, qu'il s'agisse de l'air du temps historiographique ou de l'époque dans laquelle on conçoit un projet. Bien que la majorité de ma production relève du XIXe siècle, j'ai toujours tâché de réfléchir conjointement sur l'ensemble de l'époque contemporaine et de faire des allers retours entre le XIXe et le XXe siècle pour les éclairer réciproquement soit pour poser au XXe siècle des questions issues du XIXe siècle (d'où mon livre sur *la crise des sociétés impériales*) soit pour éclairer le XIXe siècle par le temps long (d'où mon livre sur la *Discordance des temps* et la modernité) ou par des questions du XXe siècle au XIXe (d'où mon livre sur la naissance de la société du spectacle ou sur les intellectuels). Un 19émiste, si tant est qu'on puisse employer cette expression réductrice, n'est pas quelqu'un qui fuit son temps pour se réfugier dans une époque qu'il pense mieux maîtriser grâce à l'écart avec aujourd'hui mais plutôt qui cherche dans les deux siècles précédents les racines des problèmes d'aujourd'hui. Cela renvoie évidemment à une conception de l'histoire qui privilégie la longue durée et les explications structurales sur les explications conjoncturelles, soit l'exact inverse de tout le flot de discours que le journalisme contemporain nous déverse quotidiennement.

I. POURQUOI ECRIRE UNE HISTOIRE DES CULTURES EN EUROPE?

Commençons par les raisons de conjoncture :

Un moment critique

On ne peut pas en effet abstraire une discussion historique sur l'Europe du contexte contemporain d'énonciation. Celui-ci est de plus en plus catastrophique et guère

favorable à une approche historique et scientifique. Au printemps 2014, lors des élections européennes, nous avons assisté à une montée de toutes les forces hostiles au projet européen, les unes en dénonçant son caractère non démocratique, technocratique et hostile aux intérêts du plus grand nombre, les autres au nom de la défense des intérêts nationaux voire régionaux contre une idéologie niveleuse et mondialiste trahissant l'identité réelle des électeurs. Ce qui inquiète le plus ici, et les débats récents autour de l'accueil des réfugiés n'ont fait que renforcer cette coupure, c'est que la conscience d'appartenance européenne loin de progresser à mesure que l'Union européenne s'étend et se développe ne cesse de décliner comme l'indique le vote pour le Brexit et la montée des partis néonationalistes un peu partout. Cet espoir déçu mais du moins cet échec relatif implique que les historiens s'interrogent sur leurs propres responsabilités dans l'absence d'évolution des esprits.

Ce souci civique ne suffit pas à expliquer mon entreprise. Quel a été mon cheminement vers une perspective non nationale?

Raisons personnelles

Après avoir été un historien hyperclassique qui a consacré ses premiers livres à des sujets éminemment français (*Les élites de la République (1880-1900)*, 1987 et *Naissance des « intellectuels »*, 1990), j'ai décidé de changer d'orientation à travers d'abord la comparaison franco-allemande, (*la République des universitaires*, 1994), la comparaison européenne (*les intellectuels en Europe au XIXe siècle*, 1996), l'histoire des sociétés impériales (2001) et celle des réseaux intellectuels transnationaux (2004), l'histoire comparée des capitales culturelles (3 volumes de 2002-2009) et enfin le dernier livre dont nous parlons aujourd'hui, *la dérégulation culturelle* et son pendant collectif, *la dérégulation universitaire*. Lors d'un séjour de recherche en Allemagne en 1991 grâce à une bourse de la fondation Humboldt au cours duquel j'ai préparé ce qui deviendra *la République des universitaires*, j'ai pris conscience combien l'historiographie française, du moins pour l'époque contemporaine, était profondément décalée par rapport aux historiographies étrangères et notamment allemande. C'est ce qui m'a amené à rompre avec la perspective nationale largement dominante dans la plupart des travaux français. L'histoire contemporaine est certainement la branche de l'histoire la plus difficile à convertir à l'ouverture non nationale, tout simplement parce que sa fonction historique a toujours été de construire un récit national et de n'opérer des comparaisons qu'à

partir du point de vue du pays d'appartenance de l'historien et pour conforter ses lecteurs dans la justesse de ce point de vue. Je ne vais évidemment pas tomber dans le travers de croire que si les historiens à ouverture européenne avaient plus d'influence dans la construction pédagogique, nous aurions très vite des électeurs eux mêmes plus ouverts politiquement à cette vision. Les médias contemporains qui découpent la réalité selon les cadres nationaux et qui consacrent des durées d'émission inversement proportionnelles à la distance aux réalités externes contribuent aussi à l'enfermement de l'horizon intellectuel collectif. Les profondes inégalités qui traversent le continent européen combinées aux héritages historiques du XXe siècle suffisent largement à expliquer aussi tous les phénomènes négatifs exprimés dans l'orientation des votes que j'évoquais au début sans faire porter le chapeau aux seuls malheureux historiens.

Raisons de fond

Enfin il faut faire intervenir des raisons de fond sur lesquelles je reviendrai plus en détail plus loin. Il s'agit d'une part des spécificités des cultures en Europe qui reposent à la fois sur des échanges relativement constant et sur un processus également constant de différenciation ; sur l'existence d'un héritage commun inégalement partagé mais bien réel remontant selon les domaines à l'Antiquité, au Moyen Age, aux temps modernes et aux Lumières. Cet héritage suscite en permanence des divergences productives quant à sa conservation ou prolongation. Enfin il faut souligner que le cadre national n'est ni universel, ni ancien quant on raisonne à l'échelle de l'Europe ; même dans les nations apparemment les plus anciennes, la différenciation culturelle interne reste forte et les interactions dans certaines régions avec les cultures voisines non nationales sont importantes, qu'on pense en France à l'Alsace, aux périphéries celtiques au Royaume Uni.

Enfin le choix d'une approche globale européenne et d'une longue durée vise à passer de l'histoire tableau sur le temps court à une histoire permettant de relier l'histoire des cultures à l'histoire sociale et à l'histoire politique ou économique.

II. COMMENT ÉCRIRE CETTE HISTOIRE?

Au delà du préjugé national qui pèse contre l'approche européenne, il y a aussi une grande incertitude sur ce qu'il faut entendre par cette perspective et un large déficit de travaux surtout si l'on compare à l'époque médiévale, voire moderne, où le préjugé national ne pèse pas aussi lourd et où les historiens peuvent moins s'identifier à leur objet par proximité d'origine. Si l'on se limite à l'histoire culturelle, la majorité des

travaux a adopté une démarche thématique pour pouvoir faire face à la diversité des sources et des contextes.

