

# L'OFFRE OU LA DEMANDE

## *Le peuple prend le pouvoir sur le monde culturel !*

OLIVIER BABEAU

**S** i l'offre culturelle grâce à l'intervention de la puissance publique a historiquement favorisé la dynamique transgressive dans la culture, les conditions profondément nouvelles de la création et de la diffusion permises par les outils numériques semblent redonner une certaine efficacité à la « main invisible » du marché en matière culturelle.

Parce qu'elle doit nécessairement articuler un moment créatif, par essence ineffable, et un moment économique qui assure les conditions matérielles de cette création, l'œuvre culturelle est en elle-même une sorte de chimère, un monstre qu'aucune discipline n'appréhende avec sérénité tant l'incapacité de chacune d'en rendre parfaitement compte apparaît clairement. Si l'on se concentre sur l'œuvre elle-même en historien de l'art, on manque l'influence sociale dont la sociologie peut rendre compte, mais aussi le processus économique sans lequel le geste créatif ne serait pas possible. De cette multiplicité des dimensions de la culture naît un grand nombre d'âpres débats et prises de position. Aucune ligne de fracture n'est cependant plus prégnante que celle qui oppose logique

À quel point les nouveaux usages du Net, modifiant et stimulant la demande, peuvent-ils remettre en cause les fondements de la politique culturelle historiquement basée sur l'offre artistique ?

Réponse sous forme d'une controverse entre Olivier Babeau, convaincu que l'ère numérique atténue la place de la puissance publique, et Jean-François Marguerin qui la juge plus que jamais nécessaire dans son rôle de régulation et de prescription face à la toute-puissance du marché.

## *L'offre artistique porte une ambition démocratique !*

JEAN-FRANÇOIS MARGUERIN

**I** l est aujourd'hui de bon ton d'opposer à l'offre culturelle publique, construite par des professionnels qualifiés, mobilisant des artistes talentueux, la main invisible d'un marché prétendument libertaire, promotrice de l'avènement d'une « demande » entretenue par les réseaux sociaux. Derrière ce débat s'opposent deux conceptions inconciliables de la démocratie.

Une ministre s'intéresse-t-elle (à juste titre) aux nouveaux usages des consommateurs dans le contexte de ce qu'il convient d'appeler la révolution numérique, afin de mener la prospective nécessaire à son action ? Et voilà que ça y est, on a les termes DU débat, le vrai, le bon (enfin !), celui qui va agiter durablement le landerneau culturel : offre ou demande, il faut choisir ! À moins qu'on ne s'aperçoive qu'il s'agit d'une sorte de réédition de celui, pluridécennal, entre tenants de la démocratisation de l'accès aux « œuvres d'art et de l'esprit » et tenants d'une démocratie culturelle nourrie de diversité(s), qui réfutent la république des clercs, opposent le dynamisme du *bottom-up* aux scléroses et à l'arbitraire (supposés) du *top-down* ; débat réactivé, depuis la Déclaration de Fribourg, par le mouvement

OLIVIER BABEAU

de la demande et logique de l'offre en matière culturelle. La première laisse au libre jeu du marché le soin de décider de la nature et de la quantité des biens culturels produits. Dans cette optique, un bien qui ne rencontre pas sa demande ne va légitimement pas pouvoir exister. La seconde approche, considérant la culture comme un bien dont la production est socialement utile mais n'est pas spontanément permise par le seul marché (ce que les économistes appellent depuis Musgrave un « bien tutélaire »), pose la nécessité d'un pilotage de la production culturelle. La diversité et la qualité des œuvres culturelles ne seraient optimales que grâce à l'intervention d'un intermédiaire subventionnant les productions en les affranchissant en partie de la contrainte de l'équilibre économique.

Cette dichotomie entre production culturelle tirée par la demande ou poussée vers elle s'exprime aussi dans la tension permanente entre deux modes d'évaluation de la vitalité culturelle : d'une part l'évaluation en termes quantitatifs (le monde que l'on attire, par exemple à ces expositions où la qualité se mesure aux milliers de visiteurs qui s'entassent devant les cimaises) ; l'exigence de qualité d'autre part, qui va de pair le plus souvent avec une audience nettement plus faible plus ou moins assumée. On

aurait ainsi, pour caricaturer, le choix entre l'élitisme exigeant et le populisme médiocre (le plus petit dénominateur commun), la déconnexion hautaine et la soumission servile à la demande, l'ambrosie mystérieuse (au sens propre de ce mot : réservée aux initiés) et la galimafrée culturelle.

Dans la plus pure tradition des grandes querelles artistiques fran-

çaises, chaque camp a ses partisans, les uns stigmatisant une logique de la demande aliénante (l'exigence culturelle étant indispensable à sa fonction émancipatoire), les autres un *diktat* d'une classe d'intellectuels méprisant le peuple et méconnaissant la réalité de ses goûts. Les uns voyant dans la remise en cause des budgets de la Culture le nouvel avatar de la lutte des classes (le système de soutien public à la culture étant aussi un rempart contre la domination de classe), les autres dénonçant les petits arrangements entre amis permettant à une caste d'artistes subventionnés de continuer à vivre sur le dos des contribuables dans l'entre-soi égoïste d'une création déconnectée de tout public.

*« On aurait ainsi, pour caricaturer, le choix entre l'élitisme exigeant et le populisme médiocre, la déconnexion hautaine et la soumission servile à la demande, l'ambrosie mystérieuse et la galimafrée culturelle. »*

JEAN-FRANÇOIS MARGUERIN

pour les droits culturels qui, comme les tenants de la demande, voit dans l'Internet et les réseaux sociaux une formidable opportunité d'en finir avec la dictature des prescripteurs, autant dire des élites, qu'elles soient politiques, professionnelles ou intellectuelles. Ou de celui qui fit rage, puis flop, lancé sous Mitterrand (Frédéric), entre le « pour tous » et le « pour chacun ». Il est amusant de constater que ces concepts d'offre et de demande, importés de la théorie économique, sont employés ici à fronts renversés. Dans l'histoire de la pensée économique, la politique de l'offre c'est celle que prônent les économistes de l'école classique européenne des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, Adam Smith (l'inventeur de la « main invisible »), David Ricardo et Jean-Baptiste Say en tête. Pour faire court, pas d'intervention publique, laisser faire le marché qui se régule de lui-même, l'offre créant sa propre demande. Les libéraux. La politique de la demande c'est celle, principalement inspirée par John Maynard Keynes dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, qui vise à soutenir la demande (et donc l'activité) par l'investissement public et la consommation du secteur public, escomptant ainsi stimuler la consommation privée. Les tenants de la régulation étatique. Dans le débat que l'on croit devoir ouvrir de façon parfaitement idéologique à propos de la politique culturelle de demain, les tenants du laisser-faire se rangent du côté de la « demande » (parce que nous en contestons l'existence, ces guillemets s'imposent ici), ceux de l'intervention publique du côté de l'offre.

