

## DE L'EXCEPTION A LA DIVERSITE : QUEL AVENIR POUR LE PLURALISME CULTUREL ?<sup>1</sup>

*Pierre-Jean Benghozi*

La diversité culturelle est à la mode. Elle ne s'est pourtant substituée que récemment à la notion d'exception culturelle, elle-même apparue lors de l'Uruguay Round en 1993. Le glissement d'un terme à l'autre n'est pas que sémantique. Il traduit l'émergence d'une conception élargie des enjeux de la culture dans le contexte de la mondialisation. Ceux-ci ne sont plus strictement réduits à la nécessité de maintenir un équilibre international dans la production et l'échange des biens culturels, mais marquent désormais également le souci grandissant de défendre les identités (nationales, géographique, religieuse, historique...) dans un monde globalisé où la culture a bien sûr toute sa place.

En soi, le souci d'un pays de protéger la spécificité de ses industries culturelles n'est pas nouveau. La culture s'est nourrie de tous temps des échanges entre voisins, voire entre colonisés et colonisateurs. Sans remonter à l'antiquité grecque, qui s'était largement appropriée la culture égyptienne avant d'être elle-même «pillée» par les romains. Plus récemment, D. Putnam<sup>2</sup> avait déjà relevé que dans le cinéma, la défense d'une industrie nationale dans un contexte de compétition commerciale internationale entre l'Europe et les USA fut un souci constant : aussi bien côté américain (avant la première guerre mondiale) que côté européen (depuis).

Il n'en reste pas moins que l'intensification des échanges et l'existence, à l'échelle mondiale, de groupes multimédias intégrant la production et la diffusion posent dans des termes nouveaux la question nationale dans le domaine culturel : les biens culturels tendent en effet à être envisagés d'emblée dans une perspective supranationale gommant toute spécificité dans les formes de production et d'appropriation de la culture.

L'enjeu n'est pas seulement identitaire. La culture est l'une des premières sources de contenu et de richesse économique (parmi les premiers secteurs d'exportation aux USA et dans certains pays) et comme le montre très bien Maryvonne de Saint Pulgent dans ce volume, ce secteur est marqué par un caractère oligopoliste particulièrement affirmé puisque quelques firmes mondialisées peuvent contrôler jusqu'à 85% de la diffusion des œuvres, que ce soit en matière de cinéma ou de musique.

Cette concentration importante des industries culturelles se traduit par une forte industrialisation qui porte en elle-même ses limites. La production d'un bien culturel repose en effet, par nature, sur une contribution artistique et culturelle originale. La rationalisation systématique de cette production menace de gommer progressivement toute originalité et toute prise de risque dans la création, conduisant *ipso facto* à une banalisation des produits culturels qui peut réduire l'intérêt du public. Car les industries culturelles n'assurent pas simplement des besoins fonctionnels. La valeur symbolique des produits culturels est bien

---

<sup>1</sup> Ce texte reprend largement un document antérieur, disponible en ligne sur [www.planetagora.org](http://www.planetagora.org). Je remercie tout spécialement J. Tardif pour les échanges, suggestions et relectures attentives qu'il y a consacrés.

<sup>2</sup> Putnam, D. (1997). *The Undeclared War*. London, HarpersCollins Publishers.

plus élevée que leur valeur d'usage : le prix attaché à une interprétation des sonates de Scarlatti par Horowitz n'est pas seulement défini par le temps d'écoute musical qu'elle autorise<sup>3</sup>. C'est pour cette raison que les industries culturelles sont fortement attractives pour les consommateurs et mobilisées par des industries plus traditionnelles pour « enrichir » leurs offres.