L'approche thématique élitiste

Cette première forme d'histoire culturelle se concentre sur un type de produit culturel relevant en général des cultures d'élites ou savantes. L'histoire de la musique dans sa version traditionnelle, l'histoire du théâtre, l'histoire de la danse, l'histoire des arts, de l'architecture, etc., branches qui se sont autonomisées par rapport à l'histoire proposent ainsi, outre d'innombrables monographies, parfois des synthèses comparatives à l'échelle de plusieurs pays voire d'un continent. On a eu ainsi un projet européen financé par l'European Science Foundation qui a analysé l'apparition des concerts en Europe et a comparé les différentes situations nationales. Cela a donné lieu à la publication de plusieurs volumes sous la direction de Hans Eric Bödeker, Michael Werner et Patrice Veit :

- Bödeker (Hans-Erik), Veit (Patrice) & Werner (Michael) (dir.), *Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2002, 491 pages.
- Bödeker (Hans-Erik), Veit (Patrice) & Werner (Michael) (dir.), *Espaces et lieux de concert en Europe 1700-1920, Architecture, musique, société*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, XV-495 pages.
- Bödeker (Hans-Erik), Veit (Patrice) & Werner (Michael) (dir.), *Organisateurs et formes d'organisation du concert en Europe 1700-1920, Institutionnalisation et pratiques*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, XV-361 pages.

Cette entreprise reprenait en fait la problématique initiée par William Weber dès les années 1970 à partir de la comparaison des publics et programmations de concerts à Paris, Londres et Vienne et qu'il a redéveloppée sur le plan des contenus de la programmation dans un ouvrage plus récent de 2008 :

- Weber (William), *Music and the Middle Class: The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna between 1830 and 1848*, Londres, Croom Helm, 1975, 172 p., 2^e édition, Aldershot, Ashgate, 2003.
- Weber (William), *The Great Transformation of Musical Taste. Concert Programming from Haydn to Brahms*, Cambridge, Cambridge U.P., 2008, XVI-334 pages.

Ces ouvrages présentent toutefois des limites par rapport à un projet européen, phénomène qu'on va d'ailleurs retrouver à plusieurs reprises dans ce survol historiographique :

- première limitation les chapitres sont monographiques, concernent rarement plus d'un, deux ou trois pays (essentiellement la France, l'Angleterre et l'espace germanique, un peu l'Italie et l'Europe centrale), voire en réalité quelques villes toujours les mêmes qui forment, certes, des centres de l'innovation et de la création ou diffusion musicale mais qui ont toute chance de ne pas être représentatives de l'ensemble des territoires puisqu'on exclut les musiques populaires, les formes de pratique amateur, et la plus grande partie de la musique de divertissement.

Cette histoire culturelle élitiste ne s'intéresse en fait qu'à la musique appréciée par au mieux les 5% les plus aisés ou instruits de la population urbaine : les salles de concert n'ont qu'entre 1000 et 2000 places au maximum dans les grandes capitales soit, même tenant compte de l'augmentation des séances et du nombre des salles, un public potentiel d'au mieux 100 000 personnes par an dans des villes de plusieurs millions à la fin du XIXe siècle. A côté de ces pratiques d'élite, existaient de multiples autres formes de consommation musicale qui touchaient une part beaucoup plus grande de la population, mais elles n'ont pas le droit au regard des musicologues parce qu'elles ne jouissent pas d'un statut symbolique suffisant ou parce qu'elles ne sont que des formes dégradées des musiques dominantes et surtout laissent beaucoup moins de traces en dehors d'une littérature anecdotique par exemple sur les cafés concerts et le music-hall, phénomènes européens mais appréhendés surtout dans un cadre local. On voit combien les définitions implicites de la musique pèsent sur les découpages des travaux.

S'y ajoute un autre problème qu'on retrouvera aussi pour d'autres pratiques culturelles, l'inégale documentation disponible selon les pratiques culturelles et les lieux. La concentration sur les grandes villes et sur les capitales s'explique par cette visibilité : les grandes institutions, les administrations qui contrôlent, les firmes qui soutiennent certaines activités culturelles (théâtres, opéras, éditeurs), les célébrités et les créateurs des activités culturelles musicales ou autres sont tous concentrés dans des espaces étroits et attirent donc en priorité les chercheurs faussant là encore la perspective sur les activités culturelles des autres parties du territoire et de la population dans son ensemble. On pourrait faire des remarques analogues pour les travaux comparatifs ou analysant les circulations culturelles dans les autres arts : théâtre, opéra, peinture, sculpture, etc. Les chapitres qui m'ont donné le plus de mal sont les chapitres sur les cultures populaires et moyennes où je me heurtais sans cesse au manque de travaux ou aux exemples toujours les mêmes utilisés par les travaux antérieurs. J'ai essayé d'ouvrir

des pistes mais il reste beaucoup à faire en matière d'études de réception des cultures non élitistes.

Cette concentration sur le sommet de l'iceberg de la culture a un autre effet : il donne l'illusion d'une scène culturelle, comme on dit aujourd'hui, en perpétuelle effervescence et tournée vers l'innovation ou centrée sur des luttes symboliques dramatiques dans des logiques de distinction, qu'elles soient autour de mouvements artistiques en « isme » (romantisme, académisme, classicisme, historicisme, avant-gardisme, symbolisme, etc.), de grandes personnalités clivantes (wagnérisme, nietzschéisme, darwinisme, etc.), d'écoles nationales (musique ou peinture allemande versus peinture ou musique française), ou de combats politiques prolongés dans la culture (libéralisme, nationalisme, populisme). Bien entendu, ces analyses qui forment la trame des synthèses ou des manuels sur l'histoire culturelle qu'on enseigne dans les lycées ou dans les premières années universitaires ne sont pas fausses et ont le mérite de permettre des grandes vues transversales à l'échelle continentale. Mais il convient de se rappeler que l'ensemble des activités culturelles n'évolue pas du tout au même rythme que ces mouvements qu'on nous présente comme typiques d'une époque. Il faut toujours insister sur les décalages temporels, sur ce que j'ai appelé dans mon livre sur l'histoire de la modernité, la discordance des temps.