### LA GENÈSE D'UNE OFFRE CULTURELLE PUBLIQUE, CELLE DE LA FRANCE

La politique culturelle en France (mais aussi dans de nombreux pays européens) s'est construite de façon consubstantielle à l'avancée de l'ambition démocratique, telle qu'exprimée dans le préambule de la Constitution de la République dès 1946, qui fait de la Nation le garant de l'égalité de l'accès « de chaque adulte, de chaque enfant à l'instruction, à la formation et à la culture ». La déclinaison engagée par le Front populaire, dix ans avant l'avènement de la IV<sup>e</sup> République, repose largement sur une action publique associant rénovation artistique des institutions héritées du passé, éducation (c'est-à-dire instruction obligatoire prolongée, éducation artistique, éducation populaire pour les adultes qui intègre largement les pratiques amateurs), attention aux nécessités et particularités des professions du monde des arts (pour ne prendre qu'un exemple, la création d'un régime particulier d'assurance chômage pour les techniciens du cinéma, les premiers intermittents du spectacle). Pour l'essentiel, cette politique naissante ne tardera pas à être assimilée à un service public.

Elle est l'héritière d'au moins quatre traditions multiséculaires :

– La relation entre les princes, leurs cours de justice, leurs polices, leurs censeurs, et les artistes et leurs œuvres. Avec le cas singulier du théâtre parlé, né dans l'espace public et qui s'en voit interdire l'usage par le Parlement de Paris en 1548, un an après le décès de François I<sup>er</sup>.

OLIVIER BABEAU

Au moment où la révolution numérique remet rapidement et profondément en cause les équilibres traditionnels de tous les secteurs et mine plus que jamais la capacité des institutions à assurer un important soutien à la demande, le débat s'est exacerbé. Jusqu'à l'anathème et l'invective. Pourtant, c'est notre thèse dans ces lignes, nous nous dirigeons plutôt vers une réconciliation des perspectives, au sens où, pour le dire vite, les buts poursuivis par les tenants de l'offre vont pouvoir être atteints grâce aux moyens prônés par les tenants de la demande.

Avant de montrer en quoi les conditions actuelles de la culture à l'ère numérique ont changé, il est sans doute nécessaire de comprendre sur quoi repose historiquement la dynamique de la production culturelle et pourquoi la politique culturelle (c'est-à-dire le soutien de l'offre en dehors du marché) a pu être une solution rationnelle aux problèmes posés par cette production.

Les arts et les cultures progressent moins d'une façon linéaire que par vagues successives. Les styles, les époques, les manières sont autant d'éléments différenciant les œuvres. Comme les sciences, les productions culturelles évoluent par grands paradigmes (en musique, l'atonalité après la tonalité ; en peinture, l'abstraction après la figuration, par exemple). Le passage d'un paradigme à l'autre n'est jamais aisé car toute tradition culturelle a tendance à s'institutionnaliser, édifiant des normes auxquelles il est en principe interdit de déroger. Le changement profond, c'est-à-dire le passage à un nouveau paradigme, ne peut alors se faire qu'au prix d'une transgression initiale des canons admis. La transgression est ainsi au cœur du processus : l'histoire montre que le progrès des cultures et des arts est le fruit d'une dialectique où elle s'institutionnalise progressivement, avant d'être à nouveau défiée par de nouvelles transgressions. À une tradition hégémonique à laquelle correspond une demande majoritaire vient s'opposer une offre innovante qui devient progressivement à son tour une nouvelle tradition. La déviance artistique d'hier devient la norme à contourner d'aujourd'hui, et demain la règle surannée dont on se rit. Dans un premier temps, la nouvelle norme (qui n'en est pas encore une !) rencontre la plupart du temps incompréhension et désapprobation. Les *impressionnistes* ne tirent-ils pas cette appellation d'une critique dédaigneuse devant le tableau de Monet, *Impression, soleil levant* ? Une fois la nouvelle règle établie, l'ancienne n'est pas seulement obsolète, elle devient aussi obscène que pouvait l'être la transgression initiale : *gothique* et *baroque* sont, il faut s'en souvenir, des termes péjoratifs employés pour désigner des styles passés de mode, respectivement au cours de la Renaissance (elle-même qualifiée ainsi par opposition à la mort artistique qu'aurait été le Moyen Âge) et du XVIII<sup>e</sup> siècle. D'un siècle à l'autre, l'institution d'hier devient incom-

JEAN-FRANÇOIS MARGUERIN

– La constitution, depuis Charles V et son grand cabinet de livres installé au Louvre, puis de ce même François I<sup>er</sup>, d'une bibliothèque royale, qui pour des raisons tout autant humanistes que de police instaure le dépôt légal, l'imprimerie ayant démultiplié la possible circulation des écrits et la propagation des idées, de la Réforme en particulier. Il convient d'y associer ici la création dès 1790 des Archives nationales, et six ans plus tard par le Directoire des Archives départementales, dépôt légal et conservation des archives composant un premier périmètre régaliens dans ce qu'on n'appelle pas encore, loin s'en faut, une politique culturelle.

– La conscience patrimoniale née des destructions et spoliations révolutionnaires qui, sous l'impulsion d'Henri Grégoire, évêque constitutionnel de Blois, va générer, avec les monuments historiques recensés à partir de 1830, leur protection, leur conservation, mais avant eux, dès 1793, le premier musée qui ait jamais existé dans ce pays (le musée des Monuments français, présentant des éléments architecturaux arrachés aux édifices civils et religieux par les destructions révolutionnaires), le premier service culturel d'État (avec Ludovic Vitet puis Prosper Mérimée), ainsi qu'un nouveau champ régaliens par les lois de 1887 puis de 1913 relatives aux monuments historiques.

– L'instauration de formations spécialisées attachées aux métiers de la conservation, de la restauration, de la transmission des patrimoines qui, avec l'essor des sciences humaines, constitue une sorte de continuum entre le XIX<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup> siècle. L'avènement des experts, en quelque sorte, avec le développement de l'histoire et de l'histoire de l'art, de l'archéologie, de l'anthropologie, de l'archivistique paléographique, de la bibliothéconomie...

Ce quadruple héritage oblige, en même temps qu'il esquisse le périmètre d'une première offre culturelle publique. Jean Zay étant ministre de l'Éducation nationale et des Beaux-Arts, il lui sera plus aisé d'appréhender cet ensemble naissant, les bibliothèques, par exemple, demeurant jusqu'en décembre 1975 une prérogative de l'Éducation nationale.