Les effets éventuels de domination économique (oligopoles de production, contrôle de la diffusion, barrières à l'entrée pour des indépendants ou des pays tiers...) ne soulèvent donc pas simplement, comme dans d'autres secteurs industriels, des questions de tarification, de prix d'accès, voire même de liberté du consommateur ou de diversité de l'offre. Ils affectent aussi très directement la vie, l'identité et l'intégrité même des individus, dans ce qu'ils ont de plus intime. Cette double spécificité rend particulièrement sensible et difficile la régulation des échanges culturels au niveau mondial. Il pourrait être, de ce point de vue, assez rassurant de constater que les questions de l'exception, puis de la diversité culturelle sont nées et se sont développées à l'occasion des échanges et des négociations tenus dans les instances internationales telles que le GATT, L'OMC ou l'Unesco. Cette vision optimiste est toutefois rapidement tempérée par la nature, souvent convenue, des débats qui se tiennent dans ces instances et par le fait que, comme le note Maryvonne de Saint Pulgent dans son texte, la place importante de la diversité culturelle dans le débat public reste une spécificité française.

### **Des dynamiques économiques spécifiques**

La question de la diversité culturelle - et plus généralement celles des rapports entre économie et culture - se présentent et se posent spontanément au niveau de la *production*. En effet, on comprend facilement (il suffit de regarder pour cela les programmes de cinéma, de télévision ou les succès musicaux et littéraires) que les modes économiques et industriels de production ont une incidence directe sur la nature, la qualité et la richesse des œuvres produites. Pourtant, les structures de *diffusion et distribution* connaissent désormais les mêmes phénomènes de convergence, concentration et massification que les structures de production : à bien des égards, ce sont même eux qui favorisent le plus l'homogénéisation culturelle. Les statistiques permettent par exemple très facilement de constater que les partenariats toujours plus étroits entre producteurs phonographiques et média audiovisuels aboutissent à une réduction drastique de la diversité des œuvres au profit des succès les plus porteurs<sup>4</sup>. En effet, les contraintes de la diffusion de masse appellent banalisation et homogénéisation des contenus, même si, parallèlement, les exigences de la production nécessitent, pour assurer le renouvellement des œuvres et trouver de nouveaux succès, une diversité des artistes, des cultures et des ressources créatives ... mais une diversité relative et réinterprétée dans un modèle universel de production et de consommation (cf. le phénomène de la *world music*). Jean-Marie Messier, dans ses derniers mois à la tête de Vivendi-Universal, avait explicitement revendiqué la capacité de son groupe de garantir la diversité culturelle en citant plusieurs artistes à l'appui de ses propos. Le contenu de son intervention, pour paradoxal qu'il ait pu paraître, n'est cependant pas étonnant et s'avère parfaitement défendable du point de vue

---

<sup>3</sup> « pas seulement » mais en partie tout de même : les structures de distribution conduisent en effet à homogénéiser les prix des biens culturels. Ils sont dans une large mesure établis indépendamment de la qualité et du coût de production mais selon le « format » de consommation : c'est le cas pour les places pour une séance de cinéma, les CD, DVD, cassette vidéo et même pour les livres.

<sup>4</sup> Cette concentration sur un nombre toujours réduit d'œuvres s'observe aussi bien dans le cinéma, la littérature et la musique : dans chacun de ces cas, alors que le volume des œuvres créées et produites tend à augmenter, le nombre d'œuvres contribuant à la fréquentation, l'écoute ou au chiffre d'affaires tend parallèlement à diminuer.

d'une Major comme Vivendi : car la question centrale n'est pas celle de la diversité en tant que telle mais la nature de cette diversité.

De ce point de vue, et sur ien des points, la mondialisation des industries culturelles apparaît moins grave pour la diversité que la massification de la consommation et que ce que F. Benhamou décrit comme le star system<sup>5</sup>. Cette massification se traduit en effet par une concentration de la fréquentation ou de la consommation culturelle sur un nombre d'œuvres de plus en plus restreint, quelque soit le secteur concerné. Le monde de la culture se caractérise ainsi par un mouvement paradoxal : une inflation du nombre d'œuvres produites, que l'on peut noter aussi bien en matière de cinéma, de radio, de livres ou de disques, une réduction concomitante de leur diffusion et de leur exposition au public, une concentration de la promotion et de médiatisation sur quelques productions seulement. Dans un tel contexte, la diversité culturelle peut sembler effectivement préservée du fait du volume très important des œuvres produites, alors qu'elle est mise en question par la réduction du nombre des œuvres effectivement mises à la disposition du public