L'approche diffusionniste/marchande

A cette approche sectorielle et élitiste s'oppose une démarche diffusionniste qui tente de retrouver dans l'ensemble des pays ou dans la majorité des contrées qui composent l'Europe des phénomènes communs révélant une dynamique historique commune. C'est une reprise du type d'histoire européenne qui a été pratiquée de longue date par les travaux d'histoire économique ou sociale sur l'urbanisation, l'industrialisation, les migrations, les échanges internationaux, l'histoire sociale générale. Il existe assez peu de synthèses de ce type car l'histoire culturelle européenne n'est pas une branche aussi ancienne et développée que ces histoires thématiques des grandes transformations du continent et surtout parce que la synthèse des travaux thématiques ou monographiques est tout sauf facile. L'ouvrage de Donald Sassoon, *The Culture of the Europeans*, auquel j'ai consacré dans les *Annales* un compte rendu développé, est une des réalisations les plus ambitieuses de ce type de tentative. Ma propre contribution relève de la même

ambition mais s'en distingue sur plusieurs points que je vais expliciter plus bas. Je résume rapidement l'orientation de Sassoon et les objections que je lui ai déjà faites¹.

Donald Sassoon, contre le modèle d'approche précédent, refuse les classifications savantes de l'histoire culturelle traditionnelle et privilégie l'analyse des consommations culturelles, donc des succès populaires dans tous les domaines qu'on peut retrouver d'un bout à l'autre de l'Europe.

Cette approche inversée par rapport aux biais que je critiquais plus haut présente toutefois, selon moi, un défaut symétrique : le tribunal de l'histoire culturelle n'est plus le critique, le savant, le lettré ou l'homme de goût, mais le succès, la réussite commerciale ou de masse. Cela permet bien à l'auteur de relativiser les hiérarchies culturelles traditionnelles et de traiter toutes sortes de produits culturels négligés dans les histoires culturelles habituelles, de rejeter les débats théologiques sur les « mouvements » et les sensibilités propres à une époque qui ne sont qu'une version aseptisée et scolairement conforme d'un bouillonnement beaucoup plus large. Mais ses analyses pèchent par un primat donné à l'explication économique (ce qui plaît au plus grand nombre et qui rapporte sera ce qui circule le plus) et à des explications des origines du succès par de grands invariants anthropologiques de longue durée. Les formules nouvelles qui plaisent seraient des réactualisations au goût du jour des formes anciennes destinées au plus grand nombre : le mythe, le conte, le drame, les rythmes corporels de base.

Le *trend* vers un poids croissant de l'économie dans la vie culturelle est démontrable avec les données quantitatives de plus en plus nombreuses dont on dispose aux XIXe et XXe siècles c'est une des dimensions de ce que j'appelle la « dérégulation culturelle » préparée par l'expansion du libéralisme du marché. En revanche, l'explication anthropologique est difficile à démontrer et suppose surtout que tous les publics exposés aux mêmes œuvres y adhèrent ou les rejettent pour les mêmes raisons et en fonction des mêmes réflexes transnationaux. On retrouve ici le débat entre Lévi-Strauss et les structuralistes littéraires qui s'inspiraient du modèle de Propp, *Morphologie du conte*, pour analyser les œuvres de large circulation en Europe et leurs invariants de longue durée qui renverraient aux structures cognitives de l'inconscient collectif d'une

¹ Donald Sassoon, *The culture of the Europeans from 1800 to the present*, New York, HarperCollins, 2006 : plus de 1 600 pages, 1 400 pages de texte, 77 pages de notes, 84 pages de bibliographie, soit environ 2 400 références.

culture immémoriale. Ou encore aux critiques adressées par Bourdieu et Passeron aux sociologues de la culture de masse comme Edgar Morin au début des années 1960².

Toutes les analyses de cas un peu précises dont on dispose font douter de cet unanimité des réceptions même à propos des mêmes œuvres à succès, clé de leur circulation européenne. Chaque société et chaque époque réinterprètent à sa façon ces œuvres qui circulent. Une œuvre quand elle est transférée d'un contexte à un autre subit de multiples adaptations ou évolutions : censure, traduction tronquée, adaptation, changement des conditions d'édition ou de représentation ou d'exécution, décalage entre le contexte d'émission et le contexte nouveau de réception. Pour comprendre succès et insuccès dans les transferts, il faut renouer avec des monographies fouillées et différenciées selon les contextes ; tout cela est bien difficile à mener à cette échelle globale et risque de ramener à l'approche précédente ou à la monographie difficile à concilier avec la perspective européenne même s'il en existe des fragments multiples et sous utilisés dans de nombreux domaines.

L'approche structurale/différentialiste

Ainsi on voit que ces deux approches opposées présentent des inconvénients symétriques et sont obligées, pour pallier leurs lacunes, d'emprunter à la démarche de l'approche adverse. C'est pourquoi j'ai essayé d'emprunter une troisième voie dans mon livre que j'appelle structurale/différentialiste. Elle part de constats apparemment contradictoires :

1) il existe bien en Europe un espace de diffusion et de production culturelle dont les limites ne coïncident pas avec les frontières nationales ou linguistiques ou avec les pôles de développement économique si l'on reprend la vision economiciste précédente. Même des pays marginaux au regard de la « modernité » ont aussi des capacités d'innovation et d'exportation dans des pays dominants ou considérés comme plus modernes par exemple dans les formes culturelles qui échappent aux contraintes linguistiques comme la danse, la musique, certaines formes littéraires très diffusées (conte, littérature pour enfant, etc.). Cet horizon européen des productions/consommations culturelles, s'élargit parfois à l'espace transatlantique ou mondial au fur et à mesure qu'on avance dans le XIXe siècle (voir l'article de Jürgen

² P. Bourdieu et Jean-Claude Passeron, « Sociologues des mythologies et mythologies de sociologues », *Les Temps modernes*, vol. 19, n°211, pp. 998-1021, 1963 à propos d'Edgar Morin, *L'esprit du temps, essai sur la culture de masse*, Paris, Grasset, 1962.

Osterhammel sur la globalisation de la musique européenne³). On peut illustrer ces phénomènes par exemple à travers le chapitre sur les circulations littéraires (voir le tableau 5 p. 531 sur les bibliothèques populaires de Milan, ou le tableau n°4 p. 528 sur les cabinets de lectures allemands et suisses) qui ne sont pas uniquement indexées sur des circuits économiques directs ; on le voit aussi quand examine les flux de circulation universitaires entre les pays européens au XIXe siècle comme aujourd'hui.

2) Mais cet espace est fortement dénivélé en fonction de spécificités historiques (héritage des structures politiques, religieuses, sociales qui définissent les différentes Europe) dont il faut tenir compte de manière différenciée selon les domaines thématiques abordées dans les travaux qui suivent la première approche.