Ainsi commence de s'élaborer une offre publique en matière d'art et de culture qui n'a évidemment pas la prétention d'embrasser ce qu'en anthropologie ou en ethnologie « culture » peut vouloir dire. Ou ce qu'en retient comme définition la Déclaration relative aux droits culturels adoptée à Fribourg le 7 mai 2007<sup>1</sup>. Une offre, donc, à visée humaniste et démocratique, pour que prospère entre nos concitoyens de l'en-commun autour de références partagées.

## L'EXPÉRIENCE ESTHÉTIQUE

La IV<sup>e</sup> République, dans le respect des principes édictés par le Conseil national de la Résistance, structure et affine l'offre culturelle publique avec la création, dès 1946, d'une direction générale des Arts et Lettres au sein du ministère de l'Éducation nationale et de deux établissements publics nationaux, fruit de la concertation entre les pouvoirs publics et les représentants des professions concernées, l'un dédié au cinéma, le CNC, doté d'un disposi-

OLIVIER BABEAU

préhensible. Pensons aussi à Wagner qui, dans *Les Maîtres chanteurs de Nuremberg*, se gausse du luth, instrument devenu vieillot mais qui a été incontournable du Moyen Âge jusqu'à l'orée du XVIII<sup>e</sup> siècle.

### CONDITIONS HISTORIQUES DE L'OFFRE CULTURELLE

Pourquoi souligner ici l'importance du processus transgressif dans l'évolution de la culture ? Parce que l'objet de la politique culturelle est la vitalité de la production culturelle, et que le rôle central joué par les pratiques déviantes souligne la nécessité, pour y parvenir, de favoriser deux choses : d'abord le foisonnement créatif dépendant de règles les moins étroites possible, pour faciliter l'apparition de formes nouvelles d'expression, ensuite une diffusion auprès des populations aussi profonde que possible, afin que la norme émergente puisse passer à la phase d'institutionnalisation. Remarquons-le, ces deux conditions reviennent à promouvoir la diversité, ce terme s'entendant à deux niveaux : en amont, les œuvres produites doivent

idéalement être à la fois nombreuses et différentes (elles expriment ainsi plus de choses, multiplient les angles de vue, rendent compte de plus d'expériences humaines dans toute leur singularité) ; en aval, la pénétration des œuvres auprès du public doit être aussi large (beaucoup de gens voient des œuvres) et profonde (chaque personne voit beaucoup d'œuvres) que possible.

Si la politique culturelle est cet outil devant favoriser la dynamique transgressive dans la culture, il faut reconnaître que la domination historique du versant « offre » dans sa détermination était justifiée. En effet, les consommateurs (on nous pardonnera ce mot) de culture ont dans leur majorité tendance à demander ce dont ils ont l'habitude,

c'est-à-dire à adhérer au canon d'un moment. La demande de nouveauté, capable de dépasser la norme existante, est toujours au départ marginale. Dans le monde d'hier (car, nous le verrons, nous entrons précisément aujourd'hui dans un monde où les conditions sont différentes), seule la promotion volontariste de cette demande marginale par une personne puissante ou une institution pouvait en assurer la diffusion, et enfin la victoire. L'offre poussée vers la demande et non exclusivement tirée par elle,

« Si la politique culturelle est cet outil devant favoriser la dynamique transgressive dans la culture, il faut reconnaître que la domination historique du versant "offre" dans sa détermination était justifiée. »

JEAN-FRANÇOIS MARGUERIN

tif d'avance sur recettes pour favoriser la diversité des productions et encourager le cinéma d'auteur, l'autre à la chaîne du livre, le CNL, en soutien à l'édition, aux auteurs, à la librairie. L'offre culturelle publique, en particulier sous l'impulsion de Jeanne Laurent, repose pour l'essentiel sur la création artistique contemporaine (création des centres dramatiques, festival d'Avignon, concours des jeunes compagnies, festival de Cannes...) et sur la conservation et la monstration de celle du passé, qu'elle soit architecturale, picturale, musicale, lyrique, dramatique ou littéraire.

Ladite offre a donc fait le choix de la singularité du geste artistique ou littéraire, de la distinction esthétique pour une catharsis moderne à destination du peuple rassemblé, sur celui qui eût été possible de la valorisation des *habitus* et autres déclinaisons d'une culture populaire qui font la société des hommes. Elle n'en variera plus, à quelques nuances près.

### LE DÉCRET D'ATTRIBUTION D'UN MINISTRE, OU L'EXPRESSION CONDENSÉE DE SA MISSION

La lecture de ceux disponibles à la consultation (ils sont nombreux : Lang, Toubon, Trautmann, Tasca, pour ne citer que ceux-là), depuis celui d'André Malraux du 24 juillet 1959 jusqu'à celui du 16 avril 2014 d'Aurélie Filippetti (non modifié depuis son remplacement par Fleur Pellerin), manifeste, à une insigne exception près sur laquelle nous allons revenir, une impressionnante continuité.

– Décret du 24 juillet 1959 : « Article 1<sup>er</sup>. Le ministre en charge des Affaires culturelles a pour mission de rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français ; d'assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel et de favoriser la création des œuvres d'art et de l'esprit qui l'enrichissent. »

– Décret du 16 avril 2014 : « Article 1<sup>er</sup>. Le ministre de la Culture et de la Communication a pour mission de rendre accessibles au plus grand nombre les œuvres capitales de l'humanité et d'abord de la France. [...] Il contribue, avec les autres ministres intéressés, au développement de l'éducation artistique et culturelle ; il veille à celui des industries culturelles, contribue au développement des nouvelles technologies de diffusion de la création et du patrimoine culturel. Il veille au développement et à la valorisation des contenus et services culturels numériques. »

Une politique de l'offre poursuivie pendant plus de six décennies (si l'on inclut l'action de Jeanne Laurent dès la Libération), centrée sur l'art, la littérature, la production intellectuelle (les œuvres de l'esprit) d'hier et d'aujourd'hui, les conditions de leur rencontre, le soutien à l'activité artistique et littéraire. Une politique qui vise la démocratisation de l'accès aux œuvres, pour d'abord « un plus grand nombre possible de Français », puis pour « le plus grand nombre » tout court. Une politique qui, en affirmant l'existence d'œuvres majeures de l'humanité, entend faire œuvre civilisatrice, émancipatrice des déterminismes de la naissance et de la condition sociale,

## OLIVIER BABEAU

pour le dire autrement, permettait à l'innovation culturelle de trouver un tremplin utile de développement.