Ce poids de la distribution et de la massification de la culture sur les contenus culturels est d'autant plus fort que les biens culturels relèvent d'une économie de l'immatériel pouvant faire l'objet de ce que les économistes appellent des rendements croissants. Pour résumer, l'essentiel des investissements nécessités par la culture portent, traditionnellement, sur la production des œuvres ; il est dès lors d'autant plus intéressant de stimuler une diffusion massive que les coûts de distribution ne seront pas multipliés dans les mêmes proportions : une fois un film tourné, il ne coûte (presque) rien de plus au producteur de multiplier les salles ou de laisser le film plusieurs semaines de plus à l'affiche. C'est une des raisons qui explique notamment la position favorable des États-Unis : ayant déjà, en général, les moyens d'amortir leur production sur un large marché intérieur, ils peuvent se permettre d'être d'autant plus offensifs sur les marchés d'exportation, notamment au niveau des tarifs (souvent inférieurs à celui des productions nationales<sup>6</sup>) et des actions de promotion (l'amortissement préalable leur permet en effet de dégager des ressources auxquelles les producteurs locaux n'ont pas accès). Ces caractéristiques économiques engagent la culture dans une spirale infernale : les économies d'échelle et la massification de la distribution incitent au développement d'actions promotionnelles et commerciales qui favorise les producteurs disposant du plus de moyens et les produits visant les marchés les plus larges, renforçant encore la banalisation et la standardisation des produits, même quand ils sont ancrés dans un terreau culturel spécifique (cas de Harry Potter, qui est d'ailleurs à l'origine de conception britannique).

La convergence des entreprises et des produits culturels et l'intégration croissante des marchés se traduisent également par la montée en puissance des offreurs de technologie dans les secteurs de la culture. Aujourd'hui, les opérateurs de télécommunications et de réseau, les éditeurs et constructeurs informatiques (Microsoft) et de matériels (Sony) disposent de moyens considérablement plus importants que les « majors » de la culture et sont à même de peser très directement sur l'orientation et le développement des filières culturelles<sup>7</sup>. Les contraintes économiques auxquelles obéissent désormais la culture ne sont donc plus simplement celle de l'« économie de la culture », mais aussi celle d'une économie plus vaste dans laquelle la culture ne constitue qu'un élément parmi d'autres et n'est donc pas à même de peser sur les orientations.

---

<sup>5</sup> F. Benhamou (2002), *L'économie du star system*, Odile Jacob, Paris.

<sup>6</sup> Pratique pouvant aller jusqu'au *dumping*.

<sup>7</sup> PJ Benghozi et Paris T. (2001), « L'industrie de la musique à l'âge d'internet : nouveaux enjeux, nouveaux modèles, nouvelles stratégies », Avril-Juin, *Gestion 2000*.

De ce point de vue, les problèmes posés au niveau national ou infra-national, les conflits entre groupes intégrés et groupes indépendants et par la généralisation de pratiques de productions hollywoodiennes privilégiant des créneaux et des thématiques spécifiques (marchés des adolescents...), des modes de valorisation et de commercialisation favorisant la starisation et la massification de la consommation... sont aussi importants à prendre en compte (et du même ordre) que le problème des échanges internationaux.

### **Quel espace pour l'intervention publique ?**

L'élaboration de politiques publiques en matière culturelle se heurte à une double difficulté. La première, traditionnelle, tient à la nature discutable des fondements économiques<sup>8</sup> des politiques culturelles et de la légitimité des puissances publiques<sup>9</sup> à intervenir dans le champ plus spécifique des industries culturelles, à savoir un secteur relevant pleinement de l'économie marchande. Dans le contexte de la mondialisation, les politiques publiques se heurtent à une seconde difficulté : l'identification de la sphère pertinente d'intervention. Maryvonne de Saint Pulgent relève le peu de succès des politiques nationales. Leur redéfinition permanente incite à penser que le niveau des Etats n'est probablement pas toujours le plus efficace pour agir.