3) Ces dénivellations ne sont pas stables, surtout à partir du XIXe siècle, mais en perpétuelle évolution en fonction de ce que j'appelle la dérégulation culturelle. Ce processus est à l'œuvre depuis la deuxième moitié du XVIIIe siècle en France et en Angleterre sous l'effet des révolutions économiques (commercialisation de nouveaux secteurs culturels qui y démarrent d'abord dans les capitales et dans les grandes villes) : invention des pleasure gardens, des panoramas, de la nouvelle presse de divertissement, etc. La seconde origine de la dérégulation est la révolution politique et culturelle contenue dans la décennie révolutionnaire. Même si elle n'aboutit pas complètement, voire est annulée par la réaction de l'Empire et de la Restauration, elle pose des principes universalistes en matière de diffusion culturelle qui seront invoqués tout au long du XIXe siècle et saperont, comme la révolution économique les bases de l'ancien régime culturel : la diffusion de la culture à tous est considérée par toute une partie des élites et du peuple comme un bien et un progrès. Comme le libéralisme économique culturel, cet égalitarisme politique et culturel déclenche une dynamique européenne nouvelle tout au long du siècle. La troisième révolution est la révolution nationale issue des périphéries européennes où la nation est un programme d'avenir et repose sur l'idée tirée de Herder que le peuple est le vrai dépositaire de la culture du pays. (je renvoie ici aux travaux d'Anne-Marie Thiesse et de Pascale Casanova). Cela implique de franchir la barrière entre culture orale et écrite, entre culture paysanne et culture des villes, entre culture traditionnelle et culture moderne et de redonner leur dignité à des productions autrefois méprisées (contes, légendes, chansons, poésie et images populaires) qui, avec

³ J. Osterhammel, « Globale Horizonte europäischer Kunstmusik 1860-1930 », *Geschichte und Gesellschaft*, 38, 2012, p. 86-132.

le romantisme, deviennent des sources d'inspiration pour la haute culture. Ces trois mouvements indépendants convergent progressivement et s'épaulent réciproquement surtout après 1848 et après 1860 quand le romantisme devient social et politique, quand le libéralisme devient culturel, quand le projet démocratique et égalitaire se transforme en politiques culturelles volontaristes dans certains pays. Cette dérégulation s'étend progressivement au reste de l'Europe avec les effets des réformes libérales (qu'on parle d'économie ou de politique), des circulations croissantes des intellectuels et des artistes et dont le tempo s'accélère dans la deuxième partie du XIXe siècle avec les révolutions de la poste et des transports et la multiplication des supports : périodiques, périodiques illustrés, lithographies, photographie, cinéma, enregistrements sonores.

4) Ce processus qui se prolonge jusqu'à nos jours avec la radio, la télévision, internet, n'aboutit pas pour autant à une homogénéisation uniforme comme l'impliquent les thèses sur l'industrialisation et la massification de la culture, mais au contraire plutôt à de multiples interférences croisées entre les divers espaces, voire des phénomènes de rejet et de réaffirmation identitaire. Cette dérégulation concerne aussi bien le pôle de circulation restreinte ou d'avant-garde que le pôle de grande production et de grande consommation qui eux-mêmes interagissent en permanence du fait même de cette double dérégulation.

III. LES « CULTURES EUROPÉENNES »: À LA FOIS « CHAMP » ET « FRONTIÈRE » (AU SENS AMÉRICAIN)

Champ national et champ européen

Dans la bibliographie existante peu de travaux, à part les miens et ceux de V. Karady de B. Joyeux-Prunel, cherchent dans cette perspective. On peut citer tout de même trois ou quatre chercheurs inspirés d'ailleurs comme moi par les propositions théoriques de Pierre Bourdieu sur la dynamique des champs culturels. Cependant cette nouvelle génération a été beaucoup plus loin que Bourdieu. Ce dernier a plutôt travaillé dans un cadre national et franco-français. *Les règles de l'art* et son cours sur Manet étaient encore victimes du récit « moderniste » de l'histoire de la culture du XIXe siècle élaboré dans les années 1960. J'en ai proposé une relecture critique dans mon commentaire intitulé « Opus infinitum » publié avec l'édition du cours ou dans un chapitre de *Discordance des temps*. Sur ce nouveau regard transversal, voir Gisèle Sapiro avec ses travaux sur le marché des traductions à l'échelle mondiale mais surtout

européenne, Anna Boschetti avec son ouvrage collectif *l'espace culturel transnational* et son livre récent sur *les Ismes*, de Blaise Wilfert avec ses travaux de bibliométrie sur la traduction ou le groupe de Michel Espagne autour des transferts culturels, B. Joyeux Prunel avec ses travaux sur l'internationalisation des avant-gardes.

Quelles sont les différences avec les approches précédentes ? La première est que nous cherchons à construire les activités culturelles en Europe autour de la notion de champ tirée de Pierre Bourdieu mais en évitant d'identifier un champ culturel donné avec un champ « national », voire métropolitain, du fait du modèle centralisateur qui pèse sur l'inconscient académique français. Qu'est-ce qu'un champ ? c'est un espace de positions défini par des luttes symboliques autour d'un enjeu ou de la définition ou redéfinition d'un certain nombre de règles pour s'emparer de cet enjeu (pour exégèse de cette notion voir à la fois le numéro spécial d'*Actes de la recherche en sciences sociales* »Théorie du champ » qui reproduit des séminaires anciens de Bourdieu sur le sujet et en dernier lieu la publication du premier volume du cours de sociologie générale au Collège de France de Bourdieu en 1982-1983 qui donne une vision synthétique de la notion et de ses usages.

Dérégulation et formes d'autonomie concurrentes

L'enjeu de la dérégulation culturelle, telle que je la perçois au cours du XIXe siècle, ce sont des luttes autour de diverses formes d'autonomie des différents domaines de la culture, voire des limites qui régulent les relations entre eux. A mesure que progresse la dérégulation culturelle (processus à la fois volontaire et involontaire des diverses parties prenantes), ces luttes s'appuient de plus en plus sur le recours à des ressources extérieures à un espace national ou local donné. Contrairement à Sassoon, je ne pense pas que la seule évolution possible soit celle du passage de l'ancien régime corporatif ou aristocratique vers un modèle de marché commercial unifié de la culture, même si l'une des issues de la dérégulation peut être celle-ci (avènement de la culture de masse et des industries culturelles), comme l'indique le cas américain qui, au XXe siècle, sert de référence implicite inconsciente à l'échelle européenne et mondiale. Mais il existe une telle diversité d'activités culturelles, de contextes historiques et de spécificité de chaque champ que rien n'est tranché d'avance. La variante économique de la dérégulation n'est pas la seule possible y compris dans les pays les plus soumis aux modèles libéraux comme l'indique l'émergence au XXe siècle de formes contre-culturelles aux Etats-Unis

ou de formes de mécénats indépendantes du marché⁴. En fait, au sein de chaque champ culturel, on voit se manifester des formes d'autonomie alternatives à celle dictée par les règles économiques dominantes dans le reste de la société :

- autonomie du créateur selon le modèle de l'art pour l'art, c'est le modèle défini par Bourdieu d'une « révolution symbolique » à partir de l'exemple de Manet ; mais c'est loin d'être un modèle universel, comme il a tendance à l'affirmer, j'ai essayé d'en montrer les limites par exemple à propos de la naissance de la musique dite moderne (voir le chapitre 11).