L'histoire des arts foisonne d'illustrations des bienfaits du soutien actif d'un puissant. Il ne s'agit certes presque jamais à l'époque de promouvoir la culture en tant que telle ; elle n'est qu'un outil au service d'intérêts autres : prestige social, domination politique ou renforcement du sentiment religieux pour l'essentiel. En Grèce et à Rome, la pratique de l'évergétisme conduit les citoyens les plus fortunés à donner, souvent volontairement, de fortes sommes d'argent pour financer les spectacles dramatiques et équiper l'armée. La production culturelle d'ordre privé est ainsi mise au service de la cité. Les évergètes y gagnent en échange une forte reconnaissance sociale et parfois l'accès à des fonctions électives. Au 1<sup>er</sup> siècle avant notre ère, Horace, Propertius et Virgile devront beaucoup à la protection d'un proche de l'empereur Auguste, le fameux Mécène.

Dix-huit siècles plus tard, avec Louis XIV, le mécénat artistique s'institutionnalisera, le Roi-Soleil appliquant aux arts la même technique de centralisation radicale que celle qui lui permet de mettre la noblesse au pas. Il importe de contrôler les arts, d'en aiguiller la production afin de s'assurer qu'elle contribue à magnifier le règne monarchique. Et justement, on ne peut ignorer les défauts du système traditionnel de patronage de la culture dont les fastes de Versailles constituent l'aboutissement. Cette centralisation est un terreau fertile, mais elle étouffe aussi tout ce qui lui échappe, par manque d'oxygène. Il est significatif que les artistes du Grand Siècle qui restent dans les mémoires – des Charpentier, des Racine, des Corneille, des La Fontaine... – soient tous étroitement liés à la Cour. Dans certains cas, l'étouffement artistique a même eu lieu à dessein : on se souvient du monopole donné à Lully en 1672 sur la composition théâtrale. Si ce privilège royal lui permet certes de créer le premier opéra français, *Cadmus et Hermione*, en 1673, il bloque de fait toute concurrence, gênant Molière lui-même, son ancien associé.

De plus, le système de contrôle de la demande n'a jamais réglé, loin de là, l'endémique problème de l'opposition entre la liberté du créateur et les contraintes imposées par le financeur. Certes, en 1640, Corneille, dans sa dédicace d'*Horace* à son protecteur le cardinal-duc de Richelieu, souligne implicitement l'aliénation que représente le fait de se soumettre à un public plutôt qu'à une seule personne (pourvu, on l'imagine, qu'elle soit éclairée) : « Vous avez ennobli le but de l'art, puisque au lieu de celui de plaire au peuple que nous prescrivent nos maîtres [...], vous nous avez donné celui de vous plaire et de vous divertir. » Mais on ne peut ignorer la dose de flagornerie obligée que, précisément, l'artiste protégé doit à son protecteur. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, Haendel défend d'ailleurs le point de vue opposé : il profite du développement d'un public plus nombreux pour les représentations musicales pour s'émanciper du patronage aristo-

## JEAN-FRANÇOIS MARGUERIN

construire un corpus de références communes aux composantes de la société nationale, quelle que soit sa diversité géographique, économique, sociale ou culturelle.

Un bien public considéré comme participant de l'autonomie du sujet en lui fournissant les moyens de choix effectifs, ceux que lui apporte la connaissance. Qui peut aspirer à ce dont il ignore l'existence ? Un bien que l'ambition démocratique postule comme potentiellement celui de tous. Qui transcende les affirmations identitaires, les cultures d'« appartenance », dont tout un chacun, collectivement ou individuellement, peut se revendiquer par ailleurs et, par son partage, faire société.

Qu'est-ce qu'une nation ? Par quoi se reconnaît-on en elle ? Par quoi s'expriment sa grandeur et ses valeurs ? Et comment les référer à l'humanité tout entière, à une condition humaine universelle, si ce n'est par ses productions symboliques, spirituelles, par l'expression de ses imaginaires, de ses constructions intellectuelles, par l'expérience esthétique ? Toutes ces questions se posent de façon très aiguë au sortir de la barbarie de la Seconde Guerre mondiale, dans ces années dominées par le « plus jamais ça ». Et ces mêmes questions vont connaître un regain d'acuité à la fin des années 1950, quand naît le ministère des Affaires culturelles dans un contexte de reconstruction, d'aménagement planifié du territoire national, de décentralisation industrielle qui accompagne le plein emploi des Trente Glorieuses, de basculement rapide d'une société essentiellement rurale vers une autre essentiellement urbaine, qui bouleverse la sociologie de la plupart des villes de France où cohabitent urbains de souche, ruraux déracinés, immigrés d'abord européens, puis maghrébins et africains.

Malraux entend faire de la maison de la Culture l'*agora* moderne et la cathédrale laïque, le lieu de l'alchimie transcendantale qui, dans sa vision, résulte de la rencontre entre l'œuvre et qui-conque la regarde ou l'écoute. Le lieu propice au rassemblement de ces populations à ce point perturbées. Il s'agit bien d'une « affaire culturelle » que ce dessein de rapprocher les hommes et les femmes d'origines diverses par la fréquentation partagée des œuvres d'art et de l'esprit. Même si dans la réalité (qui le conteste ?) nombre de déterminants, dont on ne voit pas qu'ils aillent en s'atténuant, font toujours obstacle à ce rapprochement. Les travaux de l'école de sociologie française, Pierre Bourdieu en tête, ont clairement démontré, dès les années 1960, que cette ambition de démocratisation n'était possible qu'avec le concours décisif, résolu et

*« Il y a beaucoup de naïveté à croire que, parce que l'offre croît indéfiniment, l'autonomie du sujet croîtrait en parallèle. Tandis que tout est fait pour retenir le consommateur, cerner son profil, afin de mieux le "fidéliser" à l'offre marchande. »*

OLIVIER BABEAU

cratique ou royal jusqu'alors indispensable. Fuyant le caprice et l'arbitraire du protecteur, il adapte volontairement ses œuvres pour qu'elles répondent au goût du public, dès son opéra *Agrippina*, donné à Venise en 1709, où il mélange allègrement les genres dramatique et comique, multiplie les personnages et les airs.

Les exemples sont innombrables d'artistes ayant durement vécu leur condition d'employé d'un puissant. Pensons à Mozart, souffrant durant ses six années passées auprès du prince-archevêque de Salzbourg, le comte Colloredo ; à Jean-Sébastien Bach se faisant jeter en prison parce qu'il a osé demander un congé au duc de Weimar ! Même Haydn, dont la relation avec le prince Esterhazy est souvent citée comme un modèle d'harmonie, a pu sentir toute la contrainte de son emploi lorsque, parti en tournée à Londres avec l'autorisation du prince, il s'est fait subitement rappeler par ce dernier afin de composer un opéra pour l'empereur Joseph II qu'il recevait en son palais !

