

Emmanuel WALLON

*Maître de conférences en science politique
à l'Université Paris X-Nanterre*

L'ACTION CULTURELLE À L'ÈRE DE L'ACCESSIBILITÉ AUX ŒUVRES

On peut lire en lettres d'or, au fronton du palais de Chaillot, cette épigraphe de Paul Valéry que les spectateurs du Théâtre national, les visiteurs des musées des Monuments français, de l'Homme, de la Marine, ainsi que les habitués de la Cinémathèque française peuvent interpréter soit comme une invite, soit comme une menace : "Il dépend de celui qui passe que je sois tombe ou trésor, que je parle ou me taise. Ami, n'entre pas sans désir."

L'édifice intimide le badaud sur son esplanade venteuse, avec ses hautes façades, ses statues austères et ses lourdes portes en bronze. Inauguré à l'occasion de l'Exposition universelle de 1937, il témoigne pourtant de ces années de Front populaire qui virent fleurir "La Belle illusion" - pour reprendre le titre que Pascal Ory donna à son ouvrage sur la politique culturelle du gouvernement de Léon Blum - sous la conduite de Jean Zay, assisté de Léo Lagrange.¹ Les grands principes de l'action publique en faveur d'un égal accès des citoyens aux fruits de l'art et de l'esprit furent posés en même temps que ses pierres. Depuis lors, les modes et les termes ont varié, mais l'enjeu demeure.

Des universités populaires de la IIIe République à l'éducation populaire de la IVe République, de l'action culturelle à l'animation sous André Malraux, du développement culturel, cher à Jacques Duhamel, à la démocratisation invoquée par Jean-Philippe Lecat, de la médiation prônée au temps de Jack Lang à l'action artistique recommandée par ses successeurs, il s'agit de rapprocher les œuvres de leurs destinataires. Équipements et équipes, structures et subventions, mesures et dispositifs successivement empilés en quelques décennies concouraient au même but : faire passage au désir de lire, de voir et d'entendre. C'est pourquoi le débat sur les politiques culturelles, leurs références théoriques et leurs expériences pratiques, ne saurait se perpétuer dans l'ignorance des mutations intervenues dans les modes de diffusion des messages et des images.

En 1936, tandis que l'auteur de *La Jeune Parque* obtenait sa chaire de poétique au Collège de France, Walter Benjamin, vivement intéressé par la photographie, le cinéma et la radio (pour laquelle

¹ Voir Pascal Ory, *La belle illusion, Culture et politique sous le signe du Front populaire (1935-1938)*, Plon, Paris, 1994.

il écrivit quelques pièces), publiait à Paris la première version française de son essai sur *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, dans une traduction abrégée de Pierre Klossowski. Ce n'est pas ici le lieu de discuter la genèse de ce texte, retracée par Bruno Tackels,² ni de démêler les multiples interprétations du concept d'aura, cette propriété particulière qui nimberait l'objet naturel, de même que l'œuvre unique. A partir d'une note prise sur un bon de commande, en 1935 à San Remo,³ le philosophe allemand en remit plusieurs fois la définition sur le métier. "Qu'est-ce en somme que l'aura? Un tissu original composé d'espace et de temps : l'apparition unique d'un lointain, aussi proche soit-elle", inscrivait-il dans la première édition.⁴ Or la technique élude la distance comme elle abolit le délai. Sous son emprise, l'objet d'art perdrait sa "valeur culturelle" au profit d'une "valeur d'exposition".

"Il se peut que les conditions nouvelles ainsi créées par les techniques de reproduction laissent d'autre part intact le contenu même de l'œuvre d'art, elles dévaluent de toute manière son ici et son maintenant",⁵ écrit-il dans une version plus tardive. Au fil des retouches successives, la question de savoir ce qu'il advient de la substance et de la puissance de l'œuvre dupliquée et répandue par l'industrie ne cessa de s'imposer comme l'une des plus redoutables qui fut jamais posée à l'histoire de l'art et à l'esthétique, de Georg Simmel⁶ à George Steiner,⁷ en passant par Theodor Adorno, correspondant et commentateur sourcilieux de W. Benjamin.⁸ "De jour en jour - ajoute ce dernier - le besoin s'impose davantage de posséder de l'objet la plus grande proximité possible, dans l'image et surtout dans la reproduction."⁹ Les contemporains mesurent à plus forte raison la pertinence de ce constat : *primo*, beaucoup d'objets d'art sont conçus d'emblée en tant que matrices de leurs propres copies, tels les films, ou à l'état de multiples, comme les disques ; *secundo*, leur proximité avec les destinataires touche à la promiscuité dans le cadre étroit du foyer.

² Voir Bruno Tackels, *L'œuvre d'art à l'époque de W. Benjamin, Histoire d'aura*, L'Harmattan, Paris, 1999.