- autonomie du diffuseur (modèle de la culture moyenne par exemple pour les spectacles), je renvoie à mon livre sur *Théâtres en capitales* ou au livre de Jeanne Moisand sur *Scènes capitales* qui analyse la commercialisation des spectacles théâtraux à Madrid et Barcelone mais aussi l'émergence d'un théâtre associatif et militant dans des couches sociales dominées par l'oralité du fait de l'analphabétisme.

- autonomie de la circulation (modèle de l'industrie culturelle exportatrice), la croissance du marché cinématographique au XXe siècle en est la plus belle illustration avec quelques grands pôles qui se partagent le marché mondial (voir l'ouvrage récent de Julien Duval⁵).

- autonomie à l'intérieur d'une structure publique (formes de mécénat culturel d'Etat), ou privée (secteurs culturels soutenus par des fondations permettant de s'abstraire des lois dominantes du marché).

- ou vers des alliances transnationales pour limiter l'enfermement national qu'implique la construction de certains marchés artistiques (construction du marché de l'art moderne⁶) ou scientifiques (réseaux de recherche académiques).

Il faut tenir compte aussi des hiérarchies entre les activités culturelles qui ne renvoient pas seulement aux publics privilégiés qui consomment ces productions, mais aussi aux changements de rapports de forces entre ces activités selon les conjonctures politiques, les évolutions sociales (conquête de nouveaux publics, déclin de certains genres), rapports villes/campagnes, la position relative des pays ou des villes émetteurs dans l'espace européen global, le prestige inégal des productions d'un domaine dans chaque espace local, régional, national, européen.

⁴ Frédéric Martel, *De la culture en Amérique*, Paris, Gallimard, 2006.

⁵ J. Duval, *Le cinéma au XXe siècle, entre loi du marché et règles de l'art*, CNRS éditions, 2016.

⁶ Voir Béatrice Joyeux-Prunel, *Nul n'est prophète en son pays. L'internationalisation de la peinture parisienne avant-gardiste 1855-1914*, Paris, Musée d'Orsay, Nicolas Chaudun, 2009.

Un tel programme qui tente de prendre en compte tous les facteurs à l'œuvre dans la dérégulation culturelle est très exigeant en temps de recherche et en croisement de sources. On comprend bien que seuls quelques segments aient pu être traités à une échelle non nationale. On s'en tire en général en choisissant des lieux stratégiques dans plusieurs espaces où le maximum de données et de facteurs sont concentrés et peuvent être commodément comparés ; c'est ce que j'ai fait par exemple dans mon livre *Théâtres en capitales*, ou dans l'ouvrage collectif *Le temps des capitales culturelles*. On peut aussi se limiter à une catégorie d'acteurs de la vie culturelle : les médiateurs (par exemples les traducteurs, les marchands d'art, les directeurs de théâtre), les intellectuels, certaines avant-gardes. Si on ne veut pas retomber dans l'approche thématique examinée en première place, il faut au moins fictivement essayer de situer l'angle d'approche par rapport aux angles manquants sous peine de ne pas voir certains enjeux ou de prendre la partie pour le tout.

IV. REFLEXIONS SUR LA PERIODISATION DE LA CULTURE EUROPEENNE

La réflexion différentielle en termes de dérégulation implique de revoir aussi les périodisations habituelles en histoire culturelle. Le plan de mon livre est articulé en deux moments pour la clarté pédagogique (de l'ancien au nouveau régime culturel induit par la dérégulation). Toutefois je passe mon temps en réalité à souligner le chevauchement des deux moments et l'inégale vitesse de passage selon les domaines, les cultures et les parties de l'Europe. Certains chapitres de la première partie embrassent la fin du siècle, inversement dans la deuxième partie je souligne le poids des représentations passées ou les phénomènes de canonisation qui freinent la dérégulation en cours.

C'est là où l'on mesure les limites des formes d'écriture linéaire que nous devons pratiquer alors qu'il s'agit d'inventorier des espaces à « n dimensions » et n'obéissant pas à des rythmes uniformes et synchronisés. Pour concilier cette approche structurale et les différenciations des domaines culturels et des espaces en relation, il faudrait arriver à penser ensemble des temporalités qui ne sont pas synchrones par définition. Le problème se posait moins dans l'approche thématique ou dans l'approche diffusionniste puisqu'on limitait l'étude des circulations à des ensembles relativement homogènes (le marché de la musique, le marché de la littérature). Mais quand on veut

situer les divers domaines les uns par rapport aux autres, on s'aperçoit que, pas plus que les pays où ils s'ancrent, ils ne se situent au même point dans le processus de dérégulation. Cette non contemporanéité structurale va de pair pourtant avec une contemporanéité relative d'interconnaissance à mesure justement que les circulations et les informations s'accélèrent au fil du XIXe siècle, d'où des accélérations incongrues de passage à la modernité dans des pays supposés « archaïques » dont le meilleur exemple est évidemment la Russie dite de l'âge d'argent fin XIXe-début XXe siècle. Y coexistent tant bien que mal des lambeaux d'ancien régime culturel et des formules encore autoritaires de régulation avec les audaces avant-gardistes branchées sur les métropoles les plus avancées d'Europe, en tout premier lieu Paris avec l'épisode des Ballets russes ou la naissance de la peinture abstraite et du cubo-futurisme et du constructivisme reliés aux avant-gardes allemandes et italiennes. A ce propos, je voudrais illustrer cette difficulté pour penser la périodisation décalée des cultures avec des exemples empruntés aux circulations textuelles et à l'opéra.

Circulations littéraires, un exemple

Un autre type de périodisation qui fait partie des représentations communes consiste à opposer une Europe cosmopolite et ouverte qui caractériserait la fin du XVIIIe siècle et le début du XIXe siècle à une Europe de plus en plus fragmentée et fermée autour d'espaces nationaux qui serait celle de la fin ou de la deuxième moitié du XIXe siècle, processus qui perdure au XXe siècle jusqu'en 1945, voire plus tard pour la partie soviétisée de l'Europe. Ce schéma nourrit, par exemple, la vision du livre de George Mosse sur la « nationalisation des masses » préparatrice de la montée du nationalisme et débouchant sur la guerre de 1914, celle du livre d'Anne-Marie Thiesse sur la création des identités nationales, les thèses d'Annette Becker et Stéphane Audoin-Rouzeau sur la culture de guerre préparée très en amont du conflit par ces phénomènes de construction de ce que Benedict Anderson a appelé des « communautés imaginées ». Cette vision aussi sous tend toute une série de travaux sur la scolarisation, la fonction intégratrice de l'armée nationale pour les classes populaires, le rôle de la presse comme vecteur d'unification nationale. Il ne s'agit pas de nier ces phénomènes tellement massifs qu'ils paraissent évidents. Il s'agit plutôt de montrer les limites de l'opposition des deux périodes et de la persistance des phénomènes antérieurs au delà des limites apparemment fixées, voire de l'aide qu'apporte la dérégulation à de nouveaux échanges culturels malgré la nationalisation.

