

Février 2010

**Pourquoi et comment faut-il défendre  
la diversité culturelle ?**

Michel Gensollen

TELECOM ParisTech  
SES (Département Sciences Economiques et Sociales)  
+33 1 45 81 71 93  
michel.gensollen@telecom-paristech.fr  
www.gensollen.net

## Pourquoi et comment faut-il défendre la diversité culturelle ?

### Résumé

La production industrielle des biens culturels est centralisée aux Etats-Unis. L'ensemble des autres pays s'inquiètent d'une possible réduction de la diversité des expressions culturelles. La Convention votée en 2005 à l'UNESCO sur cette question ne donne ni de définition opératoire de ce qu'on entend par culture, ni de justification du fait que la diversité des expressions culturelles soit une valeur en soi. Le présent texte tente de fournir un résumé rapide des positions qui ont été adoptées sur cette question, en les classant selon trois axes. Tout d'abord en se plaçant dans l'optique économique de la satisfaction d'un besoin individuel de divertissement ; les biens culturels posent alors des questions délicates de fonctionnement des marchés, qui pourraient justifier un contrôle des flux commerciaux. Ensuite, en considérant la culture comme l'ensemble des représentations produites par un groupe social, représentations qui permettent la construction identitaire de ses membres ; selon la confiance placée dans la capacité des cultures à utiliser des éléments étrangers sans en être influencées, on justifie un contrôle plus ou moins serré des flux. Enfin, en intégrant la dimension esthétique des productions culturelles, et en prenant en compte le rôle central du récepteur dans l'élaboration de l'œuvre finale (esthétique de la réception), on tentera de définir une sorte d'efficacité symbolique. Le contrôle des flux culturels devraient, dans cette optique, se donner une contrainte de qualité de production aussi bien qu'un objectif de diversité. En conclusion, dans l'optique du développement d'une culture numérique (au-delà de la culture industrielle numérisée actuelle) on indique les types de recherche qu'il conviendrait de poursuivre ou d'initier pour défendre les formes nouvelles de diversité culturelle.

### Sommaire

<b>1</b>	<b>Le contexte politique : un centre mondial de production culturelle.....</b>	<b>5</b>
1.1	La suprématie nord-américaine de production culturelle.....	5
1.2	De l'exception à la diversité : la convention de l'UNESCO.....	6
1.3	Comment défendre la diversité à partir du texte de l'UNESCO.....	7
<b>2</b>	<b>La culture au sens économique : les marchés du divertissement industrialisé.....</b>	<b>8</b>
2.1	Le marché du divertissement : biens d'expérience et capital culturel.....	8
2.2	De l'œuvre d'art authentique à la culture industrielle.....	10
2.3	La diversité des corpus : peut-on négliger les médiations ?.....	11
<b>3</b>	<b>La culture au sens ethnologique : la construction identitaire des groupes.....</b>	<b>12</b>
3.1	Les groupes en formation : l'expression culturelle.....	13
3.2	Les groupes en concurrence : l'affrontement culturel.....	15
3.3	La diversité des réceptions : peut-on vraiment négliger les corpus ?.....	18
<b>4</b>	<b>La culture au sens esthétique : la formation du symbolisme.....</b>	<b>20</b>
4.1	L'universalité de l'émotion esthétique : la sidération cognitive.....	20
4.2	La fonction esthétique : la construction symbolique.....	23
4.3	La qualité des corpus : comment promouvoir l'efficacité symbolique ?.....	25
<b>5</b>	<b>Conclusion: l'évaluation de la diversité pour les cultures numériques.....</b>	<b>26</b>
5.1	Diversité des modes de consommation culturelle.....	27
5.2	Diversité des pratiques de construction identitaire.....	27
5.3	Efficacité symbolique des corpus et la dynamique de la diversité.....	28

## Pourquoi et comment faut-il défendre la diversité culturelle ? <sup>1</sup>

"Les fleurs, les papillons, les oiseaux peuvent être beaux. Enfin la condition première du Beau, c'est l'unité dans la variété, voilà le principe.

- Cependant, dit Bouvard, deux yeux louches sont plus variés que deux yeux droits et produisent moins bon effet, ordinairement.

Ils abordèrent la question du Sublime."

Gustave Flaubert (Bouvard et Pécuchet ch.5)

La question de la diversité culturelle se pose aujourd'hui dans un contexte particulier : un centre mondial assure la production industrielle des contenus de divertissement pour l'ensemble des nations tandis que la numérisation des informations prolonge l'industrialisation de la culture qui avait été une des grandes innovations du 20<sup>ème</sup> siècle.

La numérisation a un effet ambigu (Burri-Nenova 2008) : elle renforce la concentration industrielle de la production et de la distribution des contenus en augmentant les économies d'échelle ; elle pourrait aussi, en réduisant les coûts de production et en mettant la création à la portée économique des consommateurs eux-mêmes, abaisser les barrières à l'entrée dans le monde de la création et de l'innovation. Au reste, il n'est pas *a priori* évident que la concentration de la production conduise nécessairement à une réduction de la diversité culturelle.

Les textes qui abordent la question de la défense de la diversité culturelle, en particulier la "Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles" de l'UNESCO (2005) ou la Déclaration de Fribourg (2007), se soucient peu de justifier que la diversité des contenus soit souhaitable dans tous les cas et sans limitations, comme s'il était évident que le charme des coutumes vernaculaires l'emporterait toujours sur l'efficacité de l'universalité véhiculaire.

Enfin, la question de la diversité culturelle doit être abordée aujourd'hui en tenant compte du fait que la France et le Canada ont remporté une victoire. Le droit pour chaque pays de contrôler les flux de biens culturels, droit que contestaient les États-Unis, a été longtemps défendu par le simple argument que la culture était un domaine à part justifiant une exception. La faiblesse de cette position isolait les quelques pays, dont la France, qui s'y accrochaient sans convaincre (voir un exemple de critique<sup>2</sup> dans Meunier 2000). Si bien que l'approbation presque unanime de la Convention de l'UNESCO de 2005 est l'indice que la France et le Canada, considérés comme des marginaux intellectuellement dérangés ("lunatic fringe", c'est l'expression<sup>3</sup> citée dans Bruner 2008) ont su trouver un discours convaincant et fédérateur, peut-être même d'ailleurs en raison de son flou et de ses ambiguïtés. Les juristes américains ont, en effet, souligné que la Convention de l'UNESCO n'explicite pas

<sup>1</sup> Ce papier a bénéficié de nombreuses discussions avec divers membres du Département *Sciences Économiques et Sociales* de TELECOM ParisTech et, plus particulièrement, des remarques de Dominique Pasquier, Maya Bacache, Valérie Beaudouin, Annie Gentès et Nicolas Auray.

<sup>2</sup> La position de la France est, dans ce texte, qualifiée de "Anti-Americanism and a stubborn Gaullist independence in foreign policy...".

<sup>3</sup> Christopher Bruner, un juriste américain, qui a fait, dans l'article cité, une analyse précise de la Convention de l'UNESCO sur la diversité culturelle, écrit : "The diplomatic meaning of the Convention, however, is considerably clearer. As one commentator has observed, whereas France may have been seen as the "lunatic fringe" in the 1990s for its strenuous opposition to bringing cultural products within the scope of WTO negotiations, the Culture Convention's resounding approval—including by the United Kingdom and other close U.S. allies—"shows that international opinion has swung into line with them since."

complètement les concepts utilisés et recourt à des définitions circulaires<sup>4</sup> si bien qu'on peut se demander où commence et où finit "l'expression culturelle" : dans un sens large, toutes les consommations auraient une dimension culturelle.

Il s'agit donc de savoir si la victoire tactique obtenue au nom de la défense de la diversité culturelle peut se transformer en position stratégique solide dans le domaine général du contrôle des flux culturels. Lorsqu'on cherchera à faire jouer le texte de la Convention, lorsqu'on tentera de lui donner un sens clair en définissant précisément ce qu'on entend par diversité, ne risque-t-on pas de s'apercevoir que – au moins dans certaines de ses acceptions – une telle "diversité" est mieux servie par le libre échange ? La France se servirait alors de la diversité comme Monsieur Prudhomme de son sabre, pour défendre la culture – et au besoin pour l'attaquer.

Le présent texte se propose de présenter rapidement les littératures qui traitent de la diversité culturelle. Il s'agit moins d'une recension que d'un rapide tour d'horizon ayant pour objet de cerner les questions qui pourraient se poser lorsqu'il s'agira de préciser cette notion et d'en proposer éventuellement des méthodes d'estimation adaptées à un monde numérique (c'est-à-dire un monde où toutes les informations sont numérisables). Une telle tâche est rendue difficile par le fait que ces littératures sont très diverses parce qu'elles s'étendent sur plusieurs disciplines, l'économie, la sociologie, les sciences de l'information et de la communication, les sciences cognitives, l'esthétique, etc.

Les résultats que nous allons évoquer, servent le plus souvent à défendre l'un ou l'autre de deux points de vue antagonistes. Ou bien la culture caractérise un mode de vie propre à chaque groupe social et qui évolue sans cesse ; elle n'a besoin d'aucune défense spécifique. Ou bien elle est essentielle à la représentation que chacun se fait de lui-même et de la société à laquelle il appartient ; elle doit alors être défendue contre toute interférence extérieure.

On abordera les diverses questions soulevées par la définition de la diversité culturelle de la façon suivante : dans une première partie, on évoquera rapidement le contexte et les enjeux politiques. Ces questions ne sont pas au cœur de la démarche présentée ici mais on perdrait une clé d'interprétation si on négligeait le fait que les textes sur la diversité constituent souvent des prises de position pour ou contre la libre circulation des produits culturels.

Dans une seconde partie, on évoquera les aspects économiques et industriels et on présentera l'opposition entre deux thèses : l'une qui réduit la culture au divertissement mais qui admet que le marché des biens culturels est spécifique dans sa structure et son fonctionnement ; l'autre qui définit la culture à partir de l'originalité et de l'authenticité des œuvres et qui rejette ainsi les biens culturels industrialisés hors du domaine artistique. Dans le premier cas, la diversité entraîne des coûts de transaction élevés, qu'internet contribue à réduire ; dans le second, la diversité est la valeur essentielle mais elle ne concerne que les produits dits de "haute culture", dont l'importance économique est limitée.

Dans une troisième partie, on évoquera les aspects sociaux et on présentera l'opposition entre deux thèses. L'une considère que tous les groupes secrètent naturellement leur culture à partir de matériaux divers et qu'il y a une relative indépendance entre la diversité des corpus et la richesse des construits culturels qui s'élaborent à partir d'eux. L'autre estime qu'il n'y a pas indépendance entre le fonctionnement des groupes et les éléments culturels utilisés : au contraire, les groupes, les nations, les civilisations se confrontent militairement, économiquement mais aussi – peut-être surtout – culturellement. Dans le premier cas, la diversité des corpus n'a que peu d'importance, seule la diversité sociale de la réception est à considérer ; dans le second, la diversité culturelle est l'enjeu même de la bataille entre groupes, nations ou civilisations.

Dans une quatrième partie, on évoquera les aspects esthétiques ; à partir des littératures qui mettent en lumière le rôle primordial du récepteur dans l'élaboration, soit du sens d'un message (analyses pragmatiques du langage), soit de l'émotion esthétique construite à partir d'une œuvre (esthétique de la réception développée par l'École de Constance), on tentera de préciser les mécanismes (de "sidération cognitive") qui, à partir de l'ambiguïté des œuvres, déclenchent des processus de recherche de sens et d'interprétation. Ces processus, différents chez chacun sont suffisamment

---

<sup>4</sup> Dans le texte précité, Bruner note, au sujet de la Convention de l'UNESCO : "The definitions of key terms, then, offer little or no illumination of the contemplated scope. "Cultural industries" is defined by reference to "cultural goods or services," which is defined by reference to "cultural expressions," which is defined by reference to "cultural content," which is defined by reference to things that "originate from or express cultural identities." The concept of "cultural identities" is itself undefined. Similarly, "cultural policies and measures" is defined by reference to "culture." The concept of "culture" is itself undefined. United States officials are correct that the theoretical limits of the document are basically unknowable."

congruents pour engendrer un système symbolique commun, formé (et c'est là sa richesse) de propositions non complètement analysées.

Dans une cinquième partie, conclusive, on formulera trois recommandations, qui sont autant d'axes de recherche et d'approfondissement pour envisager la question de l'évaluation de la diversité culturelle dans un monde numérique : (i) traiter les spécificités de la culture numérique en la considérant dans son originalité et non comme la simple numérisation de la culture industrielle ; (ii) étendre les analyses sur la construction identitaire dans les groupes "réels" aux cas des communautés en ligne et des divers construits sociaux qui s'appuient sur les plateformes d'interaction ; (iii) enfin, au-delà de la diversité, s'interroger sur l'évaluation d'une qualité proprement esthétique des œuvres numériques.

## 1 Le contexte politique : un centre mondial de production culturelle

Pour saisir l'intérêt de la question de la diversité culturelle, il faut prendre conscience que la production symbolique se fait en un centre unique, situé aux États-Unis ; on traite ce point dans le premier paragraphe<sup>5</sup>. La contestation de cet état de fait s'est récemment transformée : les pays ont modifié leur argumentaire ; ce point est évoqué au § 1.2. Enfin, on aborde (§ 1.3) la question de l'utilisation de la Convention sur la diversité culturelle de l'UNESCO : est-il souhaitable de rester dans un flou commode aujourd'hui mais peut-être dangereux à terme ?

### 1.1 La suprématie nord-américaine de production culturelle

Il n'est pas dans l'objet de ce texte de donner des statistiques précises sur les importations et les exportations de produits culturels. On se limitera ici à rappeler les quelques chiffres (concernant l'année 2004) avancés dans un rapport du Conseil d'Analyse Economique (Cohen & Verdier 2008) : en France, la part des œuvres étrangères (presque exclusivement américaines) est de 20% pour l'édition (et 40% pour le roman), 25% pour le prime-time télévisuel, 33% pour la musique, 60% pour le cinéma. Le cas du cinéma illustre ainsi clairement la situation de domination qu'exercent les États-Unis.

Selon diverses sources [reprises dans (Bruner 2008)], 1% des films vus aux États-Unis sont étrangers tandis que 85% des places de cinéma vendues dans le monde entier correspondent à des productions hollywoodiennes. Les chiffres donnés aujourd'hui, en 2009, sur le site de la *Motion Picture Association* (MPA) mettent en évidence l'importance du marché mondial pour la production américaine : les recettes de cinéma aux États-Unis (*domestic box office*) sont en 2008 de 9,79 milliards de dollars et les recettes dans le monde entier (*worldwide box office*), de 28,1 milliards de dollars. Il est assez naturel que les produits hollywoodiens cherchent à plaire à un public mondial plutôt qu'au seul public américain, puisque celui-ci ne représente que le quart de l'audience globale. Il n'est donc pas tout-à-fait exact d'accuser Hollywood d'exporter la culture américaine dans le monde entier ; de façon plus dommageable encore, il s'agit d'une culture particulière, programmée pour plaire à tout le monde, pour s'adresser aux instincts les plus simples<sup>6</sup> (Goodenough 1998).

La tendance qui pousse Hollywood plutôt vers l'invention de contenus universels que vers l'exportation de la culture des États-Unis est documentée par exemple dans (Baker 2002) ; l'auteur remarque (reprenant une typologie introduite par Eli Noam) que les audiences valorisent beaucoup les contenus domestiques, pas du tout les contenus étrangers, mais un peu les contenus "universels". Les économies d'échelle de production suffisent alors à expliquer la tendance des industries de contenus vers des produits "universels", éventuellement ciblés par classes d'âge. Il est assez ironique que les critiques américains eux-mêmes (Hirschberg 2004) se plaignent de la mise en danger de la culture américaines par cette nouvelle culture universelle, modelée sur la demande spontanée du monde entier. La clé du succès étant d'éviter toute spécificité culturelle, les films deviennent parfaitement standardisés ; il s'agit souvent de films d'animation ["many of them about cute talking animals" (Hirschberg 2004)]. On aurait d'ailleurs tort de critiquer la seule production hollywoodienne : les productions locales, elles-mêmes, visent un public mondial et adaptent les particularités du pays où elles sont tournées pour les rendre mondialement acceptables<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Pour une présentation des phénomènes de mondialisation de la culture, voir une synthèse dans (Mattelart A. 2005).

<sup>6</sup> Dans le texte "Defending the Imaginary to the Death?, Free Trade, National Identity, and Canada's Cultural Preoccupation", Oliver Goodenough parle de la tendance des industries hollywoodiennes à pousser "the hot-buttons of human gratification" citant ce qu'il appelle, faisant un parallèle avec McDonald, "the salt, fat and sugar of the human psyche". Il désigne par là, en particulier, les spectacles violents ou sexuellement explicites.

<sup>7</sup> Christopher Bruner, dans l'article déjà évoqué (Bruner 2008) cite l'exemple frappant du cinéma chinois : "Chinese director Chang Yimou, whose 2004 film "Hero" (starring Zhang Ziyi) did quite well in the United States, said he kept western audiences

On comprend, dans ces conditions, que les tentatives européennes pour créer une régulation homogène, condition d'un grand marché, n'aient pas donné de résultats très évidents ; si les français préfèrent les contenus universels aux contenus anglais ou allemands, les directives du type "Télévision sans frontières" (1989, étendue en 1997 puis en 2007 sous la forme de la *Audiovisual Media Services Directive*) sont sans réelle efficacité. Cependant, elles ont été vivement critiquées par les observateurs américains, qui y voient des tentatives protectionnistes (par exemple, Middleton 2003).

On notera, enfin, que la question du centralisme de la production culturelle ne se pose pratiquement que pour les domaines industrialisés. Dans le cas des œuvres originales (par exemple dans le cas de la peinture) ou des services (par exemple les concerts ou les spectacles vivants) l'absence d'économies d'échelle au niveau de la production et l'archaïsme des circuits de distribution se sont opposés à la centralisation de la production. De tels secteurs, préindustriels sinon artisanaux, représentent peu de chose au plan économique, comme la haute couture dans le secteur de l'habillement. Toutefois, la numérisation des contenus et la montée en capacité des réseaux risquent de les transformer de façon importante, en réduisant encore le domaine où la valeur se fonde sur l'authenticité d'un produit ou d'un service qui ne peut être ni copié ni transmis.

### **1.2 De l'exception à la diversité : la convention de l'UNESCO**

Dans les négociations internationales, la position défendue par de nombreux pays, dont la France, consistait à prétendre que les biens et les services culturels formaient un secteur à part, justifiant des exceptions aux règles du commerce international, en particulier celles du GATT et du GATS<sup>8</sup>. Une telle position avait l'avantage de la clarté et l'inconvénient de l'arbitraire : pourquoi la "culture" (et précisément, quels sont les contours de cette notion ?) formerait-elle un domaine à part ? On pourrait objecter que les biens culturels, comme tous les autres biens, sont utiles aux consommateurs et que leur fourniture dans un cadre concurrentiel assure l'efficacité de leur production et de leur distribution.

Le processus conduisant à formuler de façon plus efficace, plus compréhensible, plus acceptable, les réticences de tous les pays devant le centralisme culturel américains, s'étend de 1995 à 2005 (Burri-Nenova 2009). Sans tenter de décrire l'historique de ces réflexions, on peut citer deux étapes. D'une part le rapport d'un groupe<sup>9</sup> d'experts canadiens (SAGIT Group 1999), qui ont introduit l'idée que la production culturelle locale a les caractéristiques d'un bien public dans la mesure où cette production entraîne des conséquences sociales que l'État est seul à pouvoir prendre en compte ("a better understanding among people in Canada", "a healthy multicultural society", "a sense of community"). D'autre part, la Déclaration universelle de l'UNESCO sur la diversité culturelle de 2001, qui, dans son article 8 offre une sorte de fondu-enchaîné<sup>10</sup> entre l'ancienne position (invocant une "exception culturelle") et la nouvelle (introduisant le concept de "diversité culturelle").