Le risque du pilotage contraint de l'offre est aussi la confiscation au service de l'idéologie de l'institution aux commandes. Chacun sait que les régimes totalitaires sont par excellence ceux qui ont entrepris de contrôler la production artistique pour la mettre au service de leur domination. Ce contrôle a souvent pu être une cause de stagnation des

arts. Souvenons-nous de cette mémorable visite d'une exposition d'art abstrait par Khrouchtchev au cours de laquelle celui-ci, outré des tableaux qu'il voyait, déclara en furie : « une vache peut faire mieux en peignant avec sa queue », rappelant ensuite au ministre de la Culture que « l'abstraction n'a jamais été jugée bénéfique pour le peuple soviétique » et qu'elle est « une tendance décadente de la société bourgeoise ».

De façon moins radicale, évoquons aussi l'arbitraire inévitable des choix opérés par toute institution, quelle que soit sa bonne volonté ; arbitraire que les protestations toujours entendues lors de telle ou telle nomination à la direction d'une institution culturelle par le pouvoir ne manquent jamais de rappeler. Même de bonne foi, le choix d'un décideur public en matière culturelle sera toujours influencé par ses propres relations, ses goûts personnels et son idiosyncrasie.

Aux différents inconvénients historiques du pilotage de la culture, ajoutons celui-ci, qui a été maintes fois souligné par les rapports d'évaluation des politiques publiques en la matière : le décalage parfois extrême pouvant exister entre la demande et l'offre culturelles. Habités que nous sommes en France par la conviction que la culture n'est

« *Le risque du pilotage contraint de l'offre est aussi la confiscation au service de l'idéologie de l'institution aux commandes.* »

JEAN-FRANÇOIS MARGUERIN

compétent de l'école publique, venant ainsi contrer la vision malrucienne éloignée de toute recherche de médiation, de visée éducative.

Le contexte a beaucoup changé. La crise de l'emploi qui a débuté avec le premier choc pétrolier, la délocalisation manufacturière, la mondialisation des échanges ont vertigineusement creusé les écarts entre riches et pauvres, de plus en plus nombreux, exclus, relégués dans des espaces de pauvreté qui ne cessent de s'étendre, hier plutôt concentrés dans les cités des périphéries urbaines, aujourd'hui concernant de façon plus diffuse les territoires ruraux<sup>3</sup>. Voilà dix ans, Bernard Stiegler publiait *De la misère symbolique*<sup>4</sup>. Il pointait cette « catastrophe du sensible », cette « guerre esthétique et culturelle » qui s'ajoutent à l'exclusion du travail, à la pauvreté matérielle, à la perte de mobilité.

Ce n'est pas par paresse intellectuelle que se perpétue ainsi depuis un demi-siècle la mission du ministre de la Culture. Parce que la démocratisation de l'expérience esthétique comme intellectuelle, de l'exercice du jugement, l'accès aux « œuvres capitales », sont confrontés à des défis sans cesse renouvelés, au premier rang desquels le morcellement, si ce n'est l'atomisation, de notre (nos) société(s), elle demeure, malgré un accroissement régulier de l'offre (matérielle et dématérialisée), un objectif indépassable parce que jamais atteint.

Assurément, la répartition géographique de cette offre, largement héritière des temps pionniers, est par trop concentrée dans le cœur des métropoles. Le développement et la valorisation des contenus et services culturels numériques sont un puissant vecteur de correction de cet état de fait. La visite virtuelle d'un musée n'est certes pas équivalente à sa visite physique, mais la navigation interactive à l'intérieur de sites de très grande qualité constitue une offre seconde au service de cette démocratisation de l'accès, tout comme la vidéo-transmission et, au-delà, l'offre quasi infinie de contenus sur la Toile. Mais ce n'est pas pour autant que nous sommes égaux dans l'accès à ces contenus et services culturels numériques. Sans doute pas davantage que dans celui aux œuvres physiques. Les usages de l'Internet sont le reflet des clivages culturels au sens anthropologique du terme. On peut même supputer que par leur facilité d'accès, leur disponibilité permanente et la surabondance de l'offre (eh oui, encore l'offre), ils les accusent. D'où la nécessité encore plus forte, à l'heure de l'interconnexion généralisée, d'une éducation aux arts et par l'art, sans laquelle cette « offre de contenus et services culturels numériques », notamment sur les réseaux sociaux, ne saurait échapper à la reproduction telle qu'analysée par Pierre Bourdieu.

La fibre optique traverse les océans, les satellites émettent en permanence, les *data centers* aspirent les données sans répit, le très haut débit donne accès à des bibliothèques gigantesques, et un enjeu industriel majeur du secteur, à coups de milliards, est à qui détiendra la plus importante. En regard, quelques centaines de millions d'euros publics pour une éducation artistique et culturelle qui serait enfin une priorité de politique publique semblent décidément hors de portée. Il y aurait là pourtant une complémentarité productive entre initiative

OLIVIER BABEAU

pas un produit comme un autre, nous sommes tombés dans l'excès inverse : faire comme si elle n'était pas un produit du tout. Les individus à qui les œuvres sont destinées n'ont ainsi pas voix au chapitre. Les écouter relèverait de l'asservissement de l'art, voire de sa disparition.

Et pourtant, comme nous allons tenter de l'argumenter, les conditions profondément nouvelles de la création et de la diffusion permises par les outils numériques semblent redonner une certaine efficacité à la « main invisible » du marché en matière culturelle. Grâce aux nouveaux usages permis par les technologies, les conditions sont réunies pour que la domination de la demande ne se traduise pas par une inhibition de l'innovation mais permette au contraire son épanouissement.

### LES TROIS RÉVOLUTIONS DU NUMÉRIQUE

Pour le comprendre, il faut réaliser que le numérique se traduit dans le domaine culturel par trois révolutions.

Tout d'abord, une révolution de la création. Le numérique est l'ère du décloisonnement. Les intermédiaires traditionnels disparaissent ou sont court-circuités ; les distinctions entre amateur et professionnel, consommateur et créateur, émetteur et récepteur deviennent moins nettes. À la faveur de la baisse du coût d'entrée dans les métiers et des possibilités nouvelles de faire connaître sa création, tout consommateur

peut devenir créateur et trouver son public. Dans le cas de l'audiovisuel, cette réalité du *prosumer* (le professionnel consommateur) est permise par l'accessibilité plus grande des matériels de prise de vues et, une fois la création vidéo faite à moindre coût, le partage *via* des plates-formes telles que YouTube ou Dailymotion. Ces dernières sont des leviers incroyablement puissants d'expression et de diffusion culturelles. En permettant à des millions d'individus de découvrir, partager, évaluer et commenter des œuvres, ces sites sont des forces de diffusion de contenus,

d'émergence d'auteurs et de thèmes d'une puissance immense. Comment soutenir que l'extraordinaire foisonnement des reprises, pastiches et œuvres originales échangés sur Internet ne constitue pas en soi une diversité culturelle jamais vue dans l'histoire

« *Habités que nous sommes en France par la conviction que la culture n'est pas un produit comme un autre, nous sommes tombés dans l'excès inverse : faire comme si elle n'était pas un produit du tout.* »

JEAN-FRANÇOIS MARGUERIN

publique et activité marchande. Sans coût induit pour l'utilisateur qui dispose déjà d'un accès, tant est gigantesque l'offre en libre accès.