Tout dépend de l'échelle de mesure qu'on adopte et du choix des indicateurs et surtout des publics cibles qu'on retient comme pertinents. La difficulté de ce type de démonstration renvoie au problème de la mesure en histoire culturelle. Comment mesurer le degré de pénétration d'éléments culturels venus d'un autre pays ? Comment établir de tels bilans non seulement entre deux pays mais à l'échelle d'un continent ? Ce type de pesée n'est guère possible avant l'ère statistique mais du moins peut-on en repérer quelques indices pour contester la vision commune. Quand on parle du cosmopolitisme des débuts du XIXe siècle, on fait allusion à deux phénomènes : la circulation et la traduction relativement rapide d'un certain nombre de livres à succès en Europe grâce à la fois au rôle du français comme langue internationale des élites lettrées ou de langue souche pour les traductions dans des langues moins importantes. L'absence de droits de contrôle sur la traduction favorise en outre l'appropriation rapide des livres reconnus en Europe occidentale vers les langues dominées du continent : allemand, italien, espagnol, russe. Nous venons de terminer une enquête au sein de l'IHMC pour essayer de quantifier ces phénomènes à partir de diverses sources systématiques. Quand on sort de l'approche qualitative qui s'émerveille par exemple de la traduction rapide de certains romans ou écrits philosophiques ou historiques qui ont fait date, on s'aperçoit qu'il ne s'agit que d'une fraction très limitée des cultures étrangères qui circulent dans les autres pays et que les circulations diffèrent grandement selon les parties de l'Europe.

Au XVIIIe siècle (travaux de Sabine Juratic et Isabelle Havelange) on arrive aux données suivantes pour la France à partir de bibliographies rétrospectives :

À ce jour la base réunit environ 3700 références de monographies imprimées. Elle met en lumière plusieurs phénomènes, en particulier :

- 1) - la contribution assez limitée des nouvelles traductions au renouvellement de la production francophone au XVIIIe siècle (de 3 à 7 % selon les années de sondage).
- 2) - le maintien durable, jusqu'au milieu du XVIIIe siècle, du latin comme première langue source des traductions, puis la forte prééminence de l'anglais, que ne remet pas en cause la progression tardive de l'allemand (l'allemand devance le latin comme deuxième langue d'origine seulement au cours du dernier tiers du XVIIIe siècle).
- 3) une redistribution des champs thématiques des traductions marquée par l'affirmation du domaine des belles-lettres et de celui des sciences et des arts, une progression particulièrement portée, en littérature, par la vogue du roman et du théâtre

d'auteurs modernes, et par les initiatives concurrentes de traduction de quelques textes à succès.

Au XIX^e siècle, les travaux de Lieven d'Hulst, J. Lambert et K. van Bragt (période 1810-1840) et de Blaise Wilfert (1840-1900) mettent en valeur des tendances analogues avec cependant en fait une progression des traductions vers le français et la montée en puissance de nouvelles langues par rapport au condominium franco-anglais ; pour une production totale de 175 000 titres parus entre 1810 et 1840, on enregistre maintenant 10 000 traductions (5,7%) ; si on croise par genre on a des taux beaucoup plus élevés pour le roman (entre 13 et 30%) soit le double ou le triple du XVIII^e siècle ; entre 11 et 3% pour la poésie ou le théâtre (soit à peu près comme au XVIII^e siècle)⁷. Si l'on considère la deuxième moitié du XIX^e siècle les mêmes proportions se retrouvent et ne déclinent pas réellement : poésie entre 2 et 6%, selon les décennies, entre 8 et 14% pour la fiction en prose avant 1880, entre 5,6 et 7,6% entre 1886 et 1905 ; la poésie et le théâtre restent dans les mêmes fourchettes. Parler d'un déclin de l'ouverture sur les lettres étrangères est donc erroné (les mêmes remarques valent pour l'Allemagne, l'Italie, etc.), il y a plutôt stabilité voire augmentation. En effet ces taux s'appliquent à une production beaucoup plus importante du fait de la progression du nombre des titres par rapport au XVIII^e et surtout au premier XIX^e siècle ; en outre, les traductions concernent maintenant un nombre de langues de plus en plus diversifié. Les lecteurs du XIX^e siècle en France peuvent donc lire beaucoup plus de livres étrangers que ceux du XVIII^e siècle et de provenances plus larges (les mêmes phénomènes se retrouvent dans les autres pays et même de manière plus accentuée en Italie, en Allemagne, en Espagne, seule l'Angleterre semble plutôt se fermer aux œuvres étrangères)⁸. Cette interpénétration des cultures imprimées est un des facteurs de la dérégulation puisqu'elle remet en cause les traditions littéraires, modifie les horizons de référence des auteurs, accentue la concurrence dont la lutte pour la distinction ou au contraire les modes (les fameux « ismes ») mais suscite aussi des réactions d'affirmation identitaire face aux « invasions » étrangères.

⁷ B. Wilfert, dans Y. Chevrel, Lieven d'Hulst, C. Lombez (dir.), *Histoire des traductions en langue française XIX^e siècle*, Lagrasse, Verdier, 2012, p. 268.

⁸ Voir Blaise Wilfert, "Une mondialisation littéraire vue du marché : traduire les littératures étrangères en français et en allemand au cours des années 1890", dans C. Charle, H.-J. Lüsebrink, Y.-G. Mix (éds), *Traductions, transferts culturels et instances de médiations. la transculturalité des espaces nationaux en Europe (XVIII^e-XIX^e siècle)* Goettingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2017, p.193-227.