Le choix d'un bon niveau d'intervention en matière d'action publique n'est bien sûr pas spécifique à la culture. Ce domaine comporte toutefois plusieurs caractéristiques qui accentuent les difficultés.

Tout d'abord, la culture prend des expressions diverses car les individus relèvent de plusieurs appartenances : la culture est à la fois une culture nationale, régionale, supranationale liée à une langue, une religion ou une origine, elle est attachée aux caractéristiques sociales (sexe, éducation, centre d'intérêts, classe sociale)... Cette multiplicité des formes d'appartenance et des expressions culturelles a d'ailleurs sans doute été à la base du développement récent de l'internet : la forte croissance des sites et des réseaux a été portée, au début, par la multiplication de communautés virtuelles spontanées traduisant des formes d'agrégation et de structuration sociale labile et évolutive, s'appuyant sur des centres d'intérêts et des cultures communs, mais ne s'inscrivant pas nécessairement dans les découpages nationaux<sup>10</sup>.

Si la culture relève de différents supports d'appartenance ou formes de structuration, d'un point de vue économique, chacun d'entre eux est porteur d'une dimension économique particulière et peut contribuer à stimuler des échanges extranationaux : échanges culturels Espagne / Mercosur (sur la base d'une histoire et d'une langue commune), aire de diffusion des films égyptiens et indiens au Moyen Orient et en Asie, échanges francophones traversant certains pays (Suisse, Belgique, Canada)...

Dans ces conditions, une question centrale est de savoir quels sont les bons outils et instances de régulation des industries culturelles. En effet, les flux d'échanges au niveau mondial entre

---

<sup>8</sup> Farchy, J. and D. Sagot-Duvaurox (1994). *Economie des politiques culturelles*. Paris, Presses Universitaires de France.

<sup>9</sup> Rouet, F. (1991), *Le soutien aux industries culturelles en Europe*, Ministère de la culture, Paris, La documentation française.

<sup>10</sup> Kogut, B. (ed.), 2003, *The global internet economy*, Cambridge, The MIT Press

entités (notamment nationales) se caractérisent par des déséquilibres et des monopoles vécus comme de plus en plus intolérables par les sociétés. A titre d'exemple, dans la musique, près de 85% de la distribution mondiale des disques est contrôlée par 5 majors ; de façon analogue, les grands studios cinématographiques américains contrôlent un pourcentage équivalent de la diffusion des films en salle dans la plupart des pays. La situation est d'autant plus grave que ces déséquilibres ne concernent que les productions culturelles déjà « industrialisées » et ne tiennent même pas compte de l'absence quasi totale de certaines formes traditionnelles d'expression culturelle sur le marché de la production culturelle.

La correction de ces déséquilibres bute sur les limites de la régulation publique dans un contexte mondialisé, tout comme c'est le cas dans la sphère financière. La gestion des politiques culturelles a en effet essentiellement été pensée, jusqu'ici, au niveau des États-nation (posant une équation implicite culture = nation qui correspond de moins en moins à la réalité) ou dans le cadre d'instances internationales (Unesco par exemple) reposant de fait sur un principe de régulation diplomatique interétatique conçue comme prolongement des États et laissant intact leur poids dans la gestion et la définition de leurs politiques culturelles. Or, la logique industrielle de la production culturelle pousse à la formation de grands groupes transnationaux qui suscitent des marchés extranationaux, les consolident et contournent les réalités et politiques nationales.

Il s'agit là d'une question cruciale à laquelle les mécanismes de régulation existants n'apportent pas de réponses satisfaisantes. Elle appelle au contraire à imaginer, définir et élaborer des solutions innovantes en la matière.

L'homogénéisation d'une économie de la culture pas seulement américaine<sup>11</sup>, mais mondialisée, ainsi que le développement de produits culturels standardisés ne doivent pas faire oublier le fait qu'ils ne relèvent pas d'un modèle économique unique. Il existe en particulier différentes cultures nationales de l'économie, différentes façons de produire et distribuer des œuvres : le cas du cinéma montre notamment que les productions indienne, égyptienne, européenne et américaine participent de structures et de formes économiques de production au moins aussi différentes que la nature des films réalisés.

Dans la configuration actuelle, faute de structures de régulation publiques adaptées, le seul niveau d'intégration et d'action supranational est celui des structures privées (constitution de groupes multimédia) face auxquels les outils nationaux d'intervention se révèlent inadaptés (cf. débat français sur l'exception culturelle). Dès lors, les évolutions que connaissent les industries culturelles (concentration de la production et de la distribution, convergence télécommunication / culture / audiovisuel / informatique) ne relèvent que de la régulation économique et financière (OMC) dans laquelle les objectifs de nature culturelle sont ignorés.

Si une première difficulté repose sur l'absence de structure et d'outils de régulation, la seconde, qui est sans doute plus importante, tient à la difficulté d'établir des principes d'action et un modèle commun de culture à défendre. L'équation culture = nation permet de déployer facilement un discours de défense culturelle : elle a le mérite de la simplicité mais hélas aussi du simplisme et du réductionnisme. Un exemple en est les contradictions dans lesquelles des pays comme la France peuvent être pris quand ils ont le souci de promouvoir, au niveau mondial, des « champions nationaux » parmi les groupes multimédias, tout en protégeant, au niveau local, les productions indépendantes. Les débats auxquels ont donné

---

<sup>11</sup> cf. le succès international du jeu *Big Brother*, conçu et diffusé par une société de production hollandaise et à l'origine ensuite des jeux de télé-réalité à l'image du Loft ou de Star Academy.

lieu en France, courant 2002, la reprise de Vivendi Universal Publishing sont tout à fait caractéristiques. Fallait-il défendre la reprise du pôle édition de VU par un opérateur français ? Le risque était dans ce cas de favoriser une concentration de l'édition qu'on peut juger insupportable et dommageable quand le nouveau groupe, VUP Hachette, réalise près de la moitié du chiffre d'affaires de l'édition et 80% de l'édition scolaire et de poche ? Valait-il mieux, au contraire, favoriser la cession de ce pôle à un groupe étranger ?

## **Conclusion**

La prise en compte de l'encastrement de différentes aires culturelles rend donc particulièrement complexe l'identification d'objectifs et de principes d'action. Elle pose aujourd'hui la question de l'efficacité des politiques et mesures nationales en la matière, mais aussi celle de la définition des outils permettant de peser et mesurer les flux d'échanges culturels et la diversité. D'où l'importance d'établir des forums et lieux de débats permettant l'élaboration de tels principes.

C'est bien là que devrait résider aujourd'hui l'enjeu principal des débats publics autour de la diversité : favoriser l'émergence de solutions opératoires permettant de concilier les exigences de la dimension économique des échanges culturels avec celles tenant à leur dimension identitaire. Les politiques culturelles se situent probablement, de ce point de vue, au stade où en étaient les politiques environnementales il y a une vingtaine d'années, avant le forum de Rio.

Les principes directeurs de telles solutions, évoqués dans les lignes qui précèdent, devraient être : la réciprocité des échanges entre pays, la préservation de la diversité des productions mais aussi celle de l'accès à des œuvres diversifiées, la responsabilité publique de politiques culturelles, le principe de précaution à l'égard du maintien de productions culturelles locales.

Il reste cependant beaucoup à faire, sur le plan conceptuel et politique, pour élaborer des mesures opératoires à partir de ces principes et pour définir l'instance où ces mesures pourraient être débattues et décidées.