Il y a beaucoup de naïveté, si ce n'est de tromperie, à croire ou feindre de croire que, parce que l'offre croît indéfiniment, l'autonomie du sujet croîtrait en parallèle (l'autonomie au sens où l'entendait Cornelius Castoriadis). Tandis que tout est fait pour retenir le consommateur, cerner son profil, afin de mieux le rendre captif et dépendant. Le « fidéliser » à l'offre marchande. Et beaucoup de naïveté aussi à imaginer que ses usages, bien évidemment sous surveillance, puissent être convertis en une demande en capacité de modifier l'offre qui lui est servie autrement qu'en permettant à celle-ci de s'ajuster en permanence.

### LA FONCTION RÉGULATRICE

Que le ministre veille au développement des industries culturelles françaises et aux parts de marché qu'elles conquièrent, c'est bien la moindre des choses. Et ce n'est pas nouveau. Que serait l'état de la cinématographie française sans le CNC créé à la Libération ? Qu'en comparaison on veuille bien regarder ce qu'il est advenu du cinéma italien, le plus magnifique qui soit voilà encore quarante ans !

La politique de l'offre se doit d'anticiper, d'accompagner, de réguler les grandes mutations générées par le marché. Et tout comme le développement de la consommation de masse a perturbé profondément l'économie du spectacle vivant à la fin des années 1950 (la démonstration de Baumol), justifiant d'autant la naissance d'un secteur subventionné, les moyens numériques font aujourd'hui obligation aux pouvoirs publics d'être attentifs à leurs incidences

sur les métiers de la culture et sur les formations qui y conduisent, à leur emploi dans l'art qui concerne désormais tous les champs disciplinaires et modifie les modes de production comme de diffusion des œuvres. Qu'en serait-il de l'existence même de nombre de ces œuvres, souvent hybrides, sans l'intervention du Dicream, fonds public dédié au soutien à la création numérique ?

Nombre d'acteurs de la scène électro comme des arts numériques le disent clairement : s'il est vrai que leur activité est adossée à une niche économique « profitable », le

risque que suppose de soutenir la diversité, les artistes émergents, le renouvellement esthétique, au-delà de celui inhérent aux règles endogènes au marché, appelle l'intervention publique, de la même façon que dans les champs artistiques classiques avec lesquels, d'ailleurs, la porosité est de plus en plus affirmée. Et d'en appeler eux aussi à une offre publique ajustée aux besoins et usages des temps.

« *La politique de l'offre a cette vertu, celle d'anticiper, d'accompagner, de réguler les grandes mutations générées par le marché.* »

OLIVIER BABEAU

humaine ? Comment ne pas voir une vitalité culturelle jubilatoire dans l'effervescence des échanges, la création d'innombrables groupes d'affinités liant des fans à travers le monde ?

Seconde révolution, celle de l'évaluation. La sélection par la foule (*crowdsourcing*) remplace celle, traditionnelle, qui était opérée par des intermédiaires patentés. L'existence de plates-formes en ligne sur lesquelles les consommateurs peuvent, de façon simple, massivement échanger des critiques et confronter des évaluations, consacre

l'avènement d'une sorte de démocratie directe en matière de choix des produits. C'est vrai pour le choix d'un restaurant ou d'un hôtel (avec des sites tels que TripAdvisor) comme ça l'est pour une œuvre culturelle. La logique du *crowdsourcing* joue à tous les niveaux de la filière : elle permet le choix des sujets, celui des acteurs et des auteurs, mais aussi le financement (*crowdfunding*). Suivant le principe qui préside aujourd'hui à l'offre sur Internet, aucun maillon de la chaîne de l'offre ne discrimine plus lui-même les « bonnes » œuvres des « mauvaises », il

laisse ce soin aux individus qui par leurs commentaires et leurs recommandations promeuvent ou repoussent une œuvre de façon extrêmement efficace et impartiale.

La troisième révolution est celle de l'accès. Jamais dans l'histoire humaine autant d'œuvres culturelles n'ont été si aisément accessibles à la quasi-totalité de la population. La culture est à un clic de chaque Français ou presque, mobilisable *ad libitum*.

Ce faisant, le consommateur s'affranchit aussi de l'impitoyable contrainte du calendrier à laquelle étaient soumis le cinéma, la musique et les livres : la visibilité sur une affiche ou sur un présentoir de librairie n'était possible que quelques courtes semaines. Conséquence particulièrement grave pour l'œuvre : elle avait tendance à être « formatée » pour plaire, se faire voir, et était « marketée » en conséquence. Paradoxalement, dans le nouveau contexte numérique, le paradigme culturel de la demande affranchit l'œuvre de cette contrainte : réalisée plus particulièrement pour un public donné, disponible pour toujours, l'œuvre a le temps de plaire et trouver son public. La carrière d'un film, par exemple, grâce à sa vie et à sa visibilité infinie sur les différentes plates-formes de V&D (sur abonnement ou à l'acte), sera bien plus longue. Même si elle n'a

« Comment soutenir que l'extraordinaire foisonnement des reprises, pastiches et œuvres originales échangés sur Internet ne constitue pas en soi une diversité culturelle jamais vue dans l'histoire humaine ? »

JEAN-FRANÇOIS MARGUERIN

## L'INSIGNE EXCEPTION

Le décret d'attribution de Jack Lang du 10 mai 1982 débute ainsi : « Article 1<sup>er</sup>. Le ministre chargé de la Culture a pour mission de permettre à tous les Français de cultiver leur capacité d'inventer et de créer, d'exprimer librement leurs talents et de recevoir la formation artistique de leur choix ; de préserver le patrimoine culturel national, régional ou des divers groupes sociaux pour le profit commun de la collectivité tout entière ; de favoriser la création des œuvres d'art et de l'esprit et de leur donner la plus vaste audience ; de contribuer au rayonnement de la culture et de l'art français dans le libre dialogue des cultures du monde. » Priorité est donnée à la formation artistique (une offre pour tous, avec toujours pour ambition, cette fois d'abord par la pratique et non plus par la fréquentation des œuvres, d'acquérir une culture esthétique), pour faire de chaque Français un créateur. La diversité des patrimoines est affirmée comme devant profiter à la collectivité tout entière. Les œuvres capitales de l'humanité ont été reléguées au bénéfice du dialogue libre entre les cultures du monde. On a cru bon, en réponse aux impasses de la démocratisation culturelle, d'abolir des hiérarchies communément admises.

On relèvera que cette priorité a fait long feu, quand bien même s'est inventée à cette époque une coopération inédite entre éducation et culture et que la réforme des enseignements spécialisés, notamment sous l'action volontaire de Maurice Fleuret, a laissé une vraie place aux formations en amateur conformément aux attendus du décret précité. Pour autant, les moyens générés par le doublement du budget de cette même année ne l'ont pas particulièrement servie mais sont allés principalement conforter un réseau d'institutions héritées des décennies précédentes, ou l'élargir par l'ouverture ou la rénovation de nombreux établissements et la création de nouveaux labels (les cafés-musiques, par exemple, ancêtres des scènes de musiques actuelles, ou encore les zéniths) au service d'une démocratisation cherchant désormais à traduire au plus près la diversité des genres et des disciplines.

Bien sûr, on doit à ce ministre de n'avoir rien laissé de côté qui exprime la culture contemporaine de son époque, danses, musiques et poésies urbaines, design, mode, cuisine... On lui doit la fête quasi permanente et qui perdure. On lui doit que les artistes se soient déployés dans les « quartiers », les casernes, les hôpitaux, les prisons et bien sûr à l'école. On lui doit à l'évidence beaucoup. Mais pour autant il n'a pas comblé le fossé entre politique culturelle et héritage de l'Éducation populaire. Le Français potentiellement créateur s'est effacé en révérence à l'artiste magnifié (Lang, ministre des artistes), a retrouvé sa place de spectateur réel ou potentiel, les grands travaux présidentiels lui indiquant magistralement le chemin. Bien que s'inscrivant au final dans la tradition de ce que Philippe Urfalino nomme l'« État esthète », au point d'en être devenue le symbole, la politique de Jack Lang a suscité de fortes critiques, notamment celles d'avoir écrasé la hiérarchie entre les disciplines, les auteurs, les œuvres, de



## OLIVIER BABEAU

pas pris la forme que certains espéraient, la « longue traîne » de la consommation culturelle devient une réalité : l'agrégation de tous les goûts identiques permet aux demandes les plus anecdotiques de constituer un groupe pouvant soutenir l'œuvre qui leur correspondra. Une œuvre ou un artiste qui n'auraient jamais pu franchir les obstacles du financement et de l'accès au public car ils n'auraient pas trouvé de protecteur ou su convaincre d'institution, auront leur chance. Comme l'a en son temps montré le psychologue social Serge Moscovici, une minorité active peut imposer ses choix à la majorité. Avec le numérique, des minorités de consommateurs de toutes sortes ont désormais le pouvoir de concourir à l'avènement de formes culturelles et d'œuvres artistiques nouvelles qui n'auraient pu éclore dans un système traditionnel oligopolistique, voire carrément monopolistique.

La double méfiance vis-à-vis du choix libre des individus d'une part et de l'initiative privée en matière culturelle d'autre part a pour conséquence qu'en France, jusqu'à présent, il semblait indiscutable que la culture devait être abstraite des affres de la dépendance aux caprices du consommateur et qu'une « bonne » expression culturelle était forcément, à un moment ou à un autre, prise en charge, encadrée, filtrée par l'État, sous peine d'être suspecte. Il revenait ainsi à une institution publique ou assimilée de sélectionner les œuvres proposées au bon peuple. Et à la limite d'épargner aux artistes le souci de trouver un public pourvu qu'ils plaisent à leur protecteur.

Les trois révolutions dont nous avons parlé ont un point commun : la prise en main par le peuple lui-même (la demande !) du pouvoir sur le monde culturel. Dans la culture comme dans d'autres domaines, le monde numérique est en train de connaître un retour en force de la foule et de l'initiative privée. Nous assistons à une fantastique réappropriation de la pratique culturelle par les individus, aux dépens de tous les médiateurs créés pour l'organiser. Écartant les intermédiaires, court-circuitant les institutions, abolissant les cloisons, la demande entre dans une relation étroite avec l'offre culturelle, contribuant comme jamais à en former les contours. À côté des circuits officiels, l'activité culturelle qui s'épanouit *via* Internet constitue une sorte d'immense festival off où fusent d'innombrables jets créatifs, où pullulent les innovations.

Les nouvelles conditions du monde numérique offrent ainsi une solution au problème du développement des productions culturelles alternatives : la création est plus facile, les filtres sélectionnant les œuvres n'en excluent aucune a priori, la diffusion permet aux œuvres de trouver la partie de la demande qui est prête à recevoir la nouvelle création. Ce nouvel ordre permet de cumuler les avantages et d'éviter les deux inconvénients de l'alternative : la raideur de la demande majoritaire d'une part, et d'autre

## JEAN-FRANÇOIS MARGUERIN

ne pas avoir lutté contre le déterminisme socioculturel et, en privilégiant la différence sur la ressemblance, la singularité sur l'en-commun, d'avoir renoncé à l'idéal des Lumières.

À force que tout soit devenu culturel, rien au final ne serait plus distingué comme tel. En particulier les œuvres d'art et de l'esprit, ces objets d'étude, de contemplation, d'exercice du jugement dont l'accès suppose mobilisation de l'esprit et des sens, mobilisation de connaissances, et dont la fréquentation, selon la belle expression de Suzanne Pagé, alors directrice du musée d'Art moderne de la Ville de Paris, ne saurait laisser quiconque « intact ». L'éducation par l'art, l'expérience esthétique du sensible, incluant l'apprentissage de la pratique comme moyen d'émancipation, opposée en cela au divertissement. Qui a vraiment pensé les consé-

quences que pourraient être celles d'une démocratie culturelle achevée dans la société d'aujourd'hui ? Il faudra bien avoir aussi, et le plus tôt sera le mieux, ce débat frontal avec les apôtres des droits culturels.