Dérégulation et cosmopolitisme

D'où vient alors la surestimation du cosmopolitisme du premier XIX^e siècle ? C'est qu'on se concentre sur le public d'élite qui lit les langues étrangères ou peut se procurer les livres dans la langue d'origine, tout comme dans la République des lettres humaniste tous les savants communiquaient en latin quelle que soit leur langue nationale ; avec l'ouverture du public à de nouveaux lecteurs grâce à l'alphabétisation et la scolarisation croissantes, la lecture dans l'original (souvent français) devient marginale par rapport à la masse du lectorat et la nécessité du passage par la traduction s'impose ; en même temps, cela concerne des masses de titres beaucoup plus importantes et des tirages en nette hausse ou des livres beaucoup plus accessibles grâce aux cabinets de lecture, aux bibliothèques publiques ou aux feuilletons dans la presse.

Dans un article publié en 2013 dans *Relations internationales* sur l'opéra en Europe, j'ai montré des phénomènes analogues à l'œuvre dans les principaux pays de l'art lyrique : alors que les représentations d'opéra étaient dominées à l'exportation par les œuvres italiennes et françaises dans les deux premiers tiers du XIX^e siècle, il se produit dans la dernière partie du siècle un rééquilibrage au profit d'œuvres de nouvelles aires culturelles y compris dans les pays dominants l'opéra comme la France et l'Italie : Allemagne, Europe centrale, Russie. Pour toucher un public plus large, ces œuvres sont en général traduites pour être présentées à l'étranger alors que les œuvres italiennes étaient souvent jouées dans la langue originale dans des théâtres spécialisés d'élite; là encore cela permet à des publics plus étendus (du fait de la multiplication des opéras et des représentations) d'y accéder ; ce n'était pas le cas au XVIII^e siècle ou dans le premier XIX^e siècle.

Ces nouvelles perspectives de périodisation, quand on essaie d'introduire des indicateurs quantitatifs et pas seulement des images généralisées à partir d'indices extrapolés, conduisent à remettre en cause certaines fausses représentations admises et à en déduire un programme de travail pour vérifier les nouvelles hypothèses. Les fausses représentations en matière de périodisation renvoient à la focalisation sur certains pays d'Europe et à l'intérieur de ceux-ci sur certains lieux (en général les capitales) et à certains groupes de producteurs ou de consommateurs culturels (en général les élites et les groupes supérieurs). Si l'on raisonne en terme de publics nouveaux et d'élargissement des circuits culturels au delà des villes principales les

périodisations se trouvent largement décalées vers l'aval, le plein effet de la dérégulation coïncide de manière dialectique avec le temps des identités nationales renforcées, ce qui a des conséquences politiques majeures.

Forces et limites de la dérégulation

Mon livre cherche également à ouvrir sur de nouveaux espaces géographiques, de nouveaux groupes sociaux, de nouvelles formes de consommation culturelle. La dérégulation ne concerne pas seulement l'abolition partielle ou totale des entraves qui limitent la diffusion des productions culturelles (alphabétisation, création de nouveaux circuits de distribution, baisse des coûts d'accès aux produits culturels, allègement des censures et des interdits, transgression des genres établis, invention de nouveaux espaces de communication), elle concerne aussi les circulations entre les domaines culturels autrefois distincts et symboliquement hiérarchisés: par exemple, les transferts de thèmes ou de formules du roman vers l'opéra (le courant veriste), de la danse populaire dans la musique savante (valse, danses folkloriques dans l'opéra russe), des modes de reproduction nouveau des images (photographie, lithographie, cinéma en fin de période) qui modifient les cadres conceptuels des arts visuels canoniques (peinture, sculpture), de modes d'expression non verbaux sur les modes verbaux (musique/poésie, musique/théâtre, peinture/danse).

Cela recouvre aussi les interférences entre des types de cultures auparavant cloisonnées socialement de manière stricte (culture d'élite, cultures populaires, culture moyenne), à des changements dans l'échelle des prestiges et les perceptions de certaines productions culturelles, à l'arrivée parmi les producteurs ou les consommateurs, d'étrangers, d'outsiders comme les juifs, de femmes artistes ou écrivain, de nouvelles générations jusque là exclues. Cette surabondance de formules concurrentes implique des modes de consommation nouveaux (café-concert, music-hall), des stratégies de conquête de la réputation qui s'inspirent de domaines non culturels. Certaines avant-gardes, pour survivre, sont obligées de pratiquer des sous-genres ou de se livrer à des activités commerciales lucratives en attendant mieux, ce qui les plonge dans des économies symboliques inverses de celles revendiquées en principe par leurs manifestes officiels.

Bien entendu, il faut prendre garde que tous ces processus ne se produisent pas tous aux mêmes rythmes, aux mêmes époques ni selon les mêmes modalités ou avec la même intensité, ou pour les mêmes publics, en raison des héritages antérieurs et des situations

géographiques spécifiques. Il faut faire attention aussi que, malgré la terminaison en « tion », du mot que j'ai choisi et que certains critiques ont contesté les processus ne sont jamais ni linéaires ni directs mais procèdent par phases alternativement ascendantes ou descendantes, largement dépendantes des conjonctures politiques, économiques, militaires. Certaines vagues de dérégulation suscitent des tentatives de retour à l'ordre ainsi la lutte contre le roman feuilleton supposé subversif après l'échec des révolutions de 1848 en Europe ; la lutte contre la « pornographie » quand la libéralisation de la presse développe tout un océan de presse satirique et parfois grivoise. Les transmissions ne sont pas toujours directes d'une région ou d'un pays à un autre mais empruntent parfois des voies indirectes. Il n'y a pas toujours accord (voir l'exemple plus haut de la musique) entre les parties prenantes quant au sens des combats à mener.

Je l'avais démontré par exemple à propos des intellectuels en Europe : s'il y a bien globalement un processus d'autonomisation de ceux-ci dans les différents pays il se produit selon des modalités et des idéaux types assez spécifiques où la variante française qui a donné son nom à l'ensemble de la catégorie par dérivation linguistique n'est absolument pas représentative des autres formules et tient très spécifiquement à l'histoire politique nationale et à l'organisation de l'Etat culturel et religieux français.

Bilan

Au terme de l'époque étudiée, l'espace culturel européen est loin d'être unifié pour des raisons religieuses, sociales et politiques structurelles mais il l'est plus qu'auparavant car il est de plus en plus traversé par de multiples courants d'échanges qui impliquent plus de régions d'Europe que la traditionnelle petite Europe occidentale qui sera le noyau du marché commun des années 1950. Ces courants contribuent à la fois à renforcer l'eupéanisation et, de manière non contradictoire, la nationalisation, car pour profiter pleinement de l'eupéanisation contenue dans le processus de dérégulation il faut construire les bases d'une culture nationale au lieu d'être enfermé dans une culture locale ou de rester à l'écart de la dérégulation et des grands courants culturels européens. Tous les pays se dotent des mêmes institutions culturelles : musées, archives, langue standard, expositions, écoles de formation artistique, programmes scolaires, associations savantes, etc., mais tous sont loin d'en faire profiter également les divers groupes sociaux, ethniques ou linguistiques. L'eupéanisation suscite

l'émulation entre les nations (ou à l'intérieur de certains empires la lutte entre les nationalités non reconnues) (comme aujourd'hui le discours sur la mondialisation). Elle renforce donc les identités ou en créent qui n'existaient pas, c'est vrai aussi bien des classes populaires que des classes dominantes à mesure qu'elles partagent de plus en plus d'éléments de la culture nationale comme de la culture extra nationale.