³ Feuillet frappé du sigle des eaux San Pellegrino, conservé sur microfilm à la Bibliothèque nationale de France, cité par B. Tackels, *L'œuvre d'art à l'époque de W. Benjamin, op. cit.*, p. 149-150

⁴ In W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Band I.2, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1990, p. 440, traduit et cité par B. Tackels, *L'œuvre d'art à l'époque de W. Benjamin, op. cit.*, p. 53.

⁵ W. Benjamin, *L'œuvre d'art...*, *op. cit.*, 4e version, traduit par Maurice de Gandillac, Denoël-Gonthier 1971, rééd. 1983, collection "Médiations", Paris, p. 92.

⁶ Voir G. Simmel, *La Tragédie de la culture*, traduction française, Rivages, Marseille, 1988.

⁷ Voir notamment G. Steiner, *Réelles présences, Les Arts du sens*, Gallimard, Paris, 1991.

⁸ Cf. T. Adorno, *Théorie esthétique* (seconde édition, 1970), traduction française Klincksieck, Paris, 1989, p. 68-69 et p. 81-82 ; Voir aussi in Albrecht Wellmer "Vérité - apparence - réconciliation, Adorno et le sauvetage esthétique de la modernité", in Rainer Rochlitz (dir.), *Théories esthétiques après Adorno*, Actes Sud, Arles, 1990, p. 286-287.

⁹ *Ibidem*, p. 95.

Pour paraphraser W. Benjamin, c'est maintenant la notion d'accessibilité qui fait problème. L'importance qui lui revient dans la détermination des priorités de l'Etat depuis la création du ministère des Affaires culturelles s'est vérifiée auprès des collectivités territoriales à la faveur de la décentralisation. En des termes voisins du décret fondateur du 3 février 1959, André Malraux l'avait soulignée dans son discours du 28 mai 1959 à Athènes, pour les illuminations de l'Acropole : "le problème culturel majeur, rendre accessibles les plus grandes œuvres au plus grand nombre d'hommes".¹⁰ Les communes, puis les départements et les régions, enfin les établissements de coopération intercommunale firent à leur tour de cette exigence leur boussole.

Indiscutablement, l'effort conjugué des collectivités a eu pour effet de rapprocher les créations de leurs destinataires. C'est d'abord vrai sur le plan géographique, du fait de la multiplication des catégories d'établissements culturels à travers un territoire aménagé.¹¹ La plupart des Français habitent à moins de trente minutes d'une scène nationale ou assimilée, et le Limousin compte plusieurs centres voués à l'art contemporain. Ce résultat est également avéré sur le plan économique, grâce à l'augmentation des subventions qui permettent de compenser le renchérissement relatif des dépenses d'ordre artistique au bénéfice des ménages. Une place à tarif réduit dans un théâtre public avoisine le prix d'un ticket de cinéma ou d'une location de cassette.¹² Même si cette assertion suscite beaucoup d'objections de la part des sociologues, elle ne se défend pas moins sur le plan symbolique, d'une part en raison de la vulgarisation d'activités autrefois réservées à des élites, d'autre part à cause de la reconnaissance de pratiques jadis jugées mineures. Des groupes scolaires assistent à des ballets classiques cependant que des troupes de hip hop font leur entrée sur des scènes lyriques.¹³

Sur le plan strictement technique, c'est pourtant l'industrie qui parvient le mieux à faciliter l'accès de chacun à des contenus qu'elle dispense sur des supports multiples. N'en déplaise à Hubert Damisch, fustigeant en 1964 "la culture de poche" qui "revient à placer entre toutes les mains les substituts symboliques de privilèges éducatifs et culturels auxquels la grande masse ne participe pas pour autant",¹⁴ Paul Valéry lui-même est livré à tarif et en format réduits, alors que la Cinquième lui consacre une émission pour tous publics. A l'ère de la reproduction généralisée, dont Marshall Mac

¹⁰ Cité dans *Les Affaires culturelles au temps d'André Malraux*, Comité d'histoire du ministère de la Culture, La Documentation française, Paris 1996, p. 467.

¹¹ Voir notamment : Bernard Latarjet, *L'aménagement culturel du territoire*, La Documentation française, Paris, 1992; Pierre Moulinier, *Politique culturelle et décentralisation*, L'Harmattan, Paris, 2002.

¹² Voir François Rouet (dir.), *Les tarifs de la culture*, La Documentation française, Paris, 2002.

¹³ Voir E. Wallon, "Élitisme et culture de masse", in *Dictionnaire des politiques culturelles*, Emmanuel de Waresquiel (dir.), Larousse et CNRS Éditions, Paris, 2001, p. 250 à 252.

¹⁴ Cf. Hubert Damisch, "La culture de poche", in *Mercure de France*, n° 1.213, novembre 1964, repris in *Ruptures - Cultures*, Minuit, Paris, 1976, p. 67 .

Luhan faisait obligeamment remonter les prémices à Gutenberg, a succédé l'époque de la diffusion en temps réel, dont les ondes furent et demeurent le puissant vecteur, puis le temps de la copie privée, du magnéscope au CD-I. La numérisation des données et l'informatisation des traitements, dans la mesure où elles se prêtent au texte aussi bien qu'à l'image et au son, permettent de combiner ces procédés au service de l'utilisateur domestique, auquel le réseau Internet présente une vitrine universelle.