La *Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles* a été adoptée le 20 octobre 2005 par 148 voix contre 2 (les États-Unis et Israël) ; il y a eu quatre abstentions (l'Australie, le Honduras, le Libéria, le Nicaragua). La Convention est un traité qui liera les pays qui le ratifieront. Selon les termes de cette convention, le texte entre en vigueur trois mois après la ratification par trente pays ; ainsi, la convention s'applique-t-elle, depuis le 18 mars 2007, aux pays l'ayant ratifiée. On peut considérer le vote de cette Convention comme une sorte de référendum mondial contre le centralisme américain de production culturelle.

Parallèlement au processus d'élaboration de la Convention de l'UNESCO, un groupe d'experts travaille depuis dix ans à élaborer une sorte de déclaration des droits culturels, qui viendrait compléter la déclaration universelle des droits de l'homme. L'intérêt particulier de ce texte (Déclaration de Fribourg 2007) vient de ce qu'il tente de définir plus précisément que la Convention, certains termes

---

in mind as he was shooting. "I tried to get across themes that would be understood by a western audience." Again, the secret to export success, in China just as in the United States, is to alter the film, not to expect adaptation on the part of the audience."

<sup>8</sup> *General Agreement on Tariffs and Trade (GATT) & General Agreement on Trade in Services (GATS)*. Le GATS, négocié dans le cadre du WTO (*World Trade Organization*), est entré en application en 1995.

<sup>9</sup> Il s'agit du *Cultural Industries Sectoral Advisory Group on International Trade (SAGIT)*, un groupe d'experts auprès du *Canada's Departments of Cultural Heritage and Foreign Affairs and International Trade*.

<sup>10</sup> L'article 8 est ainsi rédigé : "Face aux mutations économiques et technologiques actuelles, qui ouvrent de vastes perspectives pour la création et l'innovation, une attention particulière doit être accordée à la diversité de l'offre créatrice, à la juste prise en compte des droits des auteurs et des artistes ainsi qu'à la spécificité des biens et services culturels qui, parce qu'ils sont porteurs d'identité, de valeurs et de sens, ne doivent pas être considérés comme des marchandises ou des biens de consommation comme les autres."

qui posent question ; en particulier, les termes<sup>11</sup> "culture", "identité culturelle" et "communauté culturelle".

La Convention de l'UNESCO sur la diversité culturelle présente tout d'abord son objectif (qu'elle décline sous de nombreuses formes) : protéger et promouvoir la diversité des expressions culturelles afin d'encourager le dialogue entre les cultures. Elle affirme des principes directeurs : d'une part, le principe de la souveraineté des États, qui sont libres d'adopter des mesures et des politiques pour protéger et promouvoir la diversité des expressions culturelles sur leur territoire ; d'autre part, le principe de l'égalité de dignité de toutes les cultures.

Les États-Unis n'ont pas ratifié, depuis 2005, la Convention sur la diversité culturelle. Il paraît peu vraisemblable qu'ils le fassent dans un avenir proche. On peut se demander, dans ces conditions, l'intérêt concret d'un tel texte ; certains juristes américains (Bruner 2008) estiment que cette Convention donne toutefois des armes à tous les pays qui l'ont ratifié. Étant donné leur isolement, les États-Unis seront finalement contraints de prendre en considération, au coup par coup, des arguments concernant l'éventuelle mise en danger de la diversité culturelle dans tel ou tel pays.

En tout état de cause, la Convention sur la diversité culturelle remplace un affrontement sur l'exception culturelle entre pays du nord (en particulier, entre les pays européens et le Canada d'une part et les États-Unis d'autre part) en un affrontement général sur la reconnaissance réciproque des cultures, où les États-Unis sont isolés face à tous les pays, du Nord comme du Sud. L'avantage tactique de court terme est clair. Certains commentateurs ont d'ailleurs vu le danger et tentent de dresser les pays du Sud contre les pays du Nord, signataires de la Convention, en arguant que la définition de la culture qui a été retenue est de nature à renforcer l'hégémonie culturelle des pays du Nord (voir Chan-Tiberghien 2006.).

On notera, enfin, que les textes politiques sur la diversité culturelle (SAGIT Group, la Déclaration puis la Convention de l'UNESCO, la Déclaration de Fribourg) se placent clairement dans la problématique "ethnologique" qui sera décrite au paragraphe 3 et qu'ils négligent, dans une large mesure, aussi bien les arguments plus économiques développés au paragraphe 2 que des considérations sur la qualité artistique des produits culturels, qui seront évoquées au paragraphe 4.

### **1.3 Comment défendre la diversité à partir du texte de l'UNESCO**

La Convention de l'UNESCO sur la diversité culturelle est suffisamment floue dans ses définitions pour pouvoir se prêter à diverses interprétations. Ce flou, qui a inquiété les commentateurs américains, peut être un avantage et donner à tous les pays signataires la latitude de défendre diverses positions concernant des produits culturels de nature variée : livres, musique, films, etc. Ce peut être aussi un inconvénient dans la mesure où certaines interprétations restrictives de la culture, voire des évaluations simplistes de la diversité, par exemple, les mesures de "longue traîne (Anderson 2004), pourraient montrer qu'une circulation sans contrôle des produits culturels est susceptible d'augmenter certains indicateurs de diversité ; par exemple, si la diversité est évaluée en comptant simplement le nombre d'œuvres disponibles sans tenir compte ni de leur ressemblance, ni de leur qualité.

Il convient donc de se préparer à une argumentation plus serrée, d'autant que le raisonnement sous-jacent, on l'a déjà souligné, est assez simpliste et repose principalement sur la comparaison implicite entre un ensemble de cultures et un biotope. Or l'évidence, d'ailleurs discutable, que la biodiversité est bonne en soi dans tous les cas, ne s'étend pas clairement au cas de la culture. Le raisonnement néglige, en effet, les divers coûts de contacts entre cultures différentes, en particulier les coûts d'interprétation, de compréhension, voire de traduction.

Ainsi, une réflexion sur les avantages de la diversité culturelle comparés, par exemple, aux coûts de la diversité linguistique serait certainement nécessaire. Les analyses concrètes de fragmentation culturelle font d'ailleurs une large place à la fragmentation linguistique (voir Fearon 2003, qui utilise une distance linguistique comme proxy d'une distance culturelle entre groupes ; voir aussi Laitin 2000). Les commentateurs américains font d'ailleurs remarquer que la forte réduction du

<sup>11</sup> L'article 2 de la Déclaration de Fribourg, donne les définitions suivantes : "Le terme «culture» recouvre les valeurs, les croyances, les convictions, les langues, les savoirs et les arts, les traditions, institutions et modes de vie par lesquels une personne ou un groupe exprime son humanité et les significations qu'il donne à son existence et à son développement ; l'expression «identité culturelle» est comprise comme l'ensemble des références culturelles par lequel une personne, seule ou en commun, se définit, se constitue, communique et entend être reconnue dans sa dignité ; par «communauté culturelle», on entend un groupe de personnes qui partagent des références constitutives d'une identité culturelle commune, qu'elles entendent préserver et développer."

nombre des langues parlées dans le monde n'est sans doute pas incompatible avec le maintien d'une grande diversité culturelle, même si une telle réduction préfigure le regroupement des cultures en grands ensembles de civilisations<sup>12</sup> (voir Caplan & Cowen 2004).

On a donc choisi, dans la suite, de présenter divers cadres dans lesquels il serait possible de préciser l'intuition qui sert de toile de fond aux textes sur la diversité culturelle : que les expressions culturelles représentent une richesse naturelle à préserver et que la libre circulation des corpus d'œuvres entraîne, dans certains cas, une mise en danger de cette richesse.

## 2 La culture au sens économique : les marchés du divertissement industrialisé

Les économistes ont cherché à rendre compte de l'originalité des biens culturels dans le contexte contemporain d'industrialisation et de numérisation, à partir de considérations sur le fonctionnement des marchés. Pour eux, l'exception culturelle peut se justifier dans certains cas parce que les biens et les services produits par les industries culturelles ne peuvent pas toujours être régulés efficacement par des marchés en libre concurrence. C'est moins la nature même de la culture qui est en question, que certaines particularités de production, de distribution ou de demande qui exigent un traitement spécial, éventuellement un contrôle des flux entre pays.

On présentera tout d'abord cette position et, dans une deuxième partie, sa critique extrême : que les œuvres culturelles ne peuvent pas être produites par une industrie, encore moins reproduites et diffusées ; qu'elles tirent leur valeur d'être originales, authentiques et, en un certain sens, sacrées. Une telle critique du progrès technique aboutit, paradoxalement, à considérer la photographie, la musique enregistrée, le cinéma, etc. comme de simples ersatz d'une culture "vraie" : la régulation des échanges de biens culturels est alors inutile puisqu'il ne s'agit que de produits industriels comme les autres. Dans une telle optique, la culture industrialisée ne relève pas de l'Art.

On tentera dans un troisième paragraphe de prolonger la réflexion sur les particularités économiques des biens culturels industrialisés et numérisés, et d'en tirer une première indication sur la nature même de la diversité culturelle. Plutôt qu'une diversité de corpus, il s'agit d'une diversité de pratiques de consommation et, donc, de structures de marché (production, distribution, promotion, consommation active, etc.)

### 2.1 Le marché du divertissement : biens d'expérience et capital culturel

La modélisation économique part de l'hypothèse que les œuvres culturelles sont des biens comme les autres, dont la consommation, *in fine*, augmente l'utilité des consommateurs en leur offrant un service spécifique : le divertissement. C'est là reprendre la distinction classique entre l'agréable et le beau<sup>13</sup>, et centrer les réflexions sur les consommations dont le but est d'amuser, de délasser et d'occuper le temps de loisir<sup>14</sup>.

Toutefois, la littérature sur l'économie de la culture n'en accepte pas pour autant la conclusion "libérale", souvent présentée de façon abrupte, par exemple par Jack Valenti, le président de la MPAA (*Motion Picture Association of America*), et consistant à prétendre que si le cinéma américain a envahi le monde entier, c'est tout simplement parce qu'il est le meilleur et le plus apprécié par les consommateurs, souverains dans leurs choix et autonomes dans leurs goûts. Certains articles tentent de montrer que, au moins dans certains cas, les marchés ne conduisent pas à une situation optimale (en termes de bien-être<sup>15</sup>) en raison de certaines particularités des biens culturels.

<sup>12</sup> Dans l'article "Do We Underestimate the Benefits of Cultural Competition?", Caplan et Cowen écrivent ainsi : "The number of living languages is plummeting as speakers move into the major linguistic groups of English, Spanish, Chinese, Arabic and others. The benefits of a common language outweigh the desire to remain separate, as is typical in network models. That being said, common languages ease the communication of cultural ideas. In this regard overall cultural diversity can rise as linguistic diversity falls." On évoquera cette discussion dans la suite : voir le paragraphe 4.3.

<sup>13</sup> La distinction entre l'agréable (qui plaît aux sens immédiatement : par exemple le vin des Canaries) et le beau (qui plaît universellement et hors de toute conceptualisation) remonte à Kant (*Critique de la faculté de juger*). Les économistes négligent ainsi la composante esthétique (qu'on évoquera dans la partie 4) mais aussi la composante sociale, c'est-à-dire l'utilité des œuvres culturelles dans la formation des groupes (qu'on évoquera dans la partie 3).

<sup>14</sup> On ne discute pas ici de ce que recouvre le besoin de divertissement. Il importe peu à l'économiste que cette demande soit une demande de distraction légère après une journée de travail ou le divertissement pascalien nécessaire pour fuir l'horreur de la condition humaine. L'important est qu'il s'agit d'une demande d'occupation de l'attention pendant une période déterminée. En cela, le divertissement ressortit bien à l'agréable (au sens de Kant) et chacun peut avoir des goûts différents sur ce qui lui permet de passer agréablement son temps libre (il s'agit donc d'une qualité horizontale).

<sup>15</sup> On entend "bien-être" dans son sens économique (*welfare*) : il s'agit d'une mesure agrégée des utilités des consommateurs.

D'une façon générale, la production d'un niveau convenable de diversité ne présente pas *a priori* de problèmes particuliers. Les consommateurs ont des préférences, là comme dans d'autres domaines, et ils désirent disposer d'un choix plus ou moins étendu. Lorsque la production se fait avec des économies d'échelles importantes, le commerce international permet à certains pays de se spécialiser par types de biens (c'est-à-dire par modèles ou par genres, etc.) plutôt que par solutions industrielles : c'est, par exemple, le cas des voitures, analysé par Paul Krugman (Krugman 1979). On peut donc s'attendre à ce que les mécanismes classiques de concurrence monopolistique conduisent (Dixit & Stiglitz 1977) à une diversité optimale pour les consommateurs (c'est-à-dire, dans le cas de la culture, à une fragmentation optimale de la production par genres et par pays). Les évaluations du bien-être créé par une plus grande diversité, bien que délicates, ont pu être conduites pour des ventes en ligne sur internet (Israilevich 2001, Brynjolfsson & al. 2003).

Les éléments spécifiques aux biens culturels, qui conduisent à douter de la capacité des marchés libres à les réguler efficacement, peuvent se regrouper en trois types de considérations :

**(i)** Les corpus culturels sont formés de "biens d'expérience" : les consommateurs potentiels ne connaissent pas, *ex ante*, l'utilité que les divers biens sont susceptibles de leur apporter ; ils sont obligés, soit de se fier à des indicateurs grossiers (comme le genre d'un film), soit de faire confiance aux avis de critiques professionnels ou de consommateurs ayant déjà utilisé le bien. En conséquence, la diversité a un coût généralisé élevé : les coûts correspondant aux temps d'écriture et de lecture des avis et critiques ainsi que les coûts de production des dispositifs de mise en relation (équipements et logiciels) permettant des échanges fructueux entre consommateurs et critiques.

Internet transforme la nature de tels échanges et réduit considérablement les coûts d'élaboration et d'utilisation de la méta-information (en désignant par ce terme, les informations qui permettent la production, la promotion, la distribution et l'utilisation des biens informationnels). La méta-information a une valeur très grande (Baye, Morgan & Scholten 2002), sa mise en commun a des effets importants (Chevalier & Mayzlin 2003) et les coûts de son élaboration et de ses traitements se sont considérablement réduits, si bien que la variété des biens vendus sur internet a fortement augmenté (Bils & Klenow 2001, Anderson 2004).

On notera que la méta-information ne concerne pas seulement les biens culturels, même si ceux-ci représentent une forte proportion des biens d'expérience échangés sur internet. Tous les produits nouveaux sont plus ou moins dans ce cas (Bresnahan & Gordon 1997). De plus, les analyses évoquées ici n'envisagent la variété que sous la forme élémentaire du nombre d'œuvres disponibles sans tenir compte d'une éventuelle ressemblance entre ces œuvres. On peut donc douter qu'internet constitue une solution suffisante qui assurerait progressivement une diversité optimale des corpus [comme le laisse espérer l'article sur la "longue traîne" (Anderson 2004)].

**(ii)** Les consommations culturelles connaissent de fortes externalités : pour chacun, l'utilité de la consommation d'un bien dépend de la consommation globale (l'audience) de ce bien. En conséquence, l'ouverture des frontières au commerce des biens culturels a un effet ambigu. Des modèles ont été développés dans le cas d'une audience générale, il s'agit alors d'une sorte "d'externalité culturelle" (Suranovic & Winthrop 2003), ou dans le cas d'audiences multiples formant des réseaux (Janeba 2004). Une telle externalité peut justifier, dans certains cas, un contrôle des flux culturels. Les conclusions de ces articles sont nuancées mais, dans le cas que tout le monde a en tête, la suprématie américaine de la production symbolique, il est assez clair qu'un encadrement des flux s'imposerait.

**(iii)** La production des biens culturels industrialisés (disques, films, etc.) est à très fortes économies d'échelle. Les coûts fixes de conception, de réalisation, de promotion sont très élevés et doivent être amortis sur des audiences étendues. La plupart des œuvres ne trouvent pas un public suffisant ; quelques rares succès financent un grand nombre d'échecs commerciaux. Dans ces conditions, une industrie culturelle, comme celle du cinéma aux Etats-Unis, qui dispose d'un vaste marché domestique pour amortir les coûts fixes de production, est en position avantageuse pour diffuser ses produits à l'étranger : le coût marginal de fourniture d'une œuvre est très réduit et susceptible de concurrencer efficacement les productions locales<sup>16</sup>. Lorsque la production d'un bien est à fortes

<sup>16</sup> On notera qu'une telle explication, purement économique, est sans doute insuffisante. Comme l'ont noté les auteurs du rapport du Conseil d'Analyse Economique déjà cité (Cohen & Verdier 2008), il existe des exemples où les Etats-Unis imposent leurs produits culturels en dehors d'un avantage économique très net. C'est, par exemple, le cas de l'édition. Les auteurs invoquent une explication culturelle, qui reste à préciser : "L'explication culturelle est plus complexe. Les États-Unis pourraient avoir acquis, grâce peut-être au cinéma, relayé récemment par les séries télévisuelles, une clé d'entrée dans l'imaginaire français qui leur donne un pouvoir de séduction inégalable. L'importance des livres traduits des États-Unis, alors même que l'édition n'est pas un secteur où les avantages économiques sont considérables, pourrait en témoigner."

économies d'échelle et que les goûts des consommateurs pour ce bien sont hétérogènes (c'est-à-dire, dépendent fortement du pays, ce qui est le cas pour les biens culturels), le contrôle des flux commerciaux entre les pays augmente généralement le bien-être global (Francois & Ypersele 2002).

(iv) Enfin, l'utilité de la consommation dépend, pour chaque consommateur, de ses consommations passées, qui ont créé une sorte de capital culturel (Stigler & Becker 1977) ; il peut donc se faire qu'il s'agisse là d'une limite forte à la diversité des types d'œuvres accessibles, rendant illusoire les gains de variété venant d'une plus grande circulation des biens culturels entre les pays. D'une façon générale, les consommations culturelles font évoluer les goûts, c'est-à-dire les fonctions d'utilité des consommateurs : si l'on raisonne dans un tel cadre dynamique, et si le commerce a lieu entre deux pays de tailles très différentes, il peut se faire que les préférences des consommateurs du pays le plus grand l'emportent sur celles de l'autre pays (Long & Bala 2004.), ce qui peut expliquer la volonté des petits pays de contrôler les flux culturels, les États considérant de leur responsabilité tutélaire de protéger les préférences de leurs ressortissants (les goûts traditionnels constituant une sorte de bien public).

La pertinence scientifique, mais aussi la faiblesse politique, d'une telle littérature vient de ce que les biens culturels sont considérés comme des biens ordinaires, ayant des caractéristiques économiques originales dont il convient de tenir compte (économies d'échelle de production, consommation à fortes externalités et susceptible d'apprentissage, etc.). On montre alors, naturellement, que l'ouverture des frontières n'est pas toujours une bonne chose pour le bien-être des consommateurs de tous les pays concernés. Mais, ceci est également le cas d'à peu près tous les biens, en particulier des biens innovants pour lesquels la demande n'est pas encore formée et la production est à fortes économies d'échelle (et d'apprentissage). Plaider l'exception des produits culturels par ce type de raisonnement, c'est défendre le protectionnisme, non seulement pour la culture, mais aussi pour la partie la plus vivante de l'économie. À vouloir trop prouver, on risque de ne pas être entendu.

## **2.2 De l'œuvre d'art authentique à la culture industrielle**

Les économistes qui considèrent les biens culturels comme des biens ordinaires (dont les marchés posent peut-être certains problèmes de fonctionnement) sont paradoxalement rejoints par ceux qui considèrent que les industries culturelles ne produisent pas d'œuvres d'art dignes d'être protégées mais des ersatz sans valeur artistique, en quelque sorte des biens industriels ordinaires. C'est cette position que l'on évoque maintenant.

Avant et après la deuxième guerre mondiale, à une époque où l'industrialisation de la culture se développait mais non sa numérisation, les sociologues de l'École de Francfort ont mis en avant deux particularités de la culture industrielle qui l'opposaient à l'art : la reproduction mécanique des œuvres et la volonté de tirer un profit financier d'une telle production industrielle.