Tout ceci me ramène à mon point de départ politique.

D'où viennent alors les nationalismes exclusifs menant à 1914 ? Pourquoi l'hypothèse optimiste de Condorcet (le progrès des lumières et de la culture devrait apaiser les tensions et pacifier les esprits), a-t-il conduit à l'inverse, alors que les processus de rapprochement culturel se sont poursuivis au XIXe siècle comme il le prévoyait ? En fait, la dérégulation a bousculé l'ancien régime culturel mais n'a pas aboli les séparations de classe culturelles. Comme la Révolution française par rapport à la société des privilèges, elle les a seulement déplacées et reconfigurées (ce qui souligne l'erreur qui consiste à assimiler directement dérégulation et avènement de la culture de masse). La diffusion de références et de formes culturelles élargies a été réservée aux privilégiés et aux avant-gardes et beaucoup moins dispensée aux nouveaux venus de l'acculturation. La peur ou l'incompréhension de l'autre qui caractérisait les anciennes cultures a seulement été décalée du niveau local ou régional au niveau urbain ou national : les bagarres entre Auvergnats et Limousins migrants à Paris enregistrées par Martin Nadaud dans ses souvenirs⁹ (ou des Anglais contre les Irlandais, des Prussiens contre les Saxons, etc.) sont déplacés au niveau de l'hostilité aux Italiens, aux Anglais ou aux Allemands ou aux Russes, selon les cas, puisque les circulations culturelles européennes sont allées de pair avec le maintien voire le renforcement des Etats nations et non avec la définition d'un véritable espace supra national harmonisé à ce nouvel état culturel en formation ; Norbert Elias dans un passage de son autobiographie dialoguée témoigne de la force de ces préjugés culturels entre les diverses parties de l'Europe :

« On grandissait bien sûr avec une foule de préjugés ethniques, et l'un d'eux voulait que l'Orient fût un monde d'une valeur culturelle moindre – car la culture était toujours considérée comme le critère essentiel¹⁰. »

⁹ Martin Nadaud, *Mémoires de Léonard ancien garçon maçon*, (1^{ère} édition : 1895), éd. établie et commentée par M. Agulhon, Paris, Hachette, 1976, p. 201, sur une rixe à la barrière Poissonnière entre Auvergnats et Limousins déclenchée par un défi insultant chanté en patois limousin

¹⁰ Norbert Elias par lui-même, Paris, Fayard, 1991, p. 30.

Même la partie (minoritaire) des classes populaires convertie à l'idéologie internationaliste marxiste ou anarchiste à la fin du XIXe siècle n'a pas réussi dans ses procédures d'organisation à surmonter les clivages nationaux au sein de la Deuxième Internationale parce qu'elle restait prisonnière des héritages culturels liés à la langue et au cadre politique de l'Etat nation où elle essayait de se faire une place et de conquérir un peu d'influence en relation avec son accès aux formes culturelles dérégulées. Or les décalages profonds d'évolution politique entre les diverses parties de l'Europe rendaient le rêve quarante-huitard d'une nouvelle révolution européenne commune (allant de pair avec une révolution culturelle) totalement illusoire, comme l'a montré l'échec de la diffusion de la révolution russe hors de ses frontières après 1917 sauf avec l'appui des chars soviétiques après 1945.

Il est significatif et en même temps dramatique que les facteurs les plus efficaces d'une progression d'un idéal européen pacificateur ont toujours été paradoxalement les guerres et leur issue tragique : au lendemain de l'effondrement de l'empire napoléonien les échanges culturels s'intensifient après 1815 et des utopistes comme les saint-simoniens rêvent d'une Europe réunie autour d'un projet de développement industriel ; au lendemain de la guerre de 1914, avec la création de la Société des nations et le premier organe public de coopération intellectuelle basé à Paris ; au lendemain de 1945 et de la guerre froide qui jette les bases du Conseil de l'Europe, de la future CEE puis d'une Union élargie à toute l'Europe.

Cela nous ramène au point initial ; beaucoup pensent que l'Europe actuelle, qu'on envisage les plans économique, politique ou culturel se retrouve dans une situation assez proche des années 1930 où le projet de la SDN s'est effondré avec la montée des dictatures ou les troubles sociaux produits par la crise économique et l'incapacité des gouvernements démocratiques à la résoudre. Il est vrai que les analogies sont troublantes avec le fait supplémentaire que l'homme malade de l'Europe en ce moment n'est pas l'Allemagne de Weimar comme en 1933 mais plutôt la France toujours pas sortie d'une crise commencée en 2008 tout comme l'Allemagne de 1933 était entrée en récession dès 1928 et où l'extrême droite et les idées d'extrême droite progressent continuellement tandis que beaucoup de pays d'Europe suivent une voie similaire de la Finlande à la Hongrie et à la Pologne en passant par la Suisse voire la Grande Bretagne. Il faut se méfier des analogies en histoire, mais une chose est sûre, c'est que l'enfermement national que certains prônent en ce moment sans tenir compte des précédents

historiques négatifs et en réaction aux dérégulations contemporaines n'est sûrement pas la voie de l'avenir.

I. POURQUOI ECRIRE UNE HISTOIRE DES CULTURES EN EUROPE?	1
<i>Un moment critique</i>	1
<i>Raisons personnelles</i>	2
<i>Raisons de fond</i>	3
II. COMMENT ÉCRIRE CETTE HISTOIRE?	3
<i>L'approche thématique élitiste</i>	4
<i>L'approche diffusionniste/marchande</i>	6
<i>L'approche structurale/différentialiste</i>	8
III. LES « CULTURES EUROPÉENNES »: À LA FOIS « CHAMP » ET « FRONTIÈRE » (AU SENS AMÉRICAIN)	10
<i>Champ national et champ européen</i>	10
<i>Dérégulation et formes d'autonomie concurrentes</i>	11
IV. REFLEXIONS SUR LA PERIODISATION DE LA CULTURE EUROPEENNE	13
<i>Circulations littéraires, un exemple</i>	14
<i>Dérégulation et cosmopolitisme</i>	17
<i>Forces et limites de la dérégulation</i>	18
Bilan	19