Au temps de W. Benjamin, l'édition et la presse, l'estampe et la photographie, le cinéma, mais aussi la radio - cette dernière supprimant toute séparation entre les opérations de production et de diffusion - annonçaient déjà l'évolution de la reproductibilité à l'accessibilité sous l'empire de la technique. Jean Zay l'avait compris, à l'instar de Georges Mandel, qui exerça la tutelle sur les ondes en qualité de ministre des PTT dans le gouvernement précédent. C'est désormais une banalité de rappeler le rôle de la télévision et des industries de programme, combinées à la grande distribution, dans l'accomplissement de ce changement de paradigme. D'André Malraux à Jean-Jacques Aillagon, peu d'occupants de la rue de Valois ont omis de pratiquer cet exercice dans leurs déclarations d'intention.

“Pendant des années, qui vont de la naissance d'un ministère des Loisirs à aujourd'hui, il est né dans le monde les grandes techniques de rêve - je parle naturellement du cinéma, de la télévision, etc., non pas dans la mesure où ils sont des moyens d'information, mais très exactement dans la mesure où ils sont des moyens de fiction. On parle toujours du machinisme. On oublie qu'à Paris, il y a un siècle, chaque soir 3.000 Parisiens allaient au théâtre. Aujourd'hui le nombre de Parisiens qui entrent chaque soir dans la fiction doit se situer autour de trois millions et demi.”¹⁵ Ainsi parlait l'écrivain-ministre, qui croyait à la vertu des reproductions au point d'en illustrer son *Musée imaginaire* (1947) et d'en prescrire aux cimaises des premières maisons de la culture, avant d'ajouter finement : “Il n'est pas évident que ces machines soient mauvaises d'avance : elles sont des multiplicateurs, elles sont le multiplicateur de leurs multiplicandes.”¹⁶ Quant à l'actuel titulaire du portefeuille de la Culture - qu'il double par celui de la Communication, ainsi que nombre de ses prédécesseurs -, sans doute conscient de son devoir de veiller à la consistance des multiplicandes, en juillet 2002 il a invité la philosophe Catherine Clément à “évaluer et analyser l'offre existante [de programmes culturels à la télévision], sa qualité, son volume, sa position dans les grilles, ainsi qu'à faire des recommandations et des propositions permettant d'intéresser le plus large public à toute la diversité de la vie culturelle :

¹⁵ Discours à l'Assemblée nationale, 9 novembre 1963, cité in *Les Affaires culturelles au temps d'André Malraux, op. cit.*, p.286.

¹⁶ *Ibidem*, p. 287.

livre, débat de société, cinéma, documentaire, spectacle vivant, architecture, patrimoine, création plastique, en France, en Europe et dans le monde”.¹⁷

A quarante ans d'intervalle, les industries culturelles suscitent donc des craintes et des espoirs analogues chez les responsables publics, pareillement contraints d'admettre l'audience dont elles disposent auprès des masses. A l'évidence, leurs succès n'ont fait que grandir, du moins si l'on s'en tient aux trois registres d'accessibilité mentionnés plus haut. Elles éliminent quasiment le handicap géographique, puisque l'usager rural a droit aux mêmes services à domicile que le noctambule parisien. Elles réduisent à la longue l'obstacle économique, car le prix des terminaux ou des consoles, des supports enregistrés ou vierges tend à la baisse après l'introduction d'un nouveau procédé sur le marché. En outre elles atténuent les coupures symboliques, du moins à première vue, dès lors que certains seuils s'effacent entre la sphère de la représentation et l'univers de la réception.

D'antiques clivages, qu'on continue d'associer à l'essor de la civilisation urbaine, sont remis en cause par des appareils à la portée de tous, ou presque. Ainsi l'autoradio et le baladeur relativisent pour l'auditeur l'opposition du dehors au dedans. Avec le téléphone mobile, la conversation d'alcôve fait irruption à l'heure de pointe dans ce wagon de métro où Jean Vilar voyait un échantillon du peuple. Grâce à l'ordinateur que le cadre tire de sa mallette, le jeu électronique s'imisce dans les bureaux ou sur les chantiers. A travers l'œil du caméscope, le Mont Saint-Michel passe au salon entre la commode et l'aquarium. La ligne de démarcation entre l'espace public et le domaine privé ondule et forme des boucles. Même la distinction entre équipements collectifs et instruments domestiques, familière et nécessaire à l'analyse des politiques culturelles, vacille lorsqu'il s'agit d'estimer la répercussion d'un opéra, donné devant les privilégiés d'Aix-en-Provence mais retransmis par France-Musique dans le pays entier, ou bien d'évaluer le lectorat de la Bibliothèque nationale de France, en ajoutant la communication en ligne à la fréquentation sur place.

Les citoyens dont le Département des études et de la prospective (DEP) du ministère recense consciencieusement les sorties au théâtre et les escