

SOCIÉTÉ / POLITIQUE CULTURELLE / ÉCONOMIE CULTURELLE / ÉDUCATION /
NUMÉRIQUE / TENDANCES ARTISTIQUES / ARTS & MUSÉES / INTERNATIONAL

ET SI ON LIBÉRALISAIT *la culture ?*

Face à l'échec d'un État culturel hyper-centralisé et à sa dérive paternaliste et moralisatrice, mieux vaut laisser la liberté aux acteurs privés en les encourageant à produire avec des incitations fiscales.

OLIVIER BABEAU

Les produits culturels, chacun le sait, ne sont pas des produits comme les autres. Leurs caractéristiques, amplement décrites par la théorie économique, fournissent autant d'arguments aux défenseurs d'une production centralisée de ces « biens » très particuliers. Les abondantes « externalités positives », c'est-à-dire, pour faire simple, la valeur collective non prise en compte par le marché et donc ne se traduisant pas dans le prix, sont les raisons les plus couramment citées. Sans des dispositifs d'incitation, le nombre d'œuvres culturelles financées serait considérablement réduit. Aucun secteur économique (car, qu'on le veuille ou non, il y a un modèle économique derrière la plupart des œuvres culturelles) n'est réputé aussi mal régulé par le seul « marché ». Les œuvres sont facteur d'épanouissement personnel, mais aussi de mobilité sociale. La culture contribue à l'homogénéité, au liant d'une société. Elle n'est donc pas seulement une question économique, mais d'abord et avant tout un enjeu de vitalité sociale. Nous proposons dans les lignes qui suivent de mettre

en regard les limites réelles de la production « publique » de la culture avec les possibilités, trop souvent ignorées, d'un épanouissement culturel prenant la dynamique privée pour levier.

Commençons par tenter de démythifier l'intervention culturelle de l'État. Dans cette tâche considérable, compte tenu de l'écrasante hégémonie de la conviction selon laquelle il n'y a de culture qu'étatisée, nous sommes aidé par maints auteurs qui ont souligné les défauts considérables du système.

Historiquement, faut-il le rappeler, la culture était avant tout instrument de pouvoir. Les monuments, les beaux-arts et toutes les sortes de raffinements dont les cours ont été les foyers et les financeurs pendant des siècles ont toujours été essentiellement tournés autour de la glorification du pouvoir. Souvenons-nous d'un Léonard de Vinci proposant à Ludovic Sforza de le servir à la fois comme ingénieur militaire (et civil) et organisateur de fêtes. Léonard savait bien que les deux activités, la guerre et la fête, n'étaient que deux faces d'un même mouvement d'imposition du pouvoir. On parle aujourd'hui de *soft power* (pouvoir d'influence). Pour paraphraser (et antiphraiser)

Carl von Clausewitz, la fête et plus généralement les arts ne sont que la continuation de la guerre par d'autres moyens. Catherine de Médicis, qui a utilisé la fête pour réconcilier protestants et catholiques, ne disait-elle pas que « deux bals valent autant qu'une armée » ? Les châteaux de la Loire n'étaient pas de simples relais commodes pour une cour qui se déplaçait au gré des chasses royales, ils étaient plus fondamentalement des instruments de rayonnement et de prestige. Ils matérialisaient le pouvoir.

Louis XIV, nul ne l'ignore, est le roi qui aura porté ce souci du contrôle des arts à son point le plus élevé. Christian Biet rappelle que le remplacement de Fouquet par Colbert et la prise de pouvoir de Louis XIV ont eu pour conséquence une chasse méthodique aux artistes autrefois entretenus par Fouquet ou Condé¹. Saint-Évremond, La Rochefoucauld ou La Fontaine subissent une terrible répression. Chacun doit se soumettre ou se démettre. Le Roi-Soleil organisera les arts autour de la célébration de son règne et ne tolérera pas que quiconque s'écarte de ce pro-

« Toutes les dérives des choix publics s'incarnent dans la politique culturelle : népotisme, clientélisme, favoritisme, corruption. »

gramme. Désormais, l'heure sera au « mécénat d'État² ». Le mécénat privé, jusqu'alors si important, déclinera. On célèbre habituellement l'extraordinaire ébullition culturelle du Grand Siècle. Mais les abondantes créations

orchestrées par la puissance publique font oublier toutes celles qui n'ont jamais vu le jour. Les courants artistiques mort-nés qui n'avaient pas l'heur de plaire au prince. Si l'on fait abstraction du ridicule des célébrations obsessionnelles des « exploits de Louis » (largement imaginaires, au demeurant), il est indéniable que l'impulsion particulière donnée aux arts sous la

ferule royale a permis l'épanouissement de formes artistiques nouvelles. Mais elle aura aussi figé des formes, anéanti d'autres. Nous ne le saurons jamais, par définition.

La politique culturelle en France a exactement le même biais. Elle n'est pas exempte des « effets de cour » où telle forme est artificiellement promue, d'autres rejetées sans autre raison que la préférence personnelle de tel ou tel décideur. Toutes les dérives des choix publics s'y incarnent : népotisme, clientélisme, favoritisme,

corruption. Derrière la figure prétendument neutre de l'État supposé remédier à l'imperfection des décisions privées, il y a des personnes qui n'ont pas moins (ni plus) de défauts que les autres. En revanche, les prérogatives de puissance publique et la dimension des interventions font que l'effet des dérives est sans doute plus grave que dans le cas d'initiatives privées. Dans ce cas, en effet, il s'agit de ressources prélevées de force (les impôts) au nom du bien commun qui sont ainsi détournées.

Dans le quatrième chapitre (« Théâtre, Beaux-Arts ») de son essai intitulé *Ce qu'on voit et ce qu'on ne voit pas*³, l'économiste Frédéric Bastiat (aussi peu lu en France qu'abondamment commenté à l'étranger) fait une critique radicale des interventions de l'État qui, pour financer des activités qu'il juge souhaitables, fait peser sur d'autres le poids du financement. En prélevant *via* l'impôt de quoi financer des spectacles, il vient « ébrécher le salaire de l'artisan pour constituer un supplément de profits à l'artiste ». Bien sûr, l'argument qui justifie ce prélèvement est connu, nous l'avons vu : les externalités. Outre que l'on peut quand même discuter la question du montant (comment quantifier les externalités et donc poser une limite aux transferts de ressources accomplis pour les financer ?), l'argument ne règle pas la ques-

tion des multiples formes concrètes d'incitation à la production culturelle et de la sélection forcément arbitraire que le choix public accomplit.

Au-delà des dérives d'un « pilotage » de la culture qui est par définition contraire au libre jeu de la création, le reproche le plus profond que l'on peut adresser à la politique culturelle française est d'être emblématique de la préoccupante dérive paternaliste et moralisatrice de l'État. Placé face aux limites de ses interventions (le chômage de masse, le mal-logement) et à une demande symétrique d'intervention, perclus de dettes et incapable de financer de façon pérenne son modèle social, l'État-providence délinquant ne cesse d'accroître sa présence dans la société pour justifier son existence. C'est ainsi qu'il considère plus que jamais les citoyens comme d'éternels mineurs, et soi-même comme le guide omniprésent de nos conduites. Plus encore, il veut désormais être notre directeur de conscience. La politique culturelle joue plus que jamais une place centrale dans la propagande étatique. Bien loin d'être un aiguillon pour penser le monde autrement, elle complète par son encadrement du dicible et du pensable les injonctions infantilissantes du type « mangez-bougez ». La politique culturelle est devenue la principale seringue à diffuser la moraline bien-pensante dûment mise

aux normes idéologiques du moment. Elle a ses thuriféraires patentés et ses sycophantes empressés. Les prétendues « audaces » sont des mises en scène soigneusement aseptisées. Les transgressions sont l'habillage subtil des plus navrantes conformités. La culture n'échappe pas à l'encadrement du « politiquement correct », autrement dit de cette forme de castration de la création et de la pensée qui prétend faire de toute expression artistique un simple verset des nouveaux évangiles du vivre-ensemble.

Marc Fumaroli⁴, enfin, a montré avec force que l'intervention de l'État en matière culturelle remplace le goût, l'individualité et le jugement par un conformisme étouffant.

Difficile de parler des limites de la politique culturelle sans souligner la vacuité d'une partie conséquente de ses œuvres et de ses pompes. En cela, il faut le concéder, elle ne fait au fond que refléter la crise de sens de notre postmodernité. Le progrès ne fait plus figure d'idéal, et aucune religion n'impose plus sa grille de lecture du monde. La pratique culturelle devient le dernier acte trans-

endant à la portée d'une population sans repères. Dans un essai qui serait hilarant s'il n'était pas si angoissant, l'ancien conservateur du centre Pompidou, Jean Clair⁵, décrit avec une mordante justesse ces hordes de touristes déferlant dans les musées. Ils défilent en hâte devant des tableaux auxquels ils ne comprennent rien, dépourvus de toutes les clés culturelles qui leur permettraient d'avoir accès à leur sens. « Le pèlerin moderne [...] que cherche-t-il ? Quel salut de la contem-

« La doxa de la démocratisation de la culture à tout prix a fait de ces genuflexions massives devant les œuvres muséales des indicateurs d'efficacité. »

plation d'œuvres qui seraient, à elles seules, la récompense de ces migrations ? [...] On croit découvrir là, dans la chaleur et dans le bruit de la foule, ce qu'offrait autrefois la communauté d'une foi ou d'un Parti. On y découvre un désarroi commun, une solitude augmentée, quand la croyance a disparu⁶. » Les migrations permanentes de touristes parcourant le

globe pour aller jeter des coups d'œil furtifs à des tableaux qui resteront des énigmes – quel que soit le nombre de photos souvenirs qui auront été prises – est un des phénomènes les plus intrigants de notre époque. La doxa de la démocratisation de la culture à tout

prix a fait de ces genuflexions massives devant les œuvres des indicateurs d'efficacité, et donc des objectifs en soi, quand elles ne sont que le cache-sexe d'une absence de repères et d'une ignorance toujours plus grande de la réalité de ce que ces œuvres voulaient exprimer. Peut-être, comme le suggère David Le Breton⁷, cherche-t-on confusément à « disparaître de soi », pour échapper à la vacuité de cette société qui n'ambitionne que la clarté et la pureté du Bien. L'égalitarisme n'admet pas les différences de savoirs, résultat de longs efforts que la plupart n'auront jamais le courage de réaliser. L'égalité exige que ces différences soient, d'une façon ou d'une autre, annulées. Les œuvres culturelles doivent impérativement être accessibles par tous. Jean Clair fustige le mythe contemporain d'une œuvre d'art qui « posséderait le privilège, le pouvoir, la magie de se livrer sans peine [...]. À quoi bon l'histoire, la géographie, à quoi bon la lecture ? À quoi bon tant d'efforts quand tout paraît, comme ici, livré sur le coup ? Le

monde ancien était lent et discursif. Le monde moderne en une seconde prétend s'ouvrir aux yeux⁸ ». Fantasme de l'accessibilité immédiate si représentatif de notre passion pour l'égalité. Selon cette fable égalitariste, toute œuvre d'art n'aurait qu'à être « sentie » par celui qui la contemple. Quiconque pourrait entrer en relation avec sa signification esthétique profonde par le seul truchement de sa bonne volonté. On peut noter que l'art abstrait est logiquement favorisé par ce mouvement : ne signifiant rien de précis, il peut dire n'importe quoi à n'importe qui. Sans choquer jamais. Ce n'était évidemment pas le cas d'un tableau de la Renaissance, dont

le sens n'était livré qu'à une poignée de connaisseurs. L'art dit « contemporain », beaucoup d'auteurs l'ont montré⁹, est une imposture à laquelle l'État prête la main avec une coupable complaisance, relayant les spéculations financières des grands donneurs d'ordre privés.

Face à une intervention de l'État largement idéalisée, nous voudrions montrer

« Les incitations fiscales présentent le grand avantage d'éviter la sélection des projets par des acteurs publics, et donc tous les phénomènes de favoritisme et de coterie que cela implique. »

en contrepoint qu'il existe d'autres façons d'encourager l'effervescence culturelle. C'est d'abord vrai de la culture au sens large (les deux derniers sens évoqués par Edgar Morin). Elle est par définition construite au creux des interactions humaines et s'accommode fort mal des carcans institutionnels, des planifications. Elle trouve sa voie seule, consubstantielle qu'elle est des interactions humaines. Elle se moque des prix, des subventions, des bureaucrates. C'est également vrai en ce qui concerne la culture au sens étroit, élitiste pourrions-nous dire, des œuvres humaines qui peuvent être associées à ce que l'on appelle l'art. Entre le « tout public » et le « tout privé », il existe une grande diversité des modèles d'encouragement à la production de biens culturels. Le modèle français incarne la version étatisée extrême, dans laquelle « un ministère gère directement des subventions ». D'autres pays préfèrent « verser des subventions à des organismes indépendants chargés de les répartir auprès des organismes demandeurs »¹⁰. Entre ces deux formes existent des modèles décentralisés, à l'image de celui prévalant en Allemagne. L'étatisation de la culture en France fait figure de cas extrême : en 1982-1983, les États-Unis dépensaient 13 dollars par tête (en prenant en compte la subvention indirecte des aides fiscales), la Grande-Bretagne 9,6 et la France 32. « Le ministère de