D'une part, la reproduction détruit l'aura d'une œuvre d'art, son authenticité, son caractère presque sacré (Benjamin 1936). De même que les liens sociaux sont progressivement remplacés par des relations avec des objets, le rapport unique qu'on tisse avec une œuvre d'art se banalise en une relation marchande avec un objet courant : la consommation culturelle. Les arts modernes, parce qu'industrialisés, sont systématiquement dévalorisés : la photo n'est qu'une imitation de la peinture ; le cinéma, un ersatz de théâtre<sup>17</sup> ; le disque, un succédané de concert. On notera d'ailleurs que les exemples historiques ne s'inscrivent pas aisément dans une telle analyse ; par exemple (Haskell & Penny 1981) montrent, à partir de l'exemple de la diffusion du moulage au 16<sup>ème</sup> siècle, que les techniques de reproduction jouent un rôle central dans l'évolution des goûts et la fixation de standards esthétiques. En quelque sorte, c'est au moment où l'œuvre peut être reproduite mécaniquement, diffusée largement et copiée par tous, qu'elle acquiert son aura.

D'autre part, dans sa recherche de profit, le système industriel, dans le domaine de la culture comme dans tous les secteurs, dissimule des situations de monopoles (concurrence monopolistique) sous une concurrence illusoire portant sur des différenciations artificielles de produits. Les industriels façonnent les goûts du public puis affectent de considérer ces goûts comme exogènes ; ils

<sup>17</sup> On présente ici de façon rapide, voire caricaturale, la position de l'École de Francfort ; Walter Benjamin, par exemple, cherche à discerner en quoi l'aura caractéristique de l'œuvre d'art pourrait se transformer et s'acclimater à la reproduction industrielle. Le texte (Benjamin 1936) évoque ainsi les cas de la photo et du cinéma. L'auteur écrit : "La reproduction mécanisée, pour la première fois dans l'histoire universelle, émancipe l'œuvre d'art de son existence parasitaire dans le rituel. Dans une mesure toujours accrue, l'œuvre d'art reproduite devient reproduction d'une œuvre d'art destinée à la reproductibilité. Un cliché photographique, par exemple, permet le tirage de quantité d'épreuves : en demander l'épreuve authentique serait absurde. Mais dès l'instant où le critère d'authenticité cesse d'être applicable à la production artistique, l'ensemble de la fonction sociale de l'art se trouve renversé. À son fond rituel doit se substituer un fond constitué par une pratique autre : la politique."

standardisent les œuvres et imposent dans tous les domaines un style *ex ante* auquel les artistes doivent se plier. La culture se présente comme un loisir dans le prolongement du travail, un loisir taylorisé sans effort intellectuel, sans occasion de sublimation (Adorno & Horkheimer 1947).

La position qui vient d'être exposée, même si on peut en resituer certains aspects dans le cadre de la position esthétique qui sera abordée dans le paragraphe 4, n'aide guère à définir une politique culturelle, en particulier aujourd'hui, où l'essentiel de la culture est, non seulement industrialisée mais en cours de numérisation et circulant déjà sur les réseaux de télécommunication. Il semble bien que l'originalité et l'authenticité aient définitivement quitté le monde de l'art.

Au 20<sup>ème</sup> siècle, décider que ni la photographie, ni le cinéma, ni le disque n'appartiennent au domaine de l'art, c'était se couper aussi bien des réalités industrielles que de l'évolution esthétique. À cette époque, André Malraux était plus lucide en considérant le cinéma comme un art, tout en reconnaissant, selon la phrase souvent citée (et c'est la chute de l'ouvrage) que : "Par ailleurs, le cinéma est une industrie" (Malraux 1946).

Au 21<sup>ème</sup> siècle, continuer de centrer la valeur des œuvres sur l'unicité et l'originalité deviendrait absurde lorsque tous les biens culturels sont dématérialisables et que disparaissent les notions d'auteur et d'authenticité. Les difficultés d'adaptation juridiques et réglementaires (cf. par exemple, les tribulations des lois DADVSI et Hadopi), prêtent parfois à sourire, comme lorsqu'on cherche, par exemple, des "barèmes d'originalité" afin de déterminer des clés de partage de valeur (Pasquier 2008).

Dans le contexte de la défense de la diversité culturelle, l'élitisme qui consisterait à définir de façon restrictive un domaine méritant protection et limité aux arts classiques, non reproductibles (la peinture, les concerts, les spectacles vivants, etc.) éviterait l'essentiel du problème : les flux entre pays sont, dans ce domaine étroit, pratiquement négligeables en valeur, devant ceux des industries culturelles au sens large.

### **2.3 La diversité des corpus : peut-on négliger les médiations ?**

Au-delà des spécificités des biens culturels qui risquent d'entraîner des inefficacités dans le fonctionnement des marchés, la culture constitue un domaine original, justifiant une réglementation particulière, principalement pour deux raisons : d'une part, l'art ne vise pas une utilité individuelle et immédiate ; d'autre part, les activités culturelles relèvent d'un fonctionnement social particulier.

(i) La production artistique (artisanale, industrielle, individuelle) ne vise pas seulement l'utilité du consommateur ou le profit du producteur mais la transformation de l'individu et du groupe (ou de la société) auquel il appartient. Les biens culturels sont, comme les médicaments, des biens d'expérience en un sens absolu : leur consommation ne lève pas complètement l'incertitude sur leur utilité. Ils sont également, comme l'enseignement, des investissements personnels dont l'utilité se manifeste principalement par des externalités collectives. Les œuvres sont donc des produits actifs, au sens où l'on parle de l'activité d'un remède. Pour juger des cultures et de leur diversité, il convient d'évaluer l'efficacité de cette activité, et tout d'abord la définir. L'approche ethnologique (partie 3) traite de la construction des groupes à partir d'un bien commun entraînant la loyauté des individus (la culture Dionysiaque, si l'on veut) ; l'approche esthétique (partie 4) insiste, pour sa part, sur la construction d'un capital symbolique commun appuyé sur des traitements cognitifs spécifiques mobilisant des affects propres à chaque récepteur (la culture Apollinienne). Dans les deux cas, la culture se caractérise par les transformations qu'elle induit aux niveaux individuel et collectif.

En conséquence, on ne saurait séparer la culture-contenu de ses diverses médiations<sup>18</sup>, actuellement en cours de transformation (Hennion 2007). Au temps de l'industrialisation de la culture, les nouvelles techniques se sont tout d'abord appuyées sur les formes anciennes, le cinéma, par exemple, utilisant dans ses débuts l'esthétique du théâtre et du mime avant de les transformer ; de la même façon, la numérisation s'appuie aujourd'hui sur l'esthétique des arts industriels et des médias avant de les remettre en cause et de les subvertir. L'écrivain avait été plus libre de s'exprimer que l'auteur d'un film ; les contraintes économiques qui pesaient sur lui étaient moins sévères, même si la responsabilité de l'éditeur avait limité dans le passé la liberté d'expression. Aujourd'hui, les coûts de

<sup>18</sup> On notera que, dans ce paragraphe, le mot "médiation" est utilisé dans les deux sens qu'il peut avoir dans un tel contexte : les médiations utilisées par la culture – et la médiation que constitue la culture. Antoine Hennion donne une formulation claire de cette distinction (Hennion 2007) : "De quoi l'art est-il médiateur ? / Quels sont les médiateurs de l'art ? Ces questions, nous verrons l'histoire de l'art leur répondre, sans les avoir posées, par de subtiles analyses qui renvoient à deux modèles d'interprétation, l'un linéaire (ou naturel, externe, explicatif : quels sont les médiateurs de l'art), l'autre circulaire (culturel, interne, implicatif de quoi l'art est-il médiateur."

production réduits, la création répartie, l'édition facile de vidéos sur internet, la copie, le détournement, le commentaire, restaurant, pour les arts numérisés, la liberté de la création, dans sa richesse comme dans ses dérivés<sup>19</sup>.

(ii) Les activités culturelles se définissent à partir d'un fonctionnement original, qui ne relève complètement, ni du paradigme économique (production, marché, consommation), ni du paradigme de la communication (émission, transmission, réception). Généralement, la production et la consommation ou bien l'émission et la réception sont couplées ; dans un cas comme dans l'autre, la production et l'émission sont "pour" la consommation et la réception : elles prennent en compte leurs particularités, elles s'y adaptent par essais-erreurs. Dans le cas de la culture, les producteurs-émetteurs seraient des sources de bruit tandis que les consommateurs-récepteurs joueraient le rôle de sélectionneurs et de réémetteurs. Les schémas PDC { Production – Distribution – Consommation } et ETR { Émission – Transmission – Réception } seraient alors remplacés par un schéma RSM { Reproduction – Sélection – Mutation }.

Dans un schéma RSM, dont les parties 3 (pour l'aspect ethnographique) et 4 (pour l'aspect esthétique) donnent des exemples, les agents culturels (tout à la fois émetteurs, récepteurs, et réémetteurs) lisent certains éléments du corpus (sélection), les traitent, les comprennent, les apprécient, les modifient (mutation) puis ils les réécrivent dans le corpus (reproduction). Le schéma PDC est linéaire, surtout si on néglige, dans une optique classique, les marchés d'occasion et les questions de retraitement des déchets. Le schéma ETR, dans une communication interactive, subit des alternances régulières ou imprévues (l'émetteur et le récepteur échangeant leur rôle) ; le schéma RSM est circulaire. Les règles juridiques sur le droit d'auteur se placent dans un schéma PDC (l'auteur crée de la valeur et doit être rémunéré, le consommateur en détruit et doit payer). Les analyses sur les contenus et leur plus ou moins grande efficacité se placent dans une optique ETR (l'émetteur se fait-il comprendre du récepteur de façon efficace ?). Les analyses de diversité culturelle devraient plutôt se placer dans une optique RSM : les transformations du corpus servent-elles le but recherché (formation des groupes ou constitution d'un capital symbolique) ?

### 3 La culture au sens ethnologique : la construction identitaire des groupes

On présente dans le présent paragraphe, la question de la diversité culturelle dans le cadre d'une définition ethnologique de la culture. Dans cette optique, la culture est à la fois ce que produit un groupe et ce qui, en retour, produit le groupe. Pour exister, un groupe secrète, plus ou moins involontairement, un corpus complexe qui assure que chacun de ses membres aura le sentiment d'appartenir au groupe et fera preuve d'une certaine loyauté vis-à-vis des autres membres.

Deux positions complémentaires seront abordées tour à tour : dans le premier paragraphe, on évoquera la littérature qui considère que les groupes constituent leur culture à partir d'éléments divers, éventuellement venant d'autres cultures, mais qu'il n'y a pas de risque réel de contamination. De même que les oiseaux font toujours le même nid à partir des débris infiniment divers qu'ils trouvent au hasard, de même, les groupes utilisent, pour entretenir leur culture originale, toutes sortes d'informations et de représentations, qu'ils détournent et bricolent dans une sorte de contresens créatif.

Dans le second paragraphe on citera certains courants de pensée qui décrivent des interactions plus agonistiques entre des groupes qui cherchent à se constituer ou à défendre leur originalité et pour qui

<sup>19</sup> Un tel optimisme est parfois critiqué par des auteurs qui n'y voient qu'un retour aux idéologies préindustrielles. Par exemple (Menger 2009) dans le chapitre *Talent et Réputation*, donne une excellente synthèse des transformations économiques et sociales que la numérisation pourrait induire, avant de déclarer que prendre de tels espoirs au sérieux équivaudrait à revenir aux positions dépassées de Marx et de Proudhon : "Les technologies et leurs convergences auraient alors pour propriété quasi magique de résoudre simultanément les trois apories des marchés culturels. Elles amplifieraient et modifieraient la consommation en fournissant aux consommateurs une information plus complète sur les œuvres, grâce à un échantillonnage illimité qui leur permettrait de tester tout ce qui peut les intéresser, avant d'accorder leur préférence à tel artiste ou à tel contenu. (...) Deuxièmement, les artistes seraient plus nombreux, puisque les coûts de production s'abaisseraient sans cesse, et que les pratiques créatives offriraient des possibilités sans cesse plus large de recombinaison, de mélanges, de collage, d'hybridation à partir de la production existante en allégeant ainsi le coût de l'invention. (...) Enfin le bien-être social serait augmenté : la production et la consommation seraient plus abondantes et plus diverses, le prix d'accès aux œuvres serait plus bas ou nul, pour des unités de consommation plus aisément divisibles (...) Les majors piqueraient du nez, et le star system avec elles. Cette vision est celle d'une communauté de créateurs entrepreneurs indépendants, et celle d'une communauté de consommateurs fortement interconnectés et s'échangeant sans contrainte à peu près tout. Mieux, l'écart entre producteur et consommateur se réduirait, et la barrière pour passer de l'état de consommateur à celui d'artiste créateur et producteur mettant en circulation ses œuvres s'abaisserait jusqu'à avoisiner zéro. Or c'est là très exactement ce que Marx imaginait : une communauté d'artistes créateurs n'étant plus mis en rivalité par les comparaisons évaluatives des consommateurs, car la disjonction producteur / consommateur disparaîtrait progressivement."

certaines éléments venant de culture étrangère peuvent représenter un risque d'hybridation, voire d'empoisonnement. La compétition entre groupes, entre classes, entre pays, peut alors se présenter comme une sorte de guerre culturelle, par quoi commence et finit toute guerre.

Dans un troisième paragraphe, on tentera de tirer, de cette confrontation, un enseignement concernant l'évaluation de la diversité culturelle : enrichir l'analyse de la diversité des corpus par un repérage de la diversité des pratiques de réception et de réemploi.

### **3.1 Les groupes en formation : l'expression culturelle**

L'analyse ethnologique s'est tournée, principalement après la deuxième guerre mondiale, vers l'analyse des sous-cultures avec les méthodes et l'efficacité déployées auparavant pour la description ethnographique des civilisations primitives. La littérature présentée dans ce paragraphe ne s'inscrit pas seulement dans ce courant (les *Cultural Studies*) mais une grande partie des articles et des ouvrages cités appartiennent à cette mouvance. Il n'est pas dans le propos du présent texte de donner un aperçu<sup>20</sup>, même rapide, de ce courant de recherche, qui prend corps avec la création, en 1964, du CCCS (*Centre for Contemporary Cultural Studies*) à Birmingham et qui fera le point sur ses travaux à la Conférence *Cultural Studies* en 1990. Au reste, les *Cultural Studies* abordent aussi bien la question présentée dans ce paragraphe (comment un groupe secrète sa culture pour exister), que celle du paragraphe suivant (comment la compétition entre les groupes peut prendre la forme d'un affrontement culturel).

Les mécanismes de la construction identitaire d'un groupe ont été mis en lumière par l'analyse de certains groupes marginaux [(Muggleton 2000) dans le cas des punks, (Hodkinson 2002) dans le cas des jeunes adoptant le look Goth, (Willis 1976) dans le cas des motards et des hippies, etc.]. De tels groupes se structurent autour d'un style spécifique (Hebdige 1988 ; Thornton 1996), qui permet d'individualiser le groupe par rapport au non-groupe (tous les membres du groupe se ressemblent) et aussi chaque membre du groupe par rapport à tous les autres (tous les membres du groupe se distinguent spécifiquement). C'est paradoxalement parce que, de l'extérieur, tous les membres sont indiscernables, qu'à l'intérieur, chacun peut être différent et accéder à l'individualité<sup>21</sup>. C'est parce qu'il y a un code<sup>22</sup> strict que des modifications infimes, à l'intérieur de ce code, peuvent porter des significations interprétables par les autres membres du groupe. Le code offre à chacun le moyen de s'identifier comme membre du groupe (parce que semblable aux autres) et d'atteindre l'originalité, d'être enfin lui-même (subtilement différent de tous les autres).

La diversité culturelle s'entend, dans cette optique, comme une diversité des systèmes de signalisation qui sont utilisés à l'intérieur de chaque groupe. Le code des motards n'est pas celui des hippies (Willis 1976), même si leurs structures et leurs fonctionnements peuvent être proches. La protection de la diversité culturelle pourrait alors ressembler à la défense des langues parlées par des groupes linguistiques restreints.

La plupart des sociologues ou des ethnologues qui s'intéressent à cette question, insistent sur le dynamisme de la production culturelle, sur sa richesse, sur sa capacité à utiliser des éléments divers et à les redéfinir dans des contextes nouveaux. Les textes sociologiques de référence (Hoggart 1957, de Certeau 1980) s'étaient déjà proposé de montrer que les cultures populaires n'étaient pas de simples sous-produits de la culture des classes supérieures mais constituaient, au contraire, des créations originales et complexes, même lorsqu'elles intégraient, et transformaient par bricolage, des éléments culturels qui leur étaient au départ étrangers.

Certains ethnologues (Warnier 2003 – 2004a – 2004b.) ont poursuivi cette vision humaniste en une sorte de confiance sereine dans la capacité des groupes à se défendre des influences étrangères : même si toutes les émissions culturelles sont mondialisées et uniformes, les réceptions localisées les utilisent partout différemment et peuvent préserver l'originalité des cultures locales. Dans sa

<sup>20</sup> Pour une introduction aux *Cultural Studies*, voir, par exemple, (Mattelart & Neveu 2008) et (Glevarec, Macé & Maigret 2008).

<sup>21</sup> Ainsi, un punk interrogé par David Muggleton sur ce que ça signifie d'être punk, répond : "être punk ? À la base, c'est être toi-même, être libre, pouvoir faire ce que tu veux, avoir le look que tu veux. (...) Peut-être que pour les non-initiés on se ressemble tous, mais il y a pas mal de différences entre nous." (Muggleton 2000) dans la traduction de (Glevarec, Macé & Maigret 2008).

<sup>22</sup> Ici et dans la suite, on emploie le mot "code" dans un sens très large. Il s'agit des régularités émergentes d'un système de signalisation. Pour qu'un tel système s'établisse, il suffit (dans une optique pragmatique) que l'intention de communiquer de l'émetteur soit reconnue par le récepteur et que l'attention du récepteur soit reconnue par l'émetteur (ou plus exactement que l'intention de l'un et l'attention de l'autre constituent un savoir partagé). Voir (Sperber 2000) pour des exemples de communications ne reposant que sur le fait que chacun des interactants possède une métareprésentation suffisante de l'autre. Dans ces conditions, un code préalable précis n'est pas nécessaire. Toutefois, *ex post*, on peut repérer la stabilisation de certaines stratégies de couplage informationnel (qu'on peut désigner par le mot "code").

conférence de 2003, Jean-Pierre Warnier apporte deux arguments<sup>23</sup> : d'une part les conflits entre groupes renouvellent constamment la différenciation culturelle ; d'autre part, les éléments uniformes mondialisés sont utilisés au niveau local dans le cadre de pratiques diversifiées. Michael Griffin, dans l'épigraphie<sup>24</sup> de son article (Griffin 2002), donne un exemple frappant : est-ce que, au Mexique, les piñatas (récipients, traditionnellement remplis de sucreries, que les enfants cassent les yeux bandés), aujourd'hui parfois en forme de Pokemons, sont encore des piñatas ? ou déjà des Pokemons ? Est-ce que véritablement les cultures traditionnelles gardent l'essentiel de leur originalité lorsqu'elles utilisent superficiellement des formes mondialisées ?

De nombreuses études ont documenté la créativité de la réception et les contresens qui sont régulièrement faits lors des emprunts d'éléments mondialisés par des cultures locales. Par exemple, la série nord-américaine, "Dallas", peut se prêter à diverses interprétations selon la culture des récepteurs (Ang 1985, Katz & Liebes 1993). C'est justement dans la mesure où ce mélo (*soap opera*) trouve des points de rencontre avec un grand nombre de schémas utilisés par les cultures orales que l'histoire peut être transposée par chacun dans son cadre familial.

De la même façon, les films "Rambo" ont été montrés à des aborigènes australiens<sup>25</sup> et leurs interprétations ont été systématiquement recueillies et analysées (Michaels 1986) ; assez naturellement, on constate que de tels spectateurs réécrivent l'histoire du film et concentrent leur attention interprétative sur les détails qui sont susceptibles d'avoir un sens dans le cadre de leur vie. Même au sein d'une culture relativement homogène, l'extrême variété des réceptions et des interprétations a été largement documentée, en particulier dans le cas des émissions de télévision (Morley 1980, Livingstone 1998). Il peut même se faire qu'une œuvre étrangère (une fiction télévisuelle, par exemple) soit plus en phase avec une partie du public qu'une œuvre domestique, ce qui conduit à s'interroger<sup>26</sup>, dans ce cas, sur la notion même de "programme national" (Mattelart T. 2009).

De telles études empiriques sur les richesses du décodage et les bienfaits du contresens ont nourri une sorte de syncrétisme vague : l'uniformité des contenus n'est pas incompatible avec une réelle diversité culturelle, à la fois vivier d'universalité et de modernité (Meyer-Bisch 2008.). La glocalisation (Giulianotti & Robertson 2006) désigne un tel phénomène : la circulation accélérée des informations, permise par les réseaux de télécommunication, ne conduirait pas nécessairement à une uniformité culturelle ; à la déterritorialisation des œuvres correspondrait une reterritorialisation des pratiques (Want 2008). La McDonaldisation du monde ne serait plus à craindre, puisque les restaurants McDonald eux-mêmes s'adaptent à chaque culture locale ; c'est effectivement la thèse défendue dans (Ritzer 1996).

On sent parfois pointer l'exaspération chez les critiques de la glocalisation (Jameson 2000, Wolton 2004, Rasse 2008) dans la mesure où le discours humaniste sur l'infinie richesse de la création culturelle des plus humbles aboutit finalement à recommander de ne pas défendre les sociétés culturellement les plus fragiles. On s'extasie sur les amusants contresens que font les aborigènes, on y voit là un signe de la santé et du dynamisme de leur culture, et on en déduit qu'il ne

<sup>23</sup> Jean-Pierre Warnier écrit (2003) : "[Les conflits politiques] sont en partie alimentés par des clivages culturels. Mais ils ont aussi pour conséquence de produire, en permanence, des éléments de culture qui nourrissent la divergence culturelle. En d'autres termes, du fait des conflits politiques, l'humanité est une machine à produire de la différence culturelle. Dans la relation d'opposition, chacun cultive ses spécificités.(...) Les pronostics pessimistes sur la mondialisation de la culture procèdent tous d'une observation de l'offre globalisée de produits culturels (cinéma, musique, presse, mais aussi jouets, alimentation, etc.). Or, en observant la réception localisée, en faisant un travail d'ethnologue, on constate que les produits véhiculés par les flux mondiaux servent de matériaux pour des constructions culturelles locales diversifiées."

<sup>24</sup> Michael Griffin, dans cette épigraphie, cite la remarque d'un participant à l'*International Communication Association Conference*, à Acapulco en juin 2000 ; ce participant avait fait remarquer : "But a Pokemon piñata is still a piñata, isn't it?". Une piñata est un récipient fait de matériaux facilement cassables (paille, papier mâché, argile), de forme humaine ou animale (souvent un âne), remplis de sucreries et de jouets, que des enfants, les yeux bandés tentent de casser avec un bâton. Quant aux Pokémons, ce sont des images d'animaux monstrueux (Pocket Monsters), créés par Nintendo en 1996 (pour les consoles de type Game Boy).

<sup>25</sup> Il s'agit des Warpiri dans le désert australien (Australian Central Desert). L'étude a été menée au début des années 1980.

<sup>26</sup> Tristan Mattelart prend le cas de la réception par le public australien de *Miami Vice* ; il écrit à ce sujet (dans le papier *Enjeux intellectuels de la diversité culturelle : éléments de déconstruction théorique*) : "La distinction établie entre programmes et textes télévisuels conduit à déconstruire la notion même de programme national. Une fiction dite étrangère peut être vue par certains téléspectateurs d'un pays donné comme étant plus proche culturellement de leur réalité qu'une fiction nationale. Pour exemple, *Miami Vice* (Deux flics à Miami) offre à certains téléspectateurs australiens un cocktail de sons et de plaisirs plus attractif que celui que peut offrir, dans les années 1980, un programme national. La série met l'accent sur une société multiraciale, consumériste, hédoniste, avec drogues, sexe, sensualité et rock. À ce titre, l'univers qu'elle propose est, à certains égards, davantage en consonance avec la réalité des jeunes australiens que l'univers présenté par les fictions australiennes. On voit bien avec cet argument extrême le problème que pose le fait de penser la diversité culturelle en privilégiant l'instance de la consommation : la question de l'offre devient secondaire, relativisant le besoin de défendre les industries culturelles nationales."

faut pas contrôler les flux culturels, alors même que personne ne s'est réellement soucié d'analyser à long terme les éventuelles dérives des cultures locales sous l'influence des flux de contenus uniformisés.

Si les groupes créent leur culture pour exister, ils sont aussi façonnés par les éléments culturels qu'ils utilisent, si bien que l'interprétation et le détournement peuvent constituer à la fois des contresens individuels de court terme et une source de contamination sociale à plus long terme ; contamination qu'on peut interpréter, dans certains cas extrêmes, comme une forme d'ethnocide. Ce point va être maintenant abordé.

### **3.2 Les groupes en concurrence : l'affrontement culturel**

Les groupes sont toujours plus ou moins en concurrence, sinon en lutte. Chaque communauté doit nécessairement partager avec d'autres entités, le temps de participation et la loyauté de ses membres. Les nations elles-mêmes s'affrontent aux plans économique, politique et linguistique ; certains pensent que la conquête culturelle précède et prépare la domination économique ; d'autres au contraire, voient, dans la diffusion de leurs systèmes de représentations, le but ultime que poursuivent toutes les sociétés par des moyens violents ou insidieux.

Une telle vision s'oppose à la position décrite précédemment dans la mesure où l'on considère, de façon plus réaliste peut-être, que les groupes dominés, lorsqu'ils utilisent les éléments culturels des groupes dominants, n'ont pas toujours la capacité de les redéfinir complètement : même s'ils luttent pour rester eux-mêmes, ils intègrent, ne serait-ce que dans leurs réactions de rejet, certains traits allogènes, qui progressivement les transforment. Pour reprendre l'expression du rapport du CAE, évoqué précédemment, le pays dominant acquiert progressivement des clés d'entrée dans l'imaginaire du pays dominé<sup>27</sup>.

La diversité culturelle doit alors s'évaluer dans le cadre d'une telle métareprésentation agonistique ; chaque groupe cherche à représenter les représentations des autres groupes de façon à en faire des composantes folkloriques de sa propre culture. Certains auteurs du courant des *Cultural Studies* ont d'ailleurs documenté ce point dans le cas des sous-cultures déviantes. Ainsi Phil Cohen présente-t-il certaines *subcultures* populaires comme une sorte de bruit cherchant à interférer avec les représentations dominantes (en particulier celles diffusées par les médias), à les perturber et à les pervertir (Cohen 1972). Symétriquement, la culture dominante réindexe les signes subculturels dans le système marchand de la mode ; elle les récupère ainsi pour leur enlever tout pouvoir réellement subversif.

Dans la mesure où chaque groupe bâtit son système de représentations pour assurer la loyauté de ses membres, la culture représente l'effort du groupe pour persévérer dans son être, pour perdurer. Les interférences culturelles font alors penser aux luttes à mort d'organismes, chacun cherchant à subvertir le système immunitaire de l'autre.

Plusieurs types d'interférences culturelles ont été traités dans la littérature sociologique ; on se limitera ici à une évocation rapide des dimensions suivantes : (i) la lutte des classes ; (ii) l'acculturation des migrants ; (iii) le colonialisme et la situation postcoloniale ; enfin, (iv) le clash des civilisations et la fin de l'histoire. Certaines de ces positions servent de toile de fond à la défense de la diversité culturelle et permettent d'en voir à la fois, les motivations généreuses et les limites concrètes.

(i) Les pratiques culturelles peuvent constituer un signal social d'appartenance à une classe : les *Cultural Studies* en particulier avec Hoggart, avaient pointé les éléments culturels qui permettaient à la classe populaire de définir son originalité (avec l'opposition entre "nous" et "eux"). Une telle analyse en termes d'opposition – et chez Hoggart ou de Certeau, d'opposition au moins partiellement victorieuse – peut être raffinée si l'on suppose un jeu à trois classes : entre la classe culturellement dominée, qui définit sa culture par opposition, et la classe supérieure, garante de la culture légitime, une classe moyenne tente de se signaler comme ayant quitté la première et appartenant déjà, au moins en partie, à la seconde. La culture est un des moyens, sans doute le plus accessible et certainement le plus complexe, pour effectuer une telle signalisation.

Avec une grande subtilité, Pierre Bourdieu dans "La distinction" (Bourdieu 1979) repère un tel système de signalisation. Plutôt que de courir après les œuvres de la culture légitime, comme un snob après la mode, qui aura toujours un temps d'avance sur lui, les classes moyennes adoptent les positions

<sup>27</sup> On a cité plus haut l'expression employé par le rapport du Conseil d'Analyse Économique (Cohen & Verdier. 2008) : "Les États-Unis pourraient avoir acquis, grâce peut-être au cinéma, relayé récemment par les séries télévisuelles, une clé d'entrée dans l'imaginaire français qui leur donne un pouvoir de séduction inégalable."

caractéristiques d'une définition esthétique de la culture, celle même qui sera évoquée dans la quatrième partie du présent texte (en particulier, dans le cas d'un tableau ou d'une photographie, la valorisation du mode de traitement plutôt que du sujet traité ; la valorisation, ou au moins l'acceptation, de l'œuvre scandaleuse, etc.). "La Distinction" ne tranche d'ailleurs pas sur ce que la position esthétique peut avoir de sincère : les classes supérieures ont peut-être accès à une forme particulière de culture, ou peut-être ont-elles défini un modèle d'appréciation artistique artificiel qui ne sert qu'à exclure les autres classes. En tout état de cause, les classes moyennes ont décodé suffisamment ce langage pour l'utiliser mais sans avoir réellement accès à la réalité de ce qu'il désigne (si cette réalité existe).

Les limites d'une telle analyse viennent de la force méthodologique de l'approche : en se limitant au fonctionnement social et aux échanges de signaux qui lui sont liés, indépendamment de la pertinence même de ces signaux (c'est-à-dire de leur adéquation à une réalité, ici l'émotion esthétique sincère), le sociologue fait assurément son travail mais s'enferme dans une description qui paradoxalement ne fait jouer aucun rôle spécifique à la culture (sinon en ce qu'elle permet un certain type de signalisation sociale). De nombreux biens, sinon tous, peuvent servir de signaux ostentatoires, comme les petites cuillères d'argent de Veblen<sup>28</sup>. Pour définir des politiques publiques, il convient justement de trancher de la réalité de l'utilité des cuillères en argent : faut-il des lois somptuaires ? faut-il considérer au contraire que certains consommateurs tirent une utilité réelle (hors ostentation) de leur usage ?

Bernard Lahire fait justement remarquer (Lahire 2004) que jamais Bourdieu ne s'interroge sur la réalité éventuelle des goûts que les uns ou les autres manifestent<sup>29</sup> : ces goûts ne sont traités que comme des signaux d'appartenance sociale. L'incohérence individuelle des goûts est ainsi négligée, alors qu'il est extrêmement fréquent que des goûts "légitimes" et "populaires" se mélangent chez un même consommateur. Même lorsque la diversité culturelle est utilisée par les classes sociales pour se différencier, il n'en reste pas moins que les goûts de chacun sont encore très hétérogènes, ce qui est l'indice que le goût possède au moins une parcelle de réalité au-delà de la volonté de paraître (Lahire 2008).

(ii) L'évolution des pratiques culturelles des populations migrantes au contact des populations d'accueil, fournit un cas typique d'acculturation, c'est-à-dire de transformation des modèles culturels à la suite de contacts répétés. Les premières études systématiques remontent aux observations des populations immigrantes aux Etats-Unis [(Herskovits 1938) ; pour une présentation de cette littérature, voir (Cuhe 1996)]. Les migrants, selon leur culture d'origine, s'adaptent plus ou moins complètement et rapidement. Pour expliquer ces écarts, on cherche à repérer une sorte de distance entre cultures qu'il conviendrait de franchir en cas d'acculturation (par exemple, (Benedict 1934) qui distingue entre cultures apolliniennes et dionysiaques ; ou (Hofsede 2001) qui distingue plusieurs axes : individualisme/collectivisme, crainte ou attrait pour l'incertain, orientation à court ou long terme, masculin/féminin, etc.).

Mais l'acculturation ne se résume pas à la transformation de la culture du groupe migrant (et éventuellement du pays d'accueil). De façon plus surprenante, on peut constater, chez un même individu, la juxtaposition des deux cultures, comme si elles étaient situées dans deux compartiments logiquement distincts, où peuvent exister des croyances contradictoires. Un tel syncrétisme individuel spontané, qu'on a parfois désigné sous le nom de "principe de coupure" (Bastide 1954 et 1970) n'est pas si étrange qu'on pourrait le penser et on verra dans la partie 4 que l'existence de croyances contradictoires ou non complètement analysées et comprises, est la caractéristique principale d'un système symbolique.

Il reste toutefois que, même si les croyances culturelles ne sont pas soumises aussi rigoureusement que les croyances scientifiques, au principe de non-contradiction, les migrants au cours de leur acculturation, jouent avec deux systèmes de représentations qu'ils ne cherchent pas à rendre complètement cohérents ; ce qui présente certainement un avantage dynamique mais peut-être, aussi, des inconvénients de long terme. En tout cas, la diversité culturelle doit se juger en tenant compte de la complexité des phénomènes d'acculturation, c'est-à-dire en ne faisant pas *a priori*

<sup>28</sup> Veblen fait remarquer, dans *The Theory of the Leisure Class*, que certaines consommations de la classe bourgeoise ne peuvent pas s'expliquer rationnellement par la maximisation de l'utilité d'usage. Les couverts en argent sont très onéreux et rendent le même service que des couverts ordinaires : leur possession et leur utilisation rituelle jouent comme un signal ostentatoire d'appartenance de classe (*conspicuous consumption*).

<sup>29</sup> Au chapitre 5 de (Lahire 2004), dans "Retour sur La Distinction", Lahire écrit : "L'auteur [Bourdieu dans La Distinction] ne se demande pas si les plus dotés en capitaux culturels (et secondairement économiques) ne pourraient pas préférer *réellement* des chansons légères (parmi d'autres goûts plus légitimes) et si les moins dotés culturellement comme économiquement ne pourraient pas *réellement* compter parmi leurs préférences des œuvres savantes pour leur caractéristiques musicales propres."

l'hypothèse de la toute puissance des groupes à conserver leur culture et à réutiliser la culture des autres comme un simple matériel banalisé.

Les phénomènes d'acculturation ont bénéficié d'un regain d'intérêt avec le développement des réseaux de télécommunications, qui permettent aux migrants d'entretenir des contacts riches et fréquents avec leur population d'origine (Diminescu 2005, Proulx 2008). Le multiculturalisme constitue un mélange durable, plus ou moins stable, de plusieurs cultures en interaction ; ceci a été décrit par exemple par (Giulianotti & Robertson 2006) dans le cas des supporters nord-américains d'équipes écossaises de football et, d'une façon plus générale, dans (Appadurai 1996).

Des analyses récentes (Diminescu & al. 2009.), menées dans plusieurs pays européens auprès de migrants, semblent mettre en évidence que les contacts fréquents permis par les moyens modernes de télécommunications, non seulement maintiennent les liens des migrants avec leur milieu d'origine, mais aussi entraînent une meilleure et plus rapide intégration dans leur milieu d'accueil<sup>30</sup>. Toutefois, les États ont de plus en plus fréquemment à gérer des conflits entre communautés sur ce qui est acceptable de faire et/ou de rendre ostensible. La diversité culturelle est alors limitée par la tolérance respective des communautés en présence ; voir, par exemple, une réflexion originale menée au Canada dans le cas des signes religieux autour de la définition d'un "accommodement raisonnable" (Bosset 2005 ; Bouchard & Taylor 2008).

(iii) La colonisation constitue un exemple extrême de conflit culturel et la décolonisation n'a évidemment pas restauré une sorte d'état antérieur, qu'on serait bien en peine de définir. Un ensemble d'auteurs, qui traitent de cette question, peuvent être regroupés sous l'appellation de *Postcolonial Studies* [pour une présentation de cette littérature, voir (Lazarus 2004) ; (Collignon 2007)]. Ils insistent sur le fait que "postcolonial" ne signifie pas seulement ce qui est après la colonisation mais ce qui est au-delà, le fait d'avoir été colonisé étant une sorte de situation culturelle originale. Le colonisateur a tenté de traduire l'identité du colonisé dans son propre système de représentation ; de cet échec, il reste aujourd'hui une sorte d'hybridité culturelle généralisée (Bhabha 1994). Pour certains, la requête de diversité culturelle ne fait pas réellement sortir du paradigme colonial : des cultures périphériques, folkloriques, repensées par les cultures dominantes. Les *Postcolonial Studies* se donnent comme objectif de se placer dans un monde sans centre ni périphéries, reposant sur un principe d'égalité des cultures (Collignon 2007).

Sur la situation coloniale, deux constatations complémentaires ont été faites : d'une part, dans une situation postcoloniale, le "subalterne" est dans l'incapacité d'accéder à la parole au moins hors de sa culture d'origine<sup>31</sup> (Spivak 1988) ; d'autre part, la contrainte physique, même la plus extrême, par exemple celle de l'esclavage, n'empêche pas, au moins dans certains cas, et sur la longue durée, une création culturelle originale (voir le chapitre sur la musique<sup>32</sup> des esclaves noirs nord-américains (Gilroy 1992).

Il existe enfin des cas d'ethnocides. Il est des circonstances où une culture disparaît au contact d'une autre en raison d'une entreprise systématique de destruction. De tels cas ont été documentés dans la littérature ethnographique (voir, par exemple, (Jaulin 1970) dans le cas de certains groupes ethniques au Venezuela). Mais, plus proche de nous, le témoignage de Mona Ozouf sur la disparition de la culture bretonne (Ozouf 2009), disparition planifiée et réussie par la 3<sup>ème</sup> République, montre très clairement, la façon dont les membres des cultures dominées choisissent rationnellement une culture véhiculaire vivante plutôt que des folklores particuliers qui offrent peu d'occasions d'expression novatrice. On retrouve ici, d'ailleurs, la question de la diversité des langues : une langue ou une culture qui disparaît c'est, à la fois, un appauvrissement irrémédiable du patrimoine de l'humanité et un enrichissement considérable pour ceux qui accèdent aux moyens de participer à une langue véhiculaire et à une culture universelle.

<sup>30</sup> Les études présentées dans (Diminescu & al. 2009.) portent sur 4 pays (la France, l'Allemagne, l'Espagne et le Royaume-Unis) et analysent les deux effets : le *bonding* (le renforcement des liens avec la culture d'origine) et le *bridging* (l'établissement de liens avec la nouvelle culture). Le rapport fournit la conclusion prudente : "Immigrants and ethnic minorities use ICT intensely to stay in touch (known as 'bonding') with co-ethnics, mostly family members and friends, both in the host society and in the society of origin. Preliminary findings from the country reports do not rule out segregation effects of such usage patterns. However, overall they seem to support more the hypothesis that strengthening group cohesiveness and identity through the use of ICT is mostly positive and conducive to more confident participation in the host society (known as 'bridging' social capital)."

<sup>31</sup> Gayatri Spivak évoque le cas dramatique du suicide d'une veuve bengalienne, dans le texte : *Can the Subaltern Speak?*. Le fait que le subalterne (celui qui n'a pas accès à la culture dominante) ne puisse pas parler est analysé comme un déficit de métareprésentation : sa parole n'est pas représentable dans la culture de l'autre. Gayatri Spivak parle de l'impossibilité d'établir, entre l'émetteur et le récepteur, la transaction nécessaire à toute communication ultérieure.

<sup>32</sup> Voir le chapitre 3 (*Jewels Brought from Bondage: Black Music and the Politics of Authenticity*) de *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, de Paul Gilroy ; celui-ci s'efforce de montrer l'originalité et l'authenticité du Jazz, issu de l'effort d'exprimer l'indicible de la situation vécue.

(iv) Certains historiens et sociologues envisagent la culture comme l'essence même des nations ; ils considèrent en conséquence que les luttes visent principalement la diffusion des civilisations. L'affrontement culturel n'a pas pour but de préparer des accords commerciaux favorables, au contraire, les guerres plus ou moins ouvertes visent à détruire les civilisations barbares. Se situant à la suite des descriptions historiques sur le devenir des civilisations (Toynbee 1961), de telles analyses appartiennent à deux courants complémentaires : pour les uns, qui confondent culture et idéologie et qui considèrent que les débats idéologiques n'ont plus de raison d'être dans un monde postindustriel (Bell 1960), l'histoire est finie et la civilisation libérale occidentale a définitivement gagné la bataille (Fukuyama 1992). Pour les autres, on assiste actuellement à un clash de civilisations, une sorte de lutte finale, dont l'issue est encore douteuse, entre des civilisations antagonistes (Huntington 1996). Mais pour les uns comme pour les autres, la civilisation libérale occidentale n'est qu'un euphémisme<sup>33</sup> pour la culture américaine (Fukuyama 2001).

On comprend que dans un tel contexte d'américanisation (Jameson 2000), la défense de la diversité culturelle apparaisse comme un moyen, peut-être le seul, d'éviter une situation d'affrontement idéologique. La multi-affiliation culturelle apparaît à certains (Sen 2006) comme une garantie contre l'essentialisme sectaire qui voit en l'autre, parce qu'il est différent, un ennemi à détruire. Avec un certain optimisme, Amartya Sen considère que, si l'on évite que les gens acquièrent l'impression d'appartenir à un groupe unique et si, au contraire, on crée des loyautés multiples, on évitera les affrontements, voire les massacres, dont les exemples (qu'il indique dans son ouvrage) ne sont pas difficile à trouver dans l'histoire récente.

Il est peu douteux que le succès rencontré en 2005 à l'UNESCO par la *Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles* soit à situer dans ce cadre : le refus du clash des civilisations et la recherche de la tolérance culturelle comme remède à la violence. C'est là un espoir ténu : toutes les civilisations à leur apogée ont considéré celles qui les entouraient comme barbares<sup>34</sup> ; elles ont toutes cru voir la fin de l'histoire, avant d'être historiquement emportées vers leur fin.

### 3.3 La diversité des réceptions : peut-on vraiment négliger les corpus ?

On vient de voir que l'interférence culturelle peut être aussi bien comprise comme sans importance (chaque groupe étant capable de réinterprétations étendues) ; ou bien comme un moyen de lutte, plus efficace encore que la violence ; ou enfin, comme une nécessité pour conduire à un multiculturalisme garant justement d'une acceptation réciproque.

Les politiques publiques en matière de diversité culturelle, et singulièrement les décisions à prendre en matière de commerce international de biens culturels, dépendent du cadre dans lequel on se situe : dans le premier cas (évoqué au § 3.1), le libre échange est tout à fait acceptable, chacun recevant, dans son cadre culturel propre, une même œuvre qui se trouve diversement comprise et réutilisée. C'est la position des pays qui imaginent leur culture suffisamment forte pour résister au souffle puissant de l'industrie américaine. Il reste que ces pays devraient, d'une part, mettre en place un suivi des modes de réutilisation des éléments des cultures étrangères (et en particulier de la culture "universelle") et, d'autre part, assouplir les règles de la protection intellectuelle afin de permettre une appropriation et une réutilisation des œuvres étrangères.

Le second cas (évoqué au § 3.2) serait celui des Etats-Unis, qui voient dans la diffusion de l'idéologie libérale, une condition du progrès politique et économique mondial. On a évoqué, cependant, l'inquiétude de certains critiques américains devant l'écart entre ce que serait une culture américaine authentique et la culture universelle qui se met en place actuellement. Cette dernière est faite pour plaire au monde entier ; elle est donc, tout à la fois, manifestement pudibonde, pour ne choquer personne, et secrètement obscène, pour plaire à tous. Un suivi de la qualité des éléments culturels

<sup>33</sup> Dans une interview donnée dans le cadre du Merrill Lynch Forum, à la question "Finally, is globalization really a euphemism for Americanization?", Francis Fukuyama répond clairement : "I think that it is, and that's why some people do not like it. I think it has to be Americanization because, in some respects, America is the most advanced capitalist society in the world today, and so its institutions represent the logical development of market forces. Therefore, if market forces are what drives globalization, it is inevitable that Americanization will accompany globalization."

<sup>34</sup> On se souvient de la phrase de Jacques Soustelle à la fin de son ouvrage sur les Aztèques (Soustelle 1955) : "Toutes les hautes cultures tendent à se distinguer de celles qui les entourent. Grecs, Romains, Chinois ont toujours opposé leur "civilisation" à la "barbarie" des autres peuples qu'ils connaissaient : opposition parfois justifiée, comme dans le cas des Romains comparés aux tribus germaniques ou dans celui des Chinois comparés aux Huns, parfois très discutable lorsqu'il s'agissait par exemple des Grecs et des Perses."

diffusés universellement serait sans doute à mettre en place ; on voit mal cependant comment il serait possible de trouver un accord général sur un tel sujet.

Le troisième cas, celui dans lequel se place la Convention sur la culture de l'UNESCO, suppose que des appartenances culturelles multiples sont possibles et qu'il convient que les citoyens du monde soient comme des migrants les uns chez les autres : qu'ils sachent jouer avec des systèmes de représentations contradictoires, logiquement isolés les uns des autres, comme dans des partitions différentes de leur psyché. Chaque pays devrait être responsable de la mise en place des moyens qui permettent et encouragent le multiculturalisme, celui-ci prolongeant les efforts déjà consentis pour encourager le multilinguisme. Les succès déjà réalisés en ce domaine n'incitent pas à l'optimisme.

C'est dans ce contexte, et pour éclairer de telles politiques culturelles, que l'évaluation concrète de la diversité devrait être entreprise. Les positions précédemment évoquées et les politiques qu'elles sous-tendent, conduisent au moins à une constatation : la culture dont il convient d'évaluer la diversité se trouve dans l'esprit des consommateurs ; elle est plus facilement repérable à partir de leurs pratiques qu'à partir des corpus qu'ils utilisent. Il convient donc d'être attentif à ce que ces pratiques de réinterprétation des corpus recèlent de contradictions et d'incohérences.

**(i)** Pour tenir compte de la diversité des pratiques, il convient d'étendre l'analyse des corpus aux œuvres marginales ou/et illégales ainsi qu'aux conditions de leur élaboration. La description de la production de graffiti (Stewart 1991) donne un exemple du type d'œuvres et de pratiques à inclure dans une analyse de la diversité culturelle. Ce qui peut paraître à première vue comme une pratique spontanée et individuelle, s'analyse en réalité comme une pratique collective, socialement et esthétiquement normée (il existe des critères pour distinguer les œuvres ordinaires et les chefs-d'œuvre), où la tradition des techniques et des normes est institutionnalisée (il existe des maîtres et des apprentis).

**(ii)** La diversité des pratiques s'exprime en particulier par la réception créatrice : il s'agit du réemploi de certaines œuvres populaires par des utilisateurs qui ne se confondent pas avec les consommateurs passifs que supposent les intermédiaires industriels des filières culturelles. De telles pratiques de "braconnage textuel" (Jenkins 1992) ont été analysées sous le double point de vue de l'organisation des communautés interprétatives et de la logique d'intervention.

Les fans d'une œuvre, par exemple d'une série [comme "Le prisonnier", voir (Le Guern 2002)], d'une émission [comme le Concours de l'Eurovision de la Chanson, voir (Le Guern 2007)] ou d'un livre [comme "Harry Potter" voir (François 2009)], s'organisent spontanément en des communautés homogènes qui échangent des informations, éventuellement discutent des personnages, de l'histoire, des prestations des autres participants, etc. Certaines communautés contribuent des variations libres sur le contenu même de l'histoire et inventent des péripéties (*fanfictions*) très librement inspirées de l'œuvre originale (Fiske 1992). Le phénomène du *fandom* (sous-culture propre aux fans d'une certaine œuvre grand-public) attire plus particulièrement des groupes culturellement périphériques.

Pour certains (Heath & Skirrow 1977), la forme même des émissions de télévision (en particulier les séries) a habitué les spectateurs à considérer que la fin des histoires n'était pas déjà écrite (comme dans un roman ou un film) ; les temps de la production et de la consommation ne sont pas ressentis comme entièrement séparés. Le spectateur estime qu'il a le pouvoir et, dans une certaine mesure, le droit d'agir sur la suite du récit. Le phénomène des *fandoms* prolongent, en quelque sorte, ce type de réception active, faite d'interventions dans le cours du récit. Il est intéressant de noter que le commentaire sur l'histoire déjà écrite et la poursuite de l'histoire dans de nouvelles directions se mélangent : il y a continuité entre le contenu, sa méta-information et les contenus dérivés.

**(iii)** D'une façon générale, l'évaluation de la diversité des réceptions à partir des corpus, demanderait de prendre en compte plus ou moins explicitement ce qu'on pourrait appeler, pour prendre le vocabulaire de Roland Barthes, l'intertextualité (Barthes 1973). Une œuvre peut avoir des contenus culturels différents selon que les récepteurs les replacent dans des ensembles distincts<sup>35</sup>. Ainsi, on a vu plus haut, que le même film *Rambo*, très apprécié par Ronald Reagan et certains aborigènes australiens, constitue en fait deux films différents, parce que replacé dans des contextes culturels sans doute très différents. Les sociologues des "Cultural Studies" ont documenté le fait qu'aucun bien culturel, aucun texte, aucune pratique, n'a de sens univoque ni de valeur intrinsèque indépendamment

<sup>35</sup> On trouve un cas d'intertextualité, typique jusqu'à l'absurde, chez Borges dans la nouvelle "Pierre Ménard, auteur du Quichotte" (Fictions, 1941). Dans ce cas, une même œuvre (ou plutôt un même fragment, les chapitres IX et XXXVIII de Don Quichotte) a un contenu culturel différent selon *l'émetteur* (Cervantes ou Pierre Ménard).

des mécanismes sociaux particuliers qui définissent le contexte de référence où l'œuvre acquiert sa signification (Frow 1995).

La diversité culturelle, dans cette optique extrême, n'a plus de rapport direct avec la diversité des corpus (même si on enrichit le corpus défini classiquement de toutes les variations et réémissions qu'il a pu induire chez les consommateurs) ; elle devrait être évaluée à partir des œuvres intériorisées par chacun.

#### **4 La culture au sens esthétique : la formation du symbolisme**

On aborde, dans le présent paragraphe, la question de la diversité culturelle sous l'angle de l'esthétique, c'est-à-dire du repérage d'une plus ou moins grande efficacité symbolique des œuvres.

Dans la partie 3, les biens culturels (et plus généralement la culture) ont été définis à la fois comme ce que le groupe produisait naturellement et comme ce qui donnait cohésion au groupe, ce qui lui permettait de fonctionner. Mais si le signe culturel est performatif<sup>36</sup>, s'il fait exister ce qu'il désigne, il convient de s'interroger sur les raisons de sa plus ou moins grande efficacité. Comment (et à quelles conditions) les groupes sont-ils capables de sécréter des représentations collectives qui permettent leur survie ? On ne cherchera pas à évoquer une telle question dans toute sa généralité : on se limite ici au cas de la culture entendue au sens (relativement) étroit des œuvres d'art et des produits culturels industriels. Dans ces conditions, la question de l'efficacité des symboles sociaux recouvre pratiquement une réflexion sur la dimension esthétique des œuvres.

Indépendamment de son intérêt théorique, une telle réflexion est nécessaire pour une double raison : d'une part, on l'a vu, la diversité ne peut se penser sans référence à une sorte de qualité des productions culturelles (que vaudrait une grande diversité d'œuvres médiocres ?) D'autre part, on ne peut distinguer une culture élitiste, qui serait tournée vers la recherche du beau, d'une culture plus populaire, qui viserait au simple divertissement : une telle position, intenable sur le fond, serait de plus inopportune politiquement dans la mesure où elle abandonnerait d'entrée de jeu la discussion du contrôle des flux commerciaux sur les biens culturels industriels qui forment l'essentiel de la valeur économique.

On ne traitera pas, ici, la question complexe des transformations esthétiques que la numérisation, la mise en réseau et les technologies de traitement de l'information seraient susceptibles d'induire (on mentionne quelques ébauches de réflexions dans la partie 5). Sur la question de la dimension esthétique des biens culturels actuels on se limitera aux indications nécessaires pour traiter de l'enrichissement des indicateurs de diversité par des indicateurs de qualité.

Dans le premier paragraphe, on évoquera le phénomène de "sidération cognitive" : devant des messages ou des œuvres ambigus, se déclenchent spontanément des processus d'évocation, d'implication logique, d'interprétation qui visent à rétablir la pertinence. On soulignera ainsi le rôle que joue la co-construction du sens par le récepteur (pragmatique du langage) et l'émergence de l'émotion esthétique (esthétique de la réception).

Dans le second paragraphe, on abordera l'usage qui est fait, au plan individuel et collectif, de ce type de réception active : la constitution d'un symbolisme à la fois propre à chacun (au plan des affects) et pourtant collectif (au plan cognitif). L'efficacité d'un système culturel dépend alors de son "bon" niveau d'ambiguïté qui induit les rêveries individuelles et les canalise vers un rêve collectif.

Dans le troisième paragraphe, on tentera enfin, d'enrichir les réflexions en termes de diversité (qui supposent une dispersion des goûts plutôt selon une qualité horizontale) par la prise en compte d'une qualité esthétique (verticale, c'est-à-dire universelle, sur laquelle les avis de tous peuvent plus ou moins converger).

##### **4.1 L'universalité de l'émotion esthétique : la sidération cognitive**

Au-delà de la satisfaction d'un besoin de divertissement (aspect abordé dans la partie 2), au-delà de la formation d'un corpus commun servant de ciment aux divers groupes sociaux (aspect abordé dans la partie 3), les biens culturels servent aussi – et surtout – à provoquer une émotion esthétique. Traiter

<sup>36</sup> Dans le paragraphe "Une médiation plus active ?", [§ 1.1 de (Hennion 2007)], l'auteur écrit, par exemple : "Le signe culturel qui n'existe que parce qu'il donne un nom au social fait aussi exister ce qu'il nomme – mais il oblige à changer de théorie de la représentation, à passer d'un modèle "constatif" calqué sur les sciences physiques, où la réalité agit de son côté et ne dépend pas des signes utilisés pour la nommer, à un modèle "performatif", où la représentation produit ce qu'elle représente ; c'est le social qui devient virtuel, et la médiation qui est réelle !"

de la diversité culturelle sans aborder cet aspect serait réducteur, d'autant que la définition d'un "beau" universel est au cœur des controverses sur la richesse des échanges entre cultures différentes.

La réflexion esthétique, chez Kant par exemple, commence par distinguer l'agréable et le beau. L'agréable plaît aux sens immédiatement et chacun a des goûts différents sur ce qu'il préfère : c'est la modélisation économique des préférences. Au contraire, de façon paradoxale, le beau est ressenti comme universel, sans qu'on puisse en rendre compte de façon satisfaisante par des concepts. La question de la nature de cette qualité verticale (qui constitue la question esthétique) est susceptible de réponses diverses (Auray & Gensollen 2007). Kant donne une piste pour résoudre le paradoxe<sup>37</sup> : la qualité n'est pas dans l'œuvre elle-même mais dans le fonctionnement mental par lequel le spectateur parvient à sa représentation, faisant jouer à la fois son entendement et son imagination. C'est ce qui explique que la réception esthétique ne porte pas seulement sur des artefacts (des œuvres d'art) mais aussi sur des spectacles naturels (la beauté d'un paysage) ou des abstractions (l'élégance d'un résultat mathématique).

Même dans le cas d'artefacts, c'est-à-dire d'œuvres d'art, le caractère esthétique ne réside pas dans l'œuvre elle-même mais se constitue au moment de la réception dans l'esprit du spectateur (ou de l'auditeur, du lecteur, etc.). Pour reprendre l'expression de H. R. Jauss, il s'agit d'une "esthétique de la réception". Les théoriciens de l'École de Constance (en particulier, Jauss et Iser) insistent sur le travail nécessaire à la constitution de l'œuvre dans l'esprit du récepteur : celui-ci, tout à la fois, achève l'œuvre dans un mouvement de perception constructive et, par là-même, renouvelle sa vision du monde<sup>38</sup>. Dans le cas des œuvres écrites, Wolfgang Iser analyse précisément les divers procédés dont les auteurs se servent pour provoquer, chez le lecteur, le travail d'interprétation ouverte qui permet au texte d'advenir<sup>39</sup>. Les biens culturels sont, en quelque sorte, des programmes que le consommateur doit suivre, des partitions qu'il doit interpréter et autour desquelles il est contraint d'innover. Il s'agit de recettes, au sens des recettes de cuisine, qui ne déterminent jamais complètement le plat qu'elles évoquent.

On va tenter de préciser une telle intuition, dans le langage moderne de la psychologie évolutionniste. Si l'on considère l'esprit comme un ensemble de modules spécialisés de traitement des informations, auquel la sélection naturelle a progressivement donné forme (Carruthers 2003 ; Minsky 1985 & 2006), l'émotion esthétique viendrait alors d'un fonctionnement hors-norme de certains modules cognitifs : soit les données traitées conviennent anormalement bien à ce que certains modules spécialisés savent faire, et l'effort de traitement est ressenti comme très faible<sup>40</sup> ; soit au contraire, les données ne peuvent pas être traitées complètement et l'échec déclenche d'autres traitements de remplacement, qui ont leur utilité propre.

Même posée d'une façon aussi réductrice, la question esthétique est complexe pour plusieurs raisons. (i) Tout d'abord, les modules de traitement impliqués sont très divers. Il peut s'agir : soit des modules de perception, ou des modules d'intégration et de reconnaissance de formes, ou enfin, des modules supérieurs de compréhension et de focalisation de l'attention. (ii) Ensuite, le fonctionnement des

<sup>37</sup> Dans la *Critique de la faculté de juger*, Kant commence par distinguer l'agréable du beau : il donne comme exemple le vin des Canaries qu'on peut aimer ou non, selon ses goûts ; et pour le beau, qui plaît universellement et sans concept, il explique (I – 40) : "C'est seulement lorsque l'imagination dans sa liberté éveille l'entendement et que celui-ci, sans faire intervenir de concepts, engage l'imagination dans un jeu régulier, que la représentation se communique, non comme pensée, mais comme sentiment interne d'un état de l'âme conforme à une fin."

<sup>38</sup> Dans le texte de sa conférence de 1972, "Petite apologie de l'expérience esthétique" [texte repris dans (Jauss 1972)], Hans Robert Jauss commente l'essai de Valéry sur Léonard de Vinci et écrit : "Si l'on applique la démarche recommandée par Valéry à l'examen d'un Cézanne, on ne peut interpréter ses taches de couleur ni comme restituant la vision d'une conscience à demi lucide, ni comme correspondant à l'intention de construire une œuvre achevée. Il faudrait plutôt les comprendre comme invitant le spectateur à se défaire de l'aspect familier des choses, à participer à l'élaboration de ce monde nouveau qui se constitue dans le tableau (pour ne pas dire : à l'achever par un acte de perception constructive)."

<sup>39</sup> Dans "L'acte de lecture, Théorie de l'effet esthétique", Wolfgang Iser recense les moyens que les auteurs utilisent pour mettre en question les normes d'attente du lecteur. Par exemple, ce qu'il appelle des "blancs", des interruptions de la "bonne continuation", des coupures, etc. incitent le lecteur à achever le travail de composition. W. Iser écrit, par exemple : "Dans la mesure où les blancs introduisent une discontinuité entre les schémas, autrement dit où ils permettent aux normes sélectionnées du répertoire et aux segments des perspectives de présentation de se heurter les uns aux autres, ils mettent en suspens toute attente relative à une *good continuation*. Il en résulte une intensification de l'activité de l'imagination, car il s'agit dès lors d'opérer entre les schémas une jonction apparemment arbitraire de sorte à les intégrer, grâce à la représentation de leur jonction, dans une forme cohérente. C'est ainsi qu'en général la *good continuation* interrompue par les blancs intensifie l'activité de constitution chez le lecteur : celui-ci doit combiner (souvent à l'encontre de toute attente) les schémas qui se compensent, s'opposent, contrastent, se télescopent ou se fragmentent. L'imagination du lecteur sera d'autant plus productive que le nombre des blancs est élevé."

<sup>40</sup> On notera la proximité entre d'une part une telle notion d'accord entre certaines sensations et le module chargé de les traiter et, d'autre part, *l'idée* (ou plutôt *la forme*) chez Platon ; le sentiment du beau, c'est la reconnaissance de l'idée dans l'objet particulier, la proximité entre la représentation particulière et la forme générale attendue par le module cognitif sollicité.

divers modules cognitifs n'est pas entièrement inné ; il s'agit de modules d'apprentissage : certains paramètres sont progressivement fixés en fonction de l'environnement ; l'apprentissage spontané des langues donne un exemple de tels paramétrages complexes (Pinker 1995). (iii) Enfin, souvent lorsqu'il s'agit d'artefacts, l'œuvre mélange des aspects anormalement faciles à traiter par certains modules (par exemple au niveau de la perception) et des aspects anormalement difficile à traiter par d'autres modules (par exemple au niveau de la reconnaissance des formes ou de la compréhension). La beauté est le piège qui force l'attention et conduit au traitement symbolique.

Ainsi, Iser, se situant dans le sillage des formalistes de l'École de Prague (Mukarovsky 1940), parle-t-il de "stylistique de la déviation" (Iser 1976). La violation des normes du langage usuel est la condition de l'usage poétique du langage<sup>41</sup>. Dans cette optique, on a pu documenter précisément (Cohen 1966), dans le cas de la poésie, la stratégie complexe qui consiste à mélanger de l'anormalement facile à retenir et à transmettre (en raison du rythme et de la rime) et de l'anormalement difficile à comprendre (en raison d'écart systématiques aux normes de formation des discours).

Plus près de nous, les analyses pragmatiques du langage ont tenté de préciser les règles implicites du discours bien formé (Sperber & Wilson 1986) : chaque interlocuteur suppose que l'autre cherche à être le plus pertinent possible (c'est-à-dire, fournit les informations qui permettent les implications les plus utiles pour le minimum de charge mentale). Les écarts éventuels de pertinence sont détectés et donnent lieu à des inférences sur les intentions du locuteur et le sens véritable du discours (Sperber & Wilson 2002). L'ironie et les diverses figures de la rhétorique sont interprétables comme des écarts aux normes du langage, obligeant le récepteur à s'interroger sur les implications du discours, implications qui parfois portent l'essentiel du sens. Un tel déplacement de la focalisation de l'attention caractérise les tropes et plus généralement, on va le voir plus loin, le symbolisme.

Les analyses pragmatiques des interactions langagières sont en cela d'accord avec celles de l'École de Constance : l'émetteur ne transmet pas un message qui se suffit à lui-même mais seulement des indices très ambigus qui déclenchent un travail complexe d'interprétation.

Toutefois, la différence entre celui qui fait de l'ironie et le poète, c'est que le premier a prévu assez précisément les inférences que va conduire le récepteur pour donner sens aux aspects déviants du discours, tandis que le poète n'a qu'une idée très vague des efforts que ceux qui le lisent auront à faire pour parvenir à une représentation satisfaisante. Il n'est d'ailleurs pas nécessaire qu'ils y parviennent : la recherche par association d'idées, un peu au hasard, autour des informations qui posent un problème de traitement, constitue l'effet visé par l'auteur ; et cette recherche sera elle-même stockée dans ces réseaux d'association vague, pour être disponible dans le cadre d'une recherche ultérieure. Les odeurs<sup>42</sup>, parce qu'elles ne sont pas accessibles en mémoire dans une base structurée de données encyclopédiques, se prêtent particulièrement bien à l'évocation libre et à la réminiscence de souvenirs enfouis.

La sidération cognitive, c'est-à-dire le sentiment éprouvé lors d'une situation d'échec cognitif, au niveau de la perception, de l'intégration, ou de la compréhension, ne provoque la recherche des éléments qui permettraient de réduire l'incohérence du message, que si, *a priori*, ça en vaut la peine. La bonne volonté du récepteur est essentielle pour que se déclenchent les mécanismes d'évocation ; on peut parler de "vertu esthétique" (Pouivet 2001) pour désigner l'état d'esprit de celui qui accepte d'entreprendre le travail d'élucidation des messages ambigus ; il doit faire confiance à son interlocuteur sur l'intérêt ultime du message. À la limite, la vertu suffit : la volonté de donner un sens enclenche l'évocation, quelle que soit l'œuvre. Inversement, la vertu est également nécessaire ; il n'est pas de chef d'œuvre pour celui qui refuse de se laisser aller à l'évocation, qui considère d'entrée de jeu que les obscurités ou les ambiguïtés du message sont des erreurs ou des maladroites de l'auteur. Il n'y a pas d'œuvre d'art pour le "vieux esthétique" qui ricane<sup>43</sup> (et qui a raison, d'ailleurs,

<sup>41</sup> Dans (Iser 1976) l'auteur écrit : "...le modèle de la déviation a été formulé par Mukarovsky dans son article : "Standard Language and Poetic Language" en 1940. Mukarovsky y oppose la norme linguistique au langage poétique : la violation des normes du langage usuel est la condition de l'usage poétique du langage ; sans cette possibilité il n'y aurait pas de poésie."

<sup>42</sup> Le cas des odeurs est évoqué par Dan Sperber (Sperber 1974), dans le vocabulaire particulier de son ouvrage sur le symbolisme : "Il est essentiel de comprendre qu'une représentation symbolique détermine une condition focale, détermine un champ d'évocation, mais ne détermine pas les parcours de l'évocation. La condition focale est celle-là même qui, parce qu'insatisfaisante, a provoqué la mise entre guillemets de la représentation. Le champ englobe toutes les informations susceptibles de satisfaire à la condition focale. Mais l'évocation peut raviver des informations qui se révèlent en fin de compte plus intéressantes, plus capables de capter l'attention que la représentation entre guillemets et que la représentation focale. Par exemple, en cherchant à identifier une odeur, on peut raviver des souvenirs plus captivants que l'odeur elle-même, plus contraignants que le désir qu'on a eu de l'identifier. Cette relative liberté de l'évocation est à la base même de l'utilisation sociale de ce dispositif psychologique qu'est le symbolisme."

<sup>43</sup> Ainsi, rendant compte en mai 1870 des *Chants de Maldoror* dans le *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire*, Charles Asselineau écrit : "Il [ce volume] tiendra une place parmi les singularités bibliographiques ; point de préface, une série de

car tous les artistes trompent le consommateur comme le laboureur a trompé ses enfants : par la promesse d'un trésor fictif ; ils incitent au travail d'évocation). Ainsi de la difficulté de faire des plaisanteries ou de manier l'ironie dans une langue étrangère ; les interlocuteurs, devant une figure de style qui naturellement enclencherait des mécanismes d'évocation, supposent naturellement une erreur due à une mauvaise maîtrise de la langue (Evans Davies 2003).

On notera que la qualité esthétique des œuvres, c'est-à-dire leur plus ou moins grande aptitude à enclencher<sup>44</sup> les processus de recherche et d'évocation, n'est bien une qualité verticale ou universelle (tout le monde s'accorde sur le fait que telle œuvre est meilleure que telle autre) que dans la mesure où les modules cognitifs sont à peu près identiques dans la population. Si cette hypothèse est vérifiée pour les modules innés ou qui demandent peu de paramétrages (par exemple, les modules d'analyse des images rétiniennes pour définir des représentations en 3D), elle est certainement fautive pour les modules supérieurs, dont le paramétrage dépend de l'environnement culturel dans lequel se passe l'apprentissage ; c'est le cas, par exemple, pour les modules qui sont impliqués dans le traitement du langage.

Même si le mécanisme esthétique est universel, il joue différemment chez chacun : d'une part, la sidération cognitive peut dépendre de certains éléments culturels qui ont présidé au paramétrage des modules ; d'autre part, les parcours d'évocation dépendent, chez chacun, de l'organisation de sa mémoire associative et des nombreuses évocations qu'il a précédemment réalisées<sup>45</sup>.

On peut ainsi considérer que l'ensemble du savoir encyclopédique (y compris les savoir-faire et les affects) est doublement indexé : d'une part, logiquement, c'est-à-dire selon l'usage le plus fréquent qui en est fait pas les modules cognitifs concernés ; d'autre part, au moyen de réseaux associatifs : les représentations constituées à la même époque ou possédant des éléments saillants analogues, ou bien ayant déjà participé à un même parcours d'évocation, etc. font partie d'un même réseau et sont susceptibles d'être mobilisés en même temps, même si elles sont logiquement éloignées.

Les réseaux associatifs mélangent ainsi un aspect personnel, intime et secret à un aspect social, public et manifeste<sup>46</sup> ; on va aborder ce point dans le paragraphe suivant, qui traitera du rôle du symbolisme.

#### 4.2 La fonction esthétique : la construction symbolique

Une figure de style, même si elle induit des évocations diverses, finit par être complètement analysée ; le récepteur rit du déplacement de focalisation et comprend la stratégie de l'émetteur. Mais il est des œuvres qui restent, même à l'issue de plusieurs parcours d'évocation, toujours aussi ambigus. Les représentations correspondantes demeurent non complètement analysées : leur sens reste en suspens même si leur intérêt ou leur vérité n'est pas remis en cause<sup>47</sup>. Un tel matériel énigmatique, œuvres d'art, rituels, mythes, croyances, etc. constitue la culture au sens symbolique :

---

visions et de réflexions en style bizarre, une espèce d'Apocalypse dont il serait fort inutile de chercher à deviner le sens." [Lautréamont, Œuvres complètes, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, p.321] *Estimer fort inutile de chercher à deviner le sens*, c'est très exactement refuser le rôle de co-créateur que demande le traitement esthétique.

<sup>44</sup> On ne développe pas plus précisément, ici, ce que pourrait être une critique esthétique des œuvres, selon les domaines artistiques et les techniques utilisées. Pour se limiter au cas de la peinture et de la photographie, on trouvera de telles analyses dans (Arasse 1999) pour la peinture et (Barthes 1980) pour la photographie. Dans les deux cas, les auteurs insistent sur le fait que c'est généralement un détail infime, insolite et ambigu qui provoque la surprise, enclenche un mécanisme, parfois inconscient, de recherche et, finalement, aboutit à l'émotion esthétique. Barthes parle de *studium* pour ce qui intéresse rationnellement et de *punctum* pour le détail insolite qui frappe le spectateur et se trouve à l'origine de l'émotion esthétique.

<sup>45</sup> Dans un autre contexte, on pourrait parler d'inconscient pour de tels réseaux et de rêveries pour un parcours d'évocation déterminé.

<sup>46</sup> Dans son ouvrage (Sperber 1974) sur le symbolisme, Dan Sperber écrit : "En même temps – et ce point est fondamental pour comprendre le rôle culturel du symbolisme – l'évocation n'est jamais totalement déterminée ; il reste toujours à l'individu une part considérable de liberté ; le symbolisme culturel focalise l'attention des membres d'une même société dans les mêmes directions, détermine des champs d'évocation parallèles et structurés de la même manière, mais laisse la liberté à l'individu d'y conduire une évocation à sa guise. Le symbolisme culturel crée une communauté d'intérêts mais non pas d'opinions, ce qui – soit dit en passant – a toujours gêné les hommes d'église ou d'état, fabricants d'idéologie, aliénateurs obstinés du symbolisme."

<sup>47</sup> Dans le langage imagé de (Sperber 1974) il s'agit de propositions entre guillemets : "Le paradoxe du symbolisme s'éclaire si on le formule ainsi : dans quelles conditions est-il logiquement possible de tenir une proposition synthétique pour vraie sans la confronter aux autres propositions synthétiques qui sont susceptibles de la valider ou de l'invalider ? Posé en ces termes, le paradoxe est assez facile à résoudre. Soit une proposition p. Si p fait partie de mon savoir encyclopédique au même titre que les autres propositions, elle s'y trouve nécessairement confrontée. Mais elle peut y figurer d'une autre manière, comme partie de la proposition (19)

(19) "p" est vrai.

Il est parfaitement possible de savoir (19) sans savoir p."

par exemple, dans le cas d'un groupe ou d'une communauté, les éléments symboliques, partagés par tous, induisent des évocations propres à chacun.

Au paragraphe 3, on a présenté la culture au sens d'un système de signalisation d'un groupe vis-à-vis de son environnement ; ce système permet aussi la différenciation de chaque membre au sein du groupe et son repérage par les autres. Les groupes sont également soudés, comme on vient de le voir, par un système symbolique commun, c'est-à-dire par tout un ensemble d'expériences à la fois communes dans leur point de départ (un rituel problématique, un mot incompréhensible, etc.) et différentes par les parcours de recherche induits chez chacun. En cela, il est bien vrai que la culture, c'est ce qui reste quand on a tout oublié : si l'on oublie les éléments énigmatiques autour desquels se sont organisées ses rêveries, l'ensemble des parcours d'évocation restent tout de même dans le souvenir (mieux protégés qu'ils sont par les émotions qu'ils ont provoquées) : ils représentent peut-être l'essentiel du symbolique.

Le mot "symbolique" est ici employé spécifiquement dans une de ses multiples acceptions : il ne s'agit pas d'un système de notation fermé, à l'image des symboles mathématiques. Pour reprendre la classification de Nelson Goodman, il s'agit de schémas<sup>48</sup> (*sketches*), c'est-à-dire des traces non complètement analysées et modélisées, qui se prêtent à diverses sortes d'interprétation, à la fois propres à chacun et communes à tous ; ces schémas s'opposent aux systèmes de notation (Goodman 1976). On retrouve l'intuition des théoriciens de l'esthétique de la réception, qui, eux aussi, ont souligné le rôle social que pouvaient jouer une telle multiplicité de lectures d'une œuvre commune<sup>49</sup>.

On notera que le phénomène de coexistence d'éléments culturels contradictoires chez les migrants qui sont en quelque sorte "entre" deux cultures (il s'agit du "principe de coupure" évoqué plus haut) s'explique simplement. Si dans toutes les cultures, les éléments symboliques ne sont jamais complètement analysés et restent dans la mémoire à titre de propositions dont la valeur de vérité n'est pas à tester, le migrant ne traite pas plus les contradictions entre les deux codes culturels (celui de la communauté dont il vient et celui du pays d'accueil) que les contradictions internes du système symbolique de sa culture d'origine.

C'est la force des symboles de se donner comme valant la peine d'être traités comme du savoir, d'être d'une certaine façon vrais ou au moins respectables, tout en résistant au principe de non-contradiction. Les exemples sont nombreux : les enfants croient-ils au Père Noël ? Les Dorzé (Sperber 1974) croient-ils à la fois que les léopards respectent les jeûne de l'Église copte et qu'ils sont dangereux tous les jours ? Paul Veyne recense les multiples modalités de croyance que les Grecs attachaient à leurs mythes aussi bien qu'à leur histoire (Veynes 1983). Pascal écrit : "Quand la parole de Dieu qui est véritable est fausse littéralement, elle est vraie spirituellement." En cas de contradiction entre plusieurs éléments culturels, le traitement symbolique consiste à n'en rejeter aucun mais à s'interroger sur leur sens, à les interpréter "symboliquement" et à enclencher une évocation des conditions qui pourraient réduire les contradictions initiales.

Le symbolisme est ainsi un moyen privilégié d'entrer dans une culture étrangère, d'apprendre une culture-code, de s'éduquer, de se former. L'apprentissage consiste dans ses débuts à retenir sans comprendre complètement, à traiter respectueusement des vérités dont le sens échappe en partie. Le symbolisme sert également à faire évoluer le contenu culturel, à développer les codes, à inventer des formes nouvelles, au début incompréhensibles et ridicules, bientôt adoptées (ou rejetées définitivement). Il n'est pas dans l'objet du présent papier de présenter les modèles évolutionnistes qui se proposent (à la suite de Dawkins 1976) de rendre compte de l'évolution culturelle à partir des mécanismes de reproduction différentielle de certains traits (des "variants" chez Newson, Richerson & Boyd 2007 ; voir également Richerson & Boyd 2004). Ce qu'il convient ici de prendre en compte, c'est que cette reproduction de certains traits est certainement facilitée par le traitement symbolique qui permet à des éléments culturels de transiter d'un environnement à un autre sans être freinés par une contrainte d'harmonisation et de mise en complète cohérence.

<sup>48</sup> Dans l'ouvrage *"Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols"* Nelson Goodman distingue les systèmes symboliques selon leur "densité" sémantique et syntactique. La densité se confond ici avec l'imprécision de la modélisation. Les "sketches" s'opposent aux "scripts" (modélisation linguistique d'une réalité complexe) et aux "scores" (simples systèmes de notation). La question des systèmes de notation artistique est centrale dans une esthétique de la réception puisque les œuvres, même si elles sont achevées, ne sont jamais que des notations pour l'œuvre finale, construite par le récepteur.

<sup>49</sup> Voir, par exemple, les thèses 3 et 4 développées par H. R. Jauss dans le texte déjà cité (*Petite apologie de l'expérience esthétique*). Au-delà de la réception solitaire, l'expérience esthétique compense (ou devrait compenser) "la pluralité des rôles que l'homme joue dans la société et des visages que la science donne au monde, en maintenant présente l'image d'un monde unique, commun à tous, d'une totalité que l'art est encore le meilleur moyen de faire apparaître comme possible ou devant être réalisé."

Dans une telle optique, la quantité de matériel symbolique et sa qualité verticale (l'efficacité d'évocation de telle ou telle œuvre) conditionne le dynamisme d'une culture : la facilité avec laquelle elle pourra se reproduire et se diffuser, la vitesse avec laquelle elle pourra évoluer. Il est des cultures où manque le mouvement symbolique, elles meurent lentement dans l'académisme, la reproduction et le commentaire (la période hellénistique en donne un exemple) ; il en est d'autres dont l'effervescence déborde de son espace d'origine et influence d'autres codes (la renaissance italienne, par exemple).

Ainsi, la diversité culturelle (interne à un pays ou entre des pays différents) mesurée à partir des corpus d'œuvres doit être complétée par une évaluation plus dynamique des potentiels d'évolution de chaque culture ; on serait ainsi conduit à compléter une évaluation de la diversité des codes par une analyse de l'efficacité symbolique.

La *Convention sur la diversité culturelle* de l'UNESCO pourrait alors être lue comme un engagement portant sur un symbolisme minimal. On est, en effet, face à deux universalismes, qui s'opposent ; l'un, celui prôné par l'Unesco, revient à demander à chaque culture de traiter les autres symboliquement, au moins dans un premier temps et dans l'attente d'une tolérance généralisée ; l'autre, celui de la culture universelle diffusée par Hollywood, consiste à fournir des éléments culturels volontairement dépourvus de tout symbolisme, parfaitement compréhensibles, sans ambiguïté d'aucune sorte, parfaitement adaptés aux modules cognitifs innés (ou au moins à ceux qui sont les moins diversement verrouillés).

Il reste que des politiques culturelles visant non seulement la diversité statique mais également la qualité symbolique, gage d'une diversité à venir, sont extrêmement difficiles à définir, à faire accepter et à appliquer. On va aborder ce point dans le paragraphe suivant.

#### **4.3 La qualité des corpus : comment promouvoir l'efficacité symbolique ?**

Si l'on veut traduire les réflexions précédentes en termes de politiques culturelles, on a l'impression que la diversité des codes est *a priori* coûteuse et que le symbolisme, qui prépare à la diversité et la permet, est avantageux. Pour donner un exemple concret (quelque peu caricatural), une langue unique représenterait certainement un appauvrissement culturel mais aussi un gain considérable : économie de traduction, échanges plus nombreux, etc. Si on prend en compte le fait que, dans cette langue unique, pourraient se développer des poésies très différentes traduisant le génie propre de chaque culture locale, le bilan n'est plus aussi évident : ce que l'on perd par un code unifié peut être regagné par des traitements symboliques diversifiés<sup>50</sup>. Il est vrai, toutefois, que les usages poétiques locaux auraient alors tendance à segmenter la langue en dialectes et à les faire progressivement diverger. Il reste qu'une politique d'encouragement à la diversité culturelle, pour être pleinement efficace, doit jouer à la fois sur les codes et sur le matériel symbolique, qui conditionne leur évolution.

Certaines politiques visent à faire émerger un multiculturalisme (schéma américain) c'est-à-dire une diversité statique : chaque communauté est libre de faire ce qu'elle veut, elle reste parfaitement isolée des autres, dans un ghetto culturel, qui se prolonge parfois par un ghetto social et géographique. La culture est affaire de préférence et de goût, chaque communauté peut choisir, comme un individu libre, ses propres critères esthétiques ou moraux (Gans 1974). Un tel relativisme culturel "libéral" (on a pu parler de "démocratie culturelle") critique<sup>51</sup> volontiers les efforts de ceux qui veulent donner un accès universel à une culture "légitime" (Looseley 2004). Il s'agit, d'autre part, d'une position condescendante et assez illogique : la diversité culturelle n'a de réelle signification que si les communautés peuvent interagir, si chacune peut s'enrichir au contact des autres et non pas s'enfermer dans ses particularités (Lash 2001).

D'autres politiques, de "démocratisation culturelle", cherchent au contraire à faciliter l'accès aux biens culturels, dans la confiance que le simple contact avec des œuvres d'un grand potentiel symbolique suffirait. Il convient de remarquer qu'une telle politique culturelle, associée généralement au nom d'André Malraux, n'est pas aussi optimiste qu'on l'imagine : il ne s'agit pas seulement de mettre face-à-face n'importe quel bien culturel avec n'importe quel consommateur mais plutôt de choisir des œuvres qui peuvent servir de médiation ; c'est ce qu'on a désigné plus haut sous le nom d'œuvres ayant un fort potentiel symbolique, c'est-à-dire, d'œuvres qui se prêtent à la rêverie sans demander un apprentissage préalable. Il est d'ailleurs assez injuste de considérer la politique de démocratisation

<sup>50</sup> On a signalé plus haut (partie 1) l'occurrence de ce type de raisonnement par exemple chez (Caplan & Cohen 2004). Voir la note 12.

<sup>51</sup> Voir dans (Looseley 2004) la critique de la politique culturelle française ("social exclusion agenda") de Malraux et Lang ; politique qui est considérée comme ayant échoué, ce que les études statistiques sur les pratiques culturelles démontreraient (par exemple, Donnat 2003).

culturelle comme un échec parce que les pratiques culturelles ne se seraient que marginalement modifiées (Donnat 2003) ; tout porte à croire, au contraire, que l'hétérogénéité culturelle individuelle et les profils dissonants qu'on constate aujourd'hui en France (Lahire 2004), sont le signe aussi bien d'un traitement symbolique fréquent que d'un discernement accru

Il reste que les politiques de "démocratisation culturelle" ne se sont pas suffisamment souciées des moyens de jouer sur la préparation des récepteurs aux traitements symboliques. Oscar Wilde a écrit (Wilde 1891) : "Now Art should never try to be popular. The public should try to make itself artistic." Mais enfin, on peut aider le public, on peut encourager la vertu esthétique, la bonne volonté à entreprendre l'élucidation des messages ambigus, la capacité de faire confiance aux artistes. À côté de la formation aux codes et aux techniques, une acclimatation esthétique des publics s'avérerait utile. Elle le serait d'autant plus que, on l'a vu, les corpus esthétiquement efficaces sont, justement, choquants, incompréhensibles, ridicules, scandaleux ; parfois dénoncé par le pouvoir et leurs auteurs poursuivis en justice. Chaque groupe, chaque pays, chaque civilisation lutte contre son symbolisme et contre les dérives de ses artistes, dans la crainte d'une fragmentation de ses codes. La politique culturelle lorsqu'elle porte sur la dimension esthétique des productions risque d'entrer en contradiction avec les objectifs du pouvoir et d'encourager une subversion des signes.

On peut espérer, enfin, le développement de "politiques interculturelles" qui viseraient directement le dialogue, non seulement au niveau des codes et des œuvres mais aussi des stratégies utilisées pour créer le matériel symbolique. Des rapprochements, a priori incongrus, entre des techniques différentes, issues de traditions éloignées, comme par exemple entre un graffeur et un calligraphe (ADRI 2002 cité dans Négrier 2008), donnent l'exemple d'un enrichissement réciproque par une réflexion qui dépasse la simple confrontation des techniques et des codes<sup>52</sup> et vise une recherche esthétique transversale. On notera d'ailleurs, que pour la définition de la diversité culturelle, la distance entre les œuvres est justiciable d'une double définition : écart en termes de goût des publics ou bien écart en termes de technique esthétique (le type de symbolisme utilisé). Dans le cas qui vient d'être évoqué, par exemple, on peut penser que les œuvres (graphisme mural et calligraphie) sont éloignées si on prend en compte leur public, éloignées aussi (mais sans doute moins) si on prend en compte leur technique, proches peut-être si on considère leur stratégie esthétique.

## 5 Conclusion: l'évaluation de la diversité pour les cultures numériques

Pour pouvoir s'appuyer efficacement sur la *Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles* afin de défendre le droit de tous les pays à contrôler le commerce des flux culturels, il convient non seulement de préciser certains concepts mais aussi de s'interroger sur leur adaptation au monde numérique où nous entrons.

Les éléments culturels (œuvres d'art, spectacles, enregistrements, biens culturels divers, etc.) ont déjà subi une évolution profonde au 20<sup>ème</sup> siècle : ils se sont industrialisés, c'est-à-dire que l'industrie a pu les reproduire en série ; aux arts traditionnels, ont succédé les arts industriels, d'abord méprisés, et à juste titre car ils n'étaient dans leurs débuts qu'une transposition maladroite des arts classiques.

Aujourd'hui, les éléments culturels se transforment aussi profondément : ils se numérisent. De même que les artistes se sont révoltés devant la concurrence industrielle qui les ruinait, de même, aujourd'hui, les industries culturelles considèrent les œuvres numériques comme des objets volés et les utilisateurs, comme des malfaiteurs à surveiller. Mais, de façon aussi inéluctable, les techniques numériques et les réseaux vont transformer les arts industriels que nous connaissons en arts numériques, profondément différents de la simple numérisation des arts industriels.

La diversité culturelle qu'il convient de préserver, et d'abord d'évaluer de façon fiable, doit être définie dans ce nouveau contexte. Il n'est pas dans l'objet du présent texte de commencer un tel travail. On se contente, ici, à la lumière des éléments précédents (qui portent principalement sur la culture industrielle), de repérer trois axes qui pourraient structurer les premières réflexions : (i) la disparition des œuvres et des auteurs et le développement de la réception active ; (ii) la transformation des

<sup>52</sup> Dans (Négrier 2008), l'auteur écrit : "Le dialogue à Lyon, sous forme d'atelier, entre Nordine Berkani (graffeur) et Salah Al-Moussawy (calligraphe) montre toute la richesse d'une démarche de création fondée sur l'échange entre un art, la calligraphie et une expression urbaine, le graph (ADRI 2002). Le résultat de l'échange est une création qui s'émancipe de toute origine ethnique parce qu'elle se fonde sur une exigence artistique qui n'a rien à envier aux canons officiels d'une politique publique de soutien aux arts plastiques. La problématique actuelle d'interculturalisme fonde donc le respect des diversités culturelles sur le maintien de la spécificité d'une exigence artistique (pour la politique culturelle) et non sur son évacuation au profit d'un relativisme condescendant."

groupes, de leur construction identitaire et de leur dynamique de création culturelle ; (iii) l'émergence d'une esthétique propre aux corpus numériques et d'un fonctionnement symbolique original.

### **5.1 Diversité des modes de consommation culturelle**

Même si on limite la culture au divertissement, on a vu que le modèle du marché devait être aménagé et qu'il était nécessaire, là plus que dans d'autres domaines, de prendre en compte l'importance des échanges de méta-information, qui permettent d'aménager les questions d'externalité et d'expérience. Les diverses mesures de diversité de type "longue traîne" ont tenté de mettre en évidence l'accroissement de diversité des biens disponibles sur le web, en particulier lorsque celui-ci est enrichi de procédures complexes d'échange de méta-information (plateformes d'interaction). On notera que, dans les analyses empiriques déjà menées, seule la méta-information a été numérisée ; les contenus eux-mêmes en sont souvent restés au stade industriel (il s'agit d'acheter en ligne des CD ou des DVD, par exemple, et de bénéficier des moyens de recommandation que permet internet).

Lorsque les contenus sont numérisés, qu'ils peuvent être copiés et modifiés par tous, les notions d'œuvres et d'auteurs disparaissent ou, au moins, se transforment. La diversité culturelle ne peut plus être approchée simplement à partir des corpus (nombre d'œuvres différentes, nombre d'exemplaires de chaque œuvre, accessibilité des œuvres, éloignement de ces œuvres dans l'espace des goûts, etc.). De nouveaux concepts sont à mettre au point pour traduire les réalités des consommations numériques. D'une part, il convient de prendre en compte les données méta-informatives, c'est-à-dire la richesse d'indexation et la diversité des cheminement qui permettent de s'orienter parmi les contenus disponibles : un même corpus serait ainsi plus ou moins "divers" selon qu'il pourrait être utilisé avec des outils permettant une plus ou moins grande diversité de parcours de recherche. D'autre part, lorsque la consommation est réellement active et qu'elle enrichit les contenus, il convient également d'inclure dans le corpus considéré, les œuvres modifiées par les consommateurs, que celles-ci soient réémises dans la sphère publique ou dans des communautés en ligne. En quelque sorte, le corpus des œuvres que l'on considère classiquement doit être prolongé par le corpus de réception active et par le méta-corpus.

On retrouve d'ailleurs là des situations que l'industrialisation avait fait disparaître : la diversité des interprétations (dans le cas de la musique avant l'émergence du disque), la diversité des improvisations autour de thèmes folkloriques (dans les musiques dites populaires), la diversité des narrations autour de canevas publiés (dans le cas de la littérature de colportage), etc. Dans tous les cas évoqués, il n'est pas évident que la bonne méthode consiste à redéfinir le corpus d'œuvres à prendre en compte ; ce qui est recherché – mais comment l'approcher ? – c'est une diversité des réceptions.

Lorsque la loi se souciera d'adapter les notions d'originalité, de copie, de droits d'auteur, etc. à ce que les techniques numériques permettent, elle devra prendre en compte, de la même façon, la transformation des logiques de réception : émergence d'amateurs coproducteurs, individuels ou collectifs, agissant à la fois sur les contenus et la méta-information, etc. Toutefois, jusqu'à maintenant les seules évolutions juridiques ont semblé se donner pour but de conforter l'organisation industrielle dans son opposition aux réalités numériques.

### **5.2 Diversité des pratiques de construction identitaire**

Si la culture d'un groupe se définit comme ce qui permet d'identifier le groupe de l'extérieur (identité du groupe) et chaque membre à l'intérieur (identité au sein du groupe), les techniques numériques et internet ont introduit, à la fois, des moyens nouveaux de construction identitaire pour les groupes existants et des types nouveaux de communautés.

La diversité culturelle renvoie ici à la diversité des groupes. La dynamique actuelle des sous-cultures en ligne serait ainsi à contraster avec celle des sous-cultures issues du face-à-face relayé par les médias de masse (les subcultures étudiées par les *Cultural Studies*). Les éléments mêmes de la construction identitaire sont différents : les groupes sont plus nombreux, moins visibles de l'extérieur (sauf pour ceux qui atteignent la notoriété des médias de masse) ; ils offrent des positions internes plus variées, avec la possibilité d'une identité plus ou moins stable (pseudo) ; la loyauté des membres peut être plus éphémère, mais elle est, au moins dans certains cas, plus profonde.

Il serait utile de revisiter, dans le cadre des communautés en ligne, les arguments des optimistes qui pensent que les groupes sont toujours capables de réutiliser des éléments étrangers sans en être transformés en profondeur ; comme les arguments des pessimistes qui cherchent dans le

multiculturalisme une barrière à la tendance naturelle à toutes les cultures de détruire les barbaries qui les entourent. Le monde numérique offre de ce point de vue de nouveaux moyens d'échange, d'interférence, de nuisance et de destruction.

### 5.3 Efficacité symbolique des corpus et la dynamique de la diversité

La culture numérique ne se confond évidemment pas avec ce qu'on a appelé la culture hacker, ou la culture du libre, ou même encore l'imaginaire d'internet (Flichy 2001), même si les auteurs et les consommateurs-amateurs d'œuvres d'art numériques, participent généralement de cette idéologie, ne serait-ce que dans la mesure où des productions numériques originales peuvent difficilement s'imaginer dans le contexte actuel de la législation sur la propriété intellectuelle.

Il convient de distinguer la simple numérisation des biens culturels et des œuvres d'art sur internet, de l'émergence d'une véritable esthétique numérique, même si les deux mouvements s'accompagnent et, dans une certaine mesure, se confortent l'un l'autre. La facilité avec laquelle il est possible d'avoir accès, par exemple, à des reproductions de tableaux virtuellement "mis en musée" ou à des concerts en ligne (aussi bien réels retransmis que virtuels) conduit naturellement les artistes comme les audiences vers un nouveau type de médiation artistique.

Les œuvres s'inventent heureusement plus vite que les théories esthétiques qui en rendent compte. Le Net Art (Fourmentraux 2008) donne de multiples exemples d'utilisation novatrice des outils informatiques : œuvres navigables, œuvres algorithmiques, formes altérables, œuvres "dispositifs" préparant des variations ultérieures ; œuvres interactives, œuvres collectives, devant être achevées et détournées, auteurs multiples (par exemple, les internautes participent à la composition d'une mosaïque<sup>53</sup> sur un site préparé par un artiste, etc.)

S'il est trop tôt pour dégager clairement des tendances, on notera toutefois que les œuvres numériques semblent se caractériser par un double mouvement. D'une part, le nombre d'intermédiaires éditoriaux et promotionnels diminue si bien que l'artiste devient plus directement responsable de son œuvre et des relations avec son audience ; une sorte d'intimité publique prépare un futur dialogue (Gentès 2007). D'autre part, dans le même temps, la médiation se complique : entre le public et l'artiste, des outils nouveaux s'interposent, qui résistent, comme le pinceau résiste au peintre ou le piano au musicien. Il s'agit en particulier des logiciels (de création et de lecture : les "cultural software") qui "prennent le pouvoir" selon l'expression<sup>54</sup> de Lev Manovich (Manovich 2010). Ces tendances sont aujourd'hui plus spécifiquement à l'œuvre dans le domaine du design (Maeda 2004) qui préfigure, sur bien des points, les évolutions dans les autres domaines artistiques.

Il conviendrait de prolonger l'observation des formes qui s'initient sur internet, par une réflexion sur ce qu'ont de novateurs les mécanismes actuels de la production symbolique. Quelles sont les stratégies esthétiques les plus fréquentes ? Par quels moyens nouveaux, rendus possibles par la numérisation, peut-on désormais à la fois séduire par une parfaite adaptation de certains éléments aux modules cognitifs et surprendre par des écarts de pertinence pour provoquer les évocations de chacun ? De telles stratégies, spécifiques au monde numérique, sont-elles proches de celles utilisées dans le cadre de la culture industrielle ?

<sup>53</sup> Il s'agit du dispositif "Des\_Frags" cité dans (Fourmentraux 2008).

<sup>54</sup> Dans son ouvrage *Software takes command*, Lev Manovich (2010) écrit : "In other words, our contemporary society can be characterized as a software society and our culture can be justifiably called a software culture – because today software plays a central role in shaping both the material elements and many of the immaterial structures which together make up "culture". (...) Instead of fixed documents whose contents and meaning could be fully determined by examining their structure (which is what the majority of twentieth century theories of culture were doing) we now interact with dynamic "software performances". (...) Thus, although some static documents may be involved, the final media experience constructed by software can't be reduced to any single document stored in some media. In other words, in contrast to paintings, works of literature, music scores, films, or buildings, a critic can't simply consult a single "file" containing all of work's content."

## Références

- Adorno, Theodor, and Max Horkheimer. 1947. *Dialectic of Enlightenment*, ed. G. S. Noerr, trans. E. Jephcott, Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2002. chapter : The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception
- Ang, Ien. 1985. *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, Methuen, 1985.
- Anderson, Chris. 2004. "The Long Tail," *Wired*, October 2004.
- Appadurai, Arjun. 1996. *Modernity at Large*, University of Minnesota Press.
- Arasse, Daniel. 1999. *Le détail – pour une histoire rapprochée de la peinture*, Flammarion, Paris, 1999.
- Auray, Nicolas & Michel Gensollen. 2007. "Internet et la synthèse collective des goûts," in *Goûts à vendre: Essais sur la captation esthétique*, Olivier Assouly ed., Éditions du Regard, Paris 2007, p. 223-260.
- Baker, Edwin C. 2002. *Media, Markets, and Democracy*, Cambridge University Press, 2002.
- Barthes, Roland. 1973. *Le Plaisir du texte*, Seuil, Paris, 1973.
- Barthes, Roland. 1980. *La chambre claire. Note sur la photographie*, Gallimard, Le Seuil, Paris, 2010
- Bastide, Roger. 1954. "Le principe de coupure et le comportement afro-brésilien", IN *Anais do XXXI Congresso internacional de Americanistas* (São Paulo, 23 a 28 agosto de 1954), São Paulo, Editora Anhembi, 1955, I, p. 493-603.
- Bastide, Roger. 1970. *Le Prochain et le lointain*, Éditions L'Harmattan, 2001.
- Baye, Michael R., John Morgan, Patrick Scholten. 2002. The value of information in an online consumer electronics market. *Journal of Public Policy and Marketing*. Forthcoming.
- Bell, Daniel. 1960. *The End of Ideology: On the Exhaustion of Political Ideas in the Fifties*, Harvard University Press (2000), 540 p.
- Benedict, Ruth. *Patterns of Culture*. New York: Houghton Mifflin, 1934.
- Benhamou, Françoise. 2005. "La diversité culturelle. Un concept trop rassembleur pour être tout à fait honnête ?" *Mouvements*, Janvier 2005
- Benjamin, Walter. 1936. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, in Walter Benjamin, *Écrits français*, Gallimard 1991, Collection folio essais, Gallimard, Paris 2006.
- Bhabha, Homi K. 1994. *The Location of Culture*, Routledge, London, 1994.
- Bils, Mark, and Peter J. Klenow. 2001. The acceleration in variety growth. *American Economic Review Papers and Proceedings* 91(2) 274-280.
- Borges, Jorge Luis. 1941. *Fictions*, Gallimard (La Pléiade), Paris 1993.
- Bosset, Pierre. 2005. Réflexion sur la portée et les limites de l'obligation d'accommodement raisonnable en matière religieuse, Document officiel de la CDPJ, février 2005.
- Bouchard, Gérard et Charles Taylor. 2008. "Fonder l'avenir: Le temps de la conciliation," Rapport de la Commission de consultation sur les pratiques d'accommodement reliées aux différences culturelles, Québec.
- Bourdieu, Pierre. 1979. *La Distinction : Critique sociale du jugement*, Ed. de Minuit, Paris 1979.
- Bresnahan, Timothy F., Robert J. Gordon. 1997. *The Economics of New Goods*. The University of Chicago Press, Chicago, IL.
- Brynjolfsson, Erik, Smith, Michael D. and Hu, Yu (Jeffrey). 2003. "Consumer Surplus in the Digital Economy: Estimating the Value of Increased Product Variety at Online Booksellers," *Management Science*, 49:11, MIT Sloan Working Paper No. 4305-03, available at SSRN.  
<http://ssrn.com/abstract=657404>
- Bruner, Christopher M., 2008. "Culture, Sovereignty, and Hollywood: UNESCO and the Future of Trade in Cultural Products," (2008). *New York University Journal of International Law and Politics* (JILP), Vol. 40, No. 2, 2008.  
<http://ssrn.com/abstract=936734>
- Burri-Nenova, Mira. 2008. "The Long Tail of the Rainbow Serpent: New Technologies and the Protection and Promotion of Traditional Cultural Expressions," *Intellectual Property And Traditional Cultural Expressions In A Digital Environment*, Christoph Beat Graber, Mira Burri-Nenova (eds.), Cheltenham, UK: Edward Elgar, 2008.  
Available at SSRN: <http://ssrn.com/abstract=1140187>
- Burri-Nenova, Mira, 2009. "The Protection and Promotion of Cultural Diversity at the International Level," (April 01, 2009). *NCCR Trade Regulation Working Paper* No. 2009/10.  
<http://ssrn.com/abstract=1370440>
- Caplan, Bryan and Tyler Cowen. 2004. "Do We Underestimate the Benefits of Cultural Competition?" *American Economic Review*, 94:2, pp. 402-407.
- Carruthers, Peter. 2003. "Is the mind a system of modules shaped by natural selection?" In *Contemporary Debates in the Philosophy of Science* (C. Hitchcock ed.), Blackwell
- Certeau, Michel de. 1980. *L'invention du quotidien*, éd. établie et présentée par Luce Giard, Gallimard, Paris, 1990.
- Chan-Tiberghien, Jennifer. 2006. "Cultural Diversity as Resistance to Neoliberal Globalization: The Emergence of a Global Movement and Convention," *International Review of Education*, 52:1, March, 2006, pp. 89-105
- Chevalier, Judith, and Dina Mayzlin. 2003. "The Effect Of Word Of Mouth On Sales: Online Book Reviews," working paper ES # 28 & MK #15.  
<http://ssrn.com/abstract=432481>
- Cohen, Jean. 1966. *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris 1966.
- Cohen, Phil. 1972. "Subcultural Conflict and Working Class Community," *Working Papers in Cultural Studies*, Birmingham, 1972 [traduction : La communauté ouvrière et le conflit subculturel – L'East End en proie à la renovation, *Réseaux* 1980]
- Cohen, Daniel et Thierry Verdier. 2008. La mondialisation immatérielle, *Rapport du Conseil d'Analyse Economique*, N°59, Parution : 10.08.2008.  
<http://www.cae.gouv.fr/spip.php?article59>
- Collignon, Béatrice. 2007. "Note sur les fondements des postcolonial studies", *EchoGéo*, Numéro 1 2007.  
<http://echogeo.revues.org/index2089.html>
- Cowen, Tyler. 2002. *Creative Destruction: How Globalization is Changing the World's Cultures*, Princeton University Press, Princeton, NJ, 180 pp.
- Cuche, Denys. 1996. *La notion de culture dans les sciences sociales*, Col. Repères, La Découverte, Paris, 1996.
- Dawkins, Richard. 1976. *The Selfish Gene*. Oxford University Press, Oxford 1976.
- Déclaration de Fribourg. 2007. *Les droits culturels*.

- <http://www.unifr.ch/iiedh/fr/publications/declaration-de-fribourg>
- Donnat, Olivier. 2003. *Regards croisés sur les pratiques culturelles*. Paris : La Documentation française, 2003
- Diminescu, Dana. 2005. "Le migrant connecté. Pour un manifeste épistémologique," *Migrations/Société*, vol.17, n°102, p.275-292.
- Diminescu, Dana, Andreas Hepp, Stefan Welling, Isidro Maya-Jariego, and Simeon Yates. 2009. *ICT Supply and Demand in Immigrant and Ethnic Minority Communities in France, Germany, Spain and the United Kingdom*, (Editors: Cristiano Codagnone, Stefano Kluzer and Alexandra Haché), European Commission, JRC Technical Note 52233, IPTS. <http://ftp.jrc.es/EURdoc/JRC52233.TN.pdf>
- Dixit, Avinash and Joseph Stiglitz. 1977, "Monopolistic competition and optimum product diversity," *American Economic Review*, June, pp. 297-308.
- Evans Davies, Catherine. 2003. "How English-learners joke with native speakers: an interactional sociolinguistic perspective on humor as collaborative discourse across cultures," *Journal of Pragmatics*, 35, pp. 1361-1385.
- Fearon, James D. 2003. "Ethnic and Cultural Diversity by Country," *Journal of Economic Growth*, 8:2, June 2003, pp. 195-222.
- Francois, Patrick and Tanguy van Ypersele. 2002. "On the protection of cultural goods," *Journal of International Economics*, Elsevier, vol. 56(2), pp. 359-369, March.
- François, Sébastien. 2009. "Fan(f)riptions – Tensions identitaires et relationnelles chez les auteurs de récits de fans," *Réseaux*, N°153, Janvier-Février 2009, pp. 157-189.
- Frow, John. 1995. *Cultural Studies and Cultural Value*, Oxford University Press, 1995.
- Fiske, John. 1992. "The Cultural Economy of Fandom," IN *The Adoring Audience. Fan Culture and Popular Media*, Lisa Lewis (ed), Routledge, New York, 1992.
- Flichy, Patrice. 2001. *L'imaginaire d'Internet*, La Découverte, coll. Sciences et société, Paris, 2001.
- Fourmentraux, Jean-Paul. 2008. "L'œuvre en devenir. Sociologie de la communication et des échanges créatifs à l'ère du numérique," *Communication*, vol. 26, no 1, pp. 108-126.
- Fukuyama, Francis. 1992. *The End of History and the Last Man*. Free Press.
- Fukuyama, Francis. 2001. "Economic Globalization and Culture: A Discussion with Francis Fukuyama," *The Merrill Lynch Forum*. <http://www.geocities.com/rpallais/Fukuyama.htm>
- Gans, Herbert. 1974. *Popular Culture and High Culture. An Analysis and Evaluation of Taste*, New York, Basic Books.
- Gentès, Annie. 2007. L'intime à l'épreuve du réseau, *Communication et langages*, n° 152, juin 2007, pp. 89-106.
- Gilroy, Paul. 1992. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard UP, 1992.
- Giulianotti, Richard and Roland Robertson. 2006. "Glocalization, Globalization and Migration: The Case of Scottish Football Supporters in North America", *International Sociology*, Vol. 21, No. 2, pp. 171-198 (2006)
- Glevarec, Hervé, Éric Macé et Éric Maigret. 2008. *Cultural Studies. Anthologie*, INA, Armand Colin, Paris 2008.
- Goodenough, Oliver R. 1998. "Defending the Imaginary to the Death?, Free Trade, National Identity, and Canada's Cultural Preoccupation," *15 Arizona Journal of International and Comparative Law* 203.
- Goodman, Nelson. 1976. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Hackett Publishing, Indianapolis.
- Griffin, Michael. 2002. "From Cultural Imperialism to Transnational Commercialization: Shifting Paradigms in International Media Studies," *Global Media Journal*, 1:1, Fall 2002.
- Haskell, Francis and Nicholas Penny 1981. *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500 1900*, Yale University Press, New Haven and London, 2006.
- Heath, Stephen and Gillian Skirrow. 1977. "Television: A World in Action," *Screen*, 18, N°2, 1977.
- Hebdige, Dick. 1988. *Subculture. The Meaning of Style*, Routledge, London 1988. [Traduction française : *Sous-culture, le sens du style*, Zones, Paris, 2008.]
- Hennion, Antoine. 2007. *La passion musicale : Une sociologie de la médiation*, Éditions Métailié, Paris 2007, 397 p.
- Herskovits, Melville. 1938. *Acculturation, the Study of Culture Contact*, J.F. Augustin, New York 1938
- Hirschberg, Lynn. 2004. "What Is an American Movie Now?", N.Y. TIMES MAG. Nov.14, 2004, at 88, 90.
- Hodkinson, Paul. 2002. *Goth: Identity, Style and Subculture*, Berg, Oxford, 2002.
- Hofsede, Geert. 2001. *Culture's Consequences: Comparing values, behaviors, institutions, and organizations across nations*, Thousand Oaks, Sage Press.
- Hoggart, Richard. 1957. *The Uses of Literacy: Aspects of Working Class Life*, Chatto and Windus, 1957.
- Huntington, Samuel P. 1996. *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. New York: Simon and Schuster. (trad. fr. Le choc des civilisations, Paris, Odile Jacob, 1997.)
- Iser, Wolfgang. 1976. *L'acte de lecture*, Éditions Mardaga, Collection "Philosophie et langage", 1995, p. 404.
- Israilevmo, Guillermo. 2001. Fixed costs, variety, and welfare on the Internet. *Working Paper*, University of Chicago, Chicago, IL.
- Jameson, Fredric. 2000. "Globalization and Political Strategy," *New Left Review* 4, July-August 2000 <http://newleftreview.org/?getpdf=NLR23803&pdflang=en>
- Janeba, Eckhard. 2004. "International Trade and Cultural Identity," *NBER Working Paper* N°W10426. (April 2004). <http://ssrn.com/abstract=529006>
- Jaulin, Robert. 1970. *La Paix blanche, Introduction à l'ethnocide*, Paris, Éditions du Seuil 1970
- Jauss, Hans Robert. 1972. *Pour une esthétique de la réception*, (traduction Claude Maillard), Gallimard, Collection Tel, Paris, 1978.
- Jenkins, Henry. 1992. *Textual Poachers. Television Fans and Participatory Culture*, Routledge, New York, 1992.
- Kant, Emmanuel. 1790. *La critique de la faculté de juger*, Gallimard, La Pléiade (Œuvres Philosophiques 2), Paris, 1985.
- Katz, Elihu and Tamar Liebes. 1993. *The Export of Meaning. Cross-Cultural Readings of Dallas*, Cambridge: Polity Press, 1993.
- Krugman, Paul R. 1979. "Increasing Returns, Monopolistic Competition, and International Trade," *Journal of International Economics*, 1979, 9, pp. 469-479.
- Lahire, Bernard. 2004. *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, coll. "Textes à l'appui/Laboratoire des sciences sociales", 2004,,
- Lahire, Bernard. 2008. "Le mélange culturel des genres," Colloque *La Convention de l'UNESCO sur la diversité culturelle : premier bilan et défis juridiques pour réaliser les objectifs dans les pays économiquement démunis*, organisé par l'UMR de droit comparé de Paris, 18 et 19 juin 2008, Paris, Sorbonne.
- Laitin, David. 2000. "What is a Language Community?" *American Journal of Political Science* 44, pp. 142-155.
- Lash, Christopher. 1981. "Mass Culture Reconsidered." *Democracy*, 1 (October 1981): pp. 7-22.
- Lazarus, Neil. 2004. *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004, 301 p.

- Le Guern, Philippe. 2002. "En être ou pas. Le fan club de la série 'Le Prisonnier' : une enquête par observations," in *Les cultes médiatiques. Culture fan et œuvres cultes*, Philippe Le Guern (ed.), Rennes, PUR, pp. 177-215.
- Le Guern, Philippe. 2007. "Aimer l'Eurovision, une faute de goût ? Une approche sociologique du fan-club français de l'Eurovision," *Réseaux*, vol. 25, n° 141-142, 2007, pp. 231-262.
- Livingstone, Sonia. 1998. *Making Sense of Television: The Psychology of Audience Interpretation*, Routledge, London 1998.
- Long, Ngo Van and Vankatesh Bala. 2004. "International Trade and Cultural Diversity: A Model of Preference Selection," *CESifo Working Paper Series* N° 1242 (July 2004).  
<http://ssrn.com/abstract=573263>
- Looseley, David. 2004. "The development of a social exclusion agenda in French cultural policy," *Cultural Trends*, Vol.13, N°2, June 2004, pp. 15-27(13).
- Maeda, John. 2004. *Creative Code: Aesthetics + Computation*, Thames & Hudson, 2004, 256 p.
- Malraux, André. 1946. *L'esquisse d'une psychologie du cinéma*, Paris: Gallimard, 1946.
- Manovich, Lev. 2010. *Software takes command*, MIT Press, 2010.  
<http://lab.softwarestudies.com/2008/11/softbook.html>
- Mattelart, Armand. 2005. *Diversité culturelle et mondialisation*, Col. Repères, La Découverte, Paris, 2005.
- Mattelart, Armand et Érik Neveu. 2008. *Introduction aux "Cultural Studies"*, Coll. Repères, La Découverte, Paris, 2008.
- Mattelart, Tristan. 2009. Enjeux intellectuels de la diversité culturelle : éléments de déconstruction théorique, *Culture Prospective*, 2009-2, Ministère de la Culture, DEPS.  
<http://www.culture.gouv.fr/nav/index-stat.html>
- Menger, Pierre-Michel. 2009. *Le Travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Gallimard/Seuil, Paris, 2009. p. 667.
- Meunier, Sophie. 2000. "The French Exception," *Foreign Affairs*, July/August 2000
- Meyer-Bisch, Patrice. 2008. "La valorisation de la diversité et des droits culturels," in *Vivre ensemble à l'heure de la mondialisation : l'épreuve de la diversité*, Serge Proulx, Joanna Nowicki et Michaël Oustinoff (eds), Hermès, no. 51, CNRS éditions, Paris, 2008.
- Michaels, Eric. 1986. *Aboriginal Content: Who's Got it – Who Needs it*, paper presented at the Australian Screen Studies Association Conference, Sydney 1986.
- Middleton, Joe. 2003. "The Effectiveness of Audiovisual Regulation Inside the European Union: The Television Without Frontiers Directive and Cultural Protectionism," *Denver Journal of International Law and Policy*. (September 22)
- Minsky, Marvin. 1985. *The Society of Mind*, Simon & Schuster, New-York, 1988.
- Minsky, Marvin. 2006. *The Emotion Machine: Commonsense Thinking, Artificial Intelligence, and the Future of the Human Mind*, Simon & Schuster, New-York 2006.
- Morley, David. 1980. *The Nationwide Audience*, British Film Institute, London 1980.
- Muggleton, David. 2000. *Inside Subculture. The Postmodern Meaning of Style*, Berg, Oxford, 2000.
- Mukarovsky, Jan. 1940. "Standard Language and Poetic Language," in *A Prague School Reader on Esthetics*, Paul L. Garvin (ed.) Georgetown 1964.
- Négrier, Emmanuel. 2008. "La diversité, nouveau paradigme des politiques culturelles ? Une comparaison européenne," *RIPS (Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas)*, Vol. 7, N°1, pp. 95-110.
- Newson, Lesley, Peter J. Richerson and Robert Boyd. 2007. "Cultural Evolution and the Shaping of Cultural Diversity," *Handbook of Cultural Psychology*, Shinobu Kitayama and Dov Cohen (eds.), Guilford Press.
- Ozouf, Mona. 2009. *Composition française - Retour sur une enfance bretonne*, Gallimard, Paris 2009.
- Pasquier, Dominique. 2008. "Les barèmes de l'originalité," *Réseaux*, N° 148-149, pp. 175-201.
- Pinker, Steven. 1995. *The Language Instinct: How the Mind Creates Language*, HarperCollins, 1995, pp. 496 pages.
- Pouivet, Roger. 2001. Normes et vertus esthétiques, *Cahiers de Philosophie de l'Université de Caen*, N°37, 2001.
- Proulx, Serge. 2008. "Des nomades connectés : vivre ensemble à distance," in *Vivre ensemble à l'heure de la mondialisation : l'épreuve de la diversité*, Serge Proulx, Joanna Nowicki et Michaël Oustinoff (eds), Hermès, no. 51, CNRS éditions, Paris, 2008.
- Rasse, Paul. 2008. "La diversité des cultures en question," in *Vivre ensemble à l'heure de la mondialisation : l'épreuve de la diversité*, Serge Proulx, Joanna Nowicki et Michaël Oustinoff (eds), Hermès, no. 51, CNRS éditions, Paris, 2008.
- Richerson, Peter J. & Robert Boyd. 2004. *Not By Genes Alone: How Culture Transformed Human Evolution*, University Of Chicago Press, pp. 342.
- Ritzer, George. 1996. *The McDonaldization of Society*, Thousand Oaks, CA, Pine Forge Press.
- SAGIT Group. 1999. *New Strategies for Culture and Trade: Canadian Culture in a Global World*, report of the "Cultural Industries Sectoral Advisory Group on International Trade (SAGIT)", available on line.
- Sen, Amartya. 2006. *Identity and Violence: The Illusion of Destiny*, W. W. Norton 2006, 224 p.
- Soustelle, Jacques. 1955. *La vie quotidienne des Aztèques à la veille de la conquête espagnole*, Hachette, Paris, 1955.
- Sperber, Dan. 1974. *Le Symbolisme en général*, Hermann, Paris 1974 [1975. *Rethinking Symbolism*. Cambridge: Cambridge University Press.].
- Sperber, Dan and Deirdre Wilson. 1986. *Relevance: Communication and Cognition*, Blackwell 1995.
- Sperber, Dan. 2000. "Metarepresentations in an evolutionary perspective," In *Metarepresentations: A Multidisciplinary Perspective*, Dan Sperber (ed.), Oxford University Press, 2000, pp.117-137.
- Sperber, Dan, and Deirdre Wilson. 2002. "Pragmatics, Modularity and Mind-reading", *Mind and Language* 17(1), pp. 3-33.  
[http://jeannicod.ccsd.cnrs.fr/documents/disk0/00/00/00/02/index\\_fr.html](http://jeannicod.ccsd.cnrs.fr/documents/disk0/00/00/00/02/index_fr.html)
- Spivak, Gayatri C. 1988. "Can the Subaltern Speak?" in *Marxism and the interpretation of Culture*, Cary Nelson and Larry Grossberg (eds) (Chicago: Uni of Illinois Press, 1988) p.271-313.
- Stigler, George J. and Gary S. Becker. 1977. "De Gustibus Non Est Disputandum," *American*
- Stewart, Susan. 1991. "Ceci tuera Cela: Graffiti as Crime and Art," IN *Crimes of Writing: Problems in the Containment of Representation*, Oxford University Press, New York, 1991.
- Suranovic, Steve and Robert Winthrop. 2003. Cultural Effects of Trade Liberalization, George Washington University, *EconWPA - International Trade* N° 0511003.
- Thornton, Sarah. 1996. *Club Cultures: Music, Media, and Subcultural Capital*. Hanover: University Press of New England, p.117.
- Toynbee, Arnold J. 1961. *A Study of History*, Oxford University Press, USA (1987).
- UNESCO. 2001. Déclaration universelle de l'Unesco sur la diversité culturelle.  
<http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127160m.pdf>
- UNESCO 2005. *Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles*, Paris, le 20 octobre 2005.

- Veblen, Thorstein. 1899. *The Theory of the Leisure Class*, Penguin Books.
- Veynes, Paul. 1983. *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?* Éditions du Seuil, Paris, 1983.
- Want, Lily, 2008. "The Paradox of Cultural Globalization: Deterritorialization or Reterritorialization?" *Icfai University Journal of English Studies*, Vol. III, No. 2, pp. 63-68, June 2008.  
<http://ssrn.com/abstract=1140653>
- Warnier, Jean-Pierre. 2003. "Les sociétés face à la mondialisation des flux culturels," *Conférence de l'Université de tous les savoirs* du dimanche 13 juillet 2003.
- Warnier, Jean-Pierre. 2004a. "Lost in translation ? Globalisation des flux et courtage culturel," *Ceras - revue Projet* n°283, Novembre 2004.  
<http://www.ceras-projet.com/index.php?id=1257>.
- Warnier, Jean-Pierre. 2004b. *La mondialisation de la culture*, Col. Repères, La Découverte, Paris, 2004.
- Wilde, Oscar. 1891. *The Soul of Man Under Socialism*, in "Complete Works of Oscar Wilde", Harper Collins, 1994.
- Willis, Paul E. 1976. "The Cultural Meaning of Drug Use", in *Resistance through Rituals, Youth Subculture in Post-War Britain*, Stuart Hall & Tony Jefferson (eds), Harper Collins, London 1976
- Wolton, Dominique. 2004. *L'Autre mondialisation*, Paris, Flammarion, 2004.