La politique culturelle de la France, fondée sur une offre essentiellement artistique, construite par des professionnels qualifiés disposant de moyens budgétaires conséquents, d'outils très performants, mobilisant des artistes talentueux reconnus comme tels par leurs pairs et les experts, a toujours, sans discontinuer, porté l'ambition démocratique d'un accès à la connaissance, à l'expérience

esthétique, à l'émotion, au développement d'un imaginaire collectif à partir de références partagées par la plupart de ses habitants. En cela, elle vise l'en-commun face à la différenciation singulière ou communautaire que revendique une démocratie culturelle portée en étendard mais au demeurant parfaitement compatible avec la politique publique de démocratisation. En quoi serait-il en effet incompatible de parler le breton, le basque ou le tamazirt, d'aimer le slam, d'effectuer des recherches sur l'histoire ouvrière et d'aller applaudir Joël Pommerat ou visiter l'exposition « Vélasquez » au Grand Palais ?

Cette offre publique, sans avoir jamais été l'objet d'une demande sociale (rien à voir avec la demande d'éducation, de formation, d'un système de santé performant, d'une protection sociale), rencontre une adhésion forte au regard de sa fréquentation et de sa réputation internationale. Augmentée bien entendu par les outils numériques d'information, de communication, de connaissance. Elle participe pleinement d'une éducation sans laquelle il ne peut y avoir de démocratie effective. Sans doute devrait-elle être moins centrée sur l'expérience esthétique, faire une vraie place aux pratiques amateurs et, par l'importance que le fait reli-

*« Les avis que les réseaux sociaux agrègent seraient, parce qu'émanant d'utilisateurs, devenus plus légitimes et crédibles que toute argumentation savante en provenance d'experts et de professionnels des arts et de la culture, suspects d'arbitraire. »*

OLIVIER BABEAU

part l'arbitraire de l'offre, forcément contrôlée par une institution si elle ne l'est pas par la demande.

Quand une ministre de la Culture a évoqué, en 2014, la nécessité de partir des usages, certains ont dénoncé l'« enterrement de l'idée même de ministère de la Culture ». Il s'agit peut-être moins d'un enterrement que d'une renaissance. La politique culturelle ne peut, dans ce monde nouveau, rester fondée sur les logiques d'hier : plutôt que de sélectionner et formater les contenus, d'inciter et d'aiguiller le consommateur pour favoriser certaines formes de culture, le nouveau rôle d'un ministère de la Culture doit être de garantir l'accès aux contenus (en éliminant la fracture numérique notamment, qui est devenue de fait une fracture culturelle) et de stimuler leur création afin d'en maximiser le foisonnement. L'intervention culturelle de l'État, en bref, ne doit plus consister à placer des barrières pour guider les productions et les choix des individus, mais à s'assurer que les barrières n'existent plus en matière culturelle.

«Le public, c'est le suffrage universel en art» remarquait Jules Renard. Dans le domaine culturel comme en politique, que vive le suffrage universel !

NECTART

## POUR ALLER PLUS LOIN

Chris Anderson, *La Longue Traîne : la nouvelle économie est là !*, Paris, Village mondial, 2007.

Jeremy Rifkin, *La Nouvelle Société du coût marginal zéro : L'Internet des objets, l'émergence des communaux collaboratifs et l'éclipse du capitalisme*, Paris, Les liens qui libèrent, 2014.

Commentez cet article sur [revue-nectart.fr/1-babeau](http://revue-nectart.fr/1-babeau)

## POUR ALLER PLUS LOIN

Philippe Urfalino, *L'Invention de la politique culturelle*, Paris, Hachette Littératures, 2004.

Marion Denizot, *Jeanne Laurent, une fondatrice du service public pour la culture (1946-1952)*. Paris, La Documentation française, 2005.

Marc Fumaroli, *L'État culturel : une religion moderne*, Paris, Le Livre de poche, 1999.

Marc Le Glatin, *Internet, un séisme dans la culture ?*, Toulouse, L'Attribut, 2007.

JEAN-FRANÇOIS MARGUERIN

gieux a prise dans le monde contemporain, inclure l'histoire des religions. On connaît les dieux grecs, si présents dans l'histoire de l'art, mais si peu les religions du Livre, juive et musulmane.

Une politique de la « demande » substituable à celle de l'offre : une nouvelle posture, avec celle de la modernité, de la pensée libérale ? Il est aujourd'hui de bon ton d'opposer à l'offre publique la main invisible d'un marché prétendument libertaire, promotrice de l'avènement d'une « demande » entretenue par les réseaux sociaux. Les avis et commentaires qu'ils trient et agrègent, à l'instar de n'importe quelle sorte de produit, seraient, parce qu'émanant d'usagers, devenus plus légitimes et crédibles que toute argumentation savante en provenance d'experts et de professionnels des arts et de la culture, dès lors suspects d'un arbitraire qui serait la marque d'un entre-soi. En quoi, au demeurant, peut-on voir là l'expression d'une demande sociale et non la simple adhésion consumériste à un segment d'une offre ? L'offre crée le besoin. Le fait de couper Internet provoquerait bien entendu des réactions violentes. Parce qu'on nous en a rendus dépendants dans notre vie quotidienne. Curieuse conception de la liberté ! On noie les œuvres d'art et de l'esprit dans le concept fourre-tout de « productions culturelles » (mais que serait une production humaine qui ne serait pas culturelle ?). On prétend aussi abolies les frontières entre créateurs et consommateurs, mais créateurs de quoi ? Qui a jamais confondu des photos et des films de vacances avec des œuvres d'art ou une correspondance banale avec de la littérature ? Poster ou « liker », est-ce nécessairement le début d'une posture critique ? Pourquoi faudrait-il, tandis que ces usages de masse nous attachent à nos écrans, les confondre avec des marqueurs d'une culture nouvelle, avec ce que « culture » suppose d'accumulation de références, de décantation, de sédimentation, d'incorporation au temps long ?

Les artistes, les experts balayés par le peuple, ça ne vous rappelle rien ? Quant à la garantie démocratique que représenterait la Toile mondialisée face aux pouvoirs totalitaires, argument souvent lui aussi avancé, il suffit de rappeler, pour en ruiner la solidité, que la fermeture de son accès est à tout moment le fait d'un dictateur quelque part dans le monde.

« Élitaire pour tous », écrivait Antoine Vitez. Cette ambition n'a pas pris une ride.

Au final, c'est la démocratie et sa construction qui sont le cœur de ce débat de politique culturelle<sup>5</sup>.

1. Disponible sur Internet et à laquelle nous invitons le lecteur à se reporter.

2. Article tronqué, disponible sur le JORF électronique.

3. Cf. les travaux de Laurent Davezies, Christophe Guillyou ou Hervé Le Bras.

4. Paris, Flammarion, 2004.

5. La démocratie si bien éclairée par Marcel Gauchet avec son essai de philosophie de l'histoire, *L'Avènement de la démocratie* (Paris, Gallimard, 2007).

Commentez cet article sur [revue-nectart.fr/1-marguerin](http://revue-nectart.fr/1-marguerin)

NECTART