la Culture français est sans équivalent dans le monde¹¹ », souligne Françoise Benhamou. Cette option d'une hypercentralisation de la culture est-elle la meilleure ? Rien ne l'indique. Des mécanismes décentralisés laissant à des acteurs privés le soin de produire à leur guise, simplement soutenus par des incitations aussi élémentaires que des avantages fiscaux, se révèlent très efficaces. Ils présentent le grand avantage d'éviter la sélection des projets par des acteurs publics, et donc tous les phénomènes de favoritisme et de coterie que cela implique.

Créer les conditions d'un art libre, vraiment affranchi des lubies du pouvoir ou même des idéologies du moment, implique de sortir d'un système d'aide directe de la part de l'État. C'est précisément ce sur quoi insistait Marc Fumaroli dans son essai cité plus haut. Le soutien de l'État à la culture doit veiller à rester indirect. La puissance publique doit s'évertuer à favoriser les conditions de la création culturelle tout en restant absolument neutre. Exactement comme elle doit établir un système de normes sociales qui permette aux individus de vivre comme ils l'entendent.

Dans cette optique, les partenariats et l'ouverture aux initiatives privées et à des financements non uniquement publics doivent être encouragés. Le mécénat, qui permet à des ressources privées de s'investir dans l'art, en est une des formes.

Aux États-Unis, les musées bénéficient par exemple d'une exemption d'impôts. Il faut également sortir de l'idée que, la culture n'étant pas toujours économiquement rentable, elle ne doit jamais l'être sous peine de n'être plus de la culture. Des organisations telles que le Cirque du soleil ont démontré la capacité d'offres culturelles privées de qualité en matière de spectacle vivant.

Si les années 2000 avaient été le moment de tous les espoirs en matière de nouvelles voies d'épanouissement de la culture (en particulier *via* son financement), les années 2010 auront largement été, il est vrai, celles de la déception à cet égard.

Le crowdfunding et le crowdsourcing, plus généralement tous les modes de développement et d'organisation de projets culturels ayant recours à la foule contactée *via* des plates-formes, ont pour l'instant montré d'importantes limites. Malgré tout, ils n'ont pas disparu et ont conquis une place réelle dans l'écosystème. En octobre 2017, le Louvre a par exemple lancé une opération de financement participatif pour l'acquisition du livre d'heures de François I^{er}.

« C'est l'algorithme qui, de plus en plus dans un monde où l'accès aux offres culturelles se fait via Internet, détermine les comportements de consommation. »

De même, si la « longue traîne » a causé une déception à la hauteur des espoirs qu'elle avait suscités, elle n'a pas été entièrement illusoire. L'idée de Chris Anderson était que le numérique allait permettre de « vendre moins de plus », faisant d'un marché une accumulation de petites niches. Audrey Des-carrega¹² constate par exemple l'existence d'un réel « effet longue traîne »

dans la consultation d'articles sur son site, *Monde du livre*. Dans le domaine de l'édition de livres, certains éléments sont encourageants : en 2012, selon l'institut GfK, près de 3 livres sur 4 vendus sur Internet avaient un tirage inférieur à 1 000 exemplaires et, grâce sans doute à un outil de recherche performant, c'étaient 83 % des références disponibles sur Internet qui faisaient chaque année l'objet

d'au moins une transaction, contre 67 % seulement pour les librairies. Dans le cas de la vente de disques, les nouveaux albums accaparaient 63 % des ventes en 2005 ; avec Internet la proportion s'est inversée, les titres anciens réalisant deux tiers du chiffre d'affaires. Autant de preuves tangibles

d'un certain effet positif du numérique sur la diffusion culturelle.

Le point critique concernant cet effet est l'algorithme de recommandation. C'est lui qui, de plus en plus dans un monde où l'accès aux offres culturelles se fait *via* Internet, détermine les comportements de consommation. Or, il nous semble possible de faire l'hypothèse que, à l'image d'un fournisseur de vidéos tel que Netflix, le mécanisme naturel du marché puisse jouer dans l'intérêt d'une plus grande consommation culturelle. Pour s'assurer du renouvellement de notre abonnement, le fournisseur a intérêt à maximiser notre temps de consommation, ce qui revient à chercher à faire visionner la plus grande proportion possible de son catalogue. Si une répartition parfaite des visionnages est irréaliste, il est concevable que l'algorithme puisse nous pousser, à partir de nos goûts, à découvrir d'autres œuvres. Dans un monde où l'algorithme dominera, celui-ci aura intérêt à étendre notre palette de consommation. Et cela jouera aussi en matière culturelle.

La politique culturelle doit, en synthèse, être une politique de la facilitation et de l'accès. Facilitation des producteurs d'une part, grâce à un écosystème d'aides indirectes les plus neutres possible, et maximisation de l'accès aux œuvres pour les individus d'autre part.

NECTART

1. Christian Biet, *Les Miroirs du Soleil. Littératures et classicisme au siècle de Louis XIV*, Paris, Gallimard, « Découverte », 1989, p. 14.
2. *Ibid.*, p. 16.
3. Frédéric Bastiat, *Ce qu'on voit et ce qu'on ne voit pas* [1850], Paris, Romillat, 2005 (version en ligne publiée par l'institut Coppet : https://www.institutcoppet.org/wp-content/uploads/2011/03/BASTIAT-Ce_quon_voit.pdf).
4. Marc Fumaroli, cité dans la rubrique ci-dessous.
5. Jean Clair, cité dans la rubrique ci-dessous.
6. *Ibid.*, p. 53.
7. David Le Breton, *Disparaître de soi. Une tentation contemporaine*, Paris, Métailié, 2015.
8. Jean Clair, *op. cit.*, p. 55.
9. Par exemple Jean-Louis Harouel dans *La Grande Falsification. L'art contemporain* ; Jean-Gabriel Fredet dans *Requins, caniches et autres mystificateurs* ; Nicole Esterolle dans *ABC de l'art dit contemporain*.
10. Françoise Benhamou, *L'Économie de la culture* [1996], Paris, La Découverte, 2008, p. 93.
11. *Ibid.*, p. 92.
12. Audrey Descarrega, « La théorie de la longue traîne de Chris Anderson appliquée aux statistiques éditoriales », *Monde du livre*, 4 février 2016, <http://mondedulivre.hypotheses.org/4903>

POUR ALLER PLUS LOIN

- Chris Anderson, *La Longue Traîne* [2006], Montreuil, Pearson, 2009.
- Jean Clair, *L'Hiver de la culture*, Paris, Flammarion, 2011.
- Marc Fumaroli, *L'État culturel. Essai sur une religion moderne*, Paris, De Fallois, 1991.

Commentez cet article sur nectart-revue.fr/revue-6-babeau



La Région
Auvergne-Rhône-Alpes



Auvergne-Rhône-Alpes Spectacle Vivant est un pôle d'accompagnement, d'échanges et de ressources pour les acteurs de la région engagés dans le développement et la facilitation d'initiatives artistiques et culturelles, essentiellement dans le spectacle vivant.

un nouveau territoire, un nouveau nom,

La Nacre devient

AUVERGNE-RHÔNE-ALPES
SPECTACLE
VIVANT

- Des actions ouvertes à tous menées en partenariat avec les autres structures du secteur culturel : Auvergne-Rhône-Alpes livre et lecture, Pôle emploi Scènes et Images, Afdas, Cap rural...
- La mise en œuvre de dispositifs collectifs d'accompagnement, d'échanges et de sensibilisation... visant la pérennisation et le développement des structures.
- Des thématiques transversales à toutes les esthétiques artistiques : modèles économiques, évolutions juridiques, emploi, développement de projets, équité territoriale...
- Des méthodes d'animation participative faisant appel à l'intelligence collective.
- Une veille sur les évolutions sociétales pouvant impacter le secteur.
- Une association de 350 adhérents incluant des réseaux, syndicats et fédérations du spectacle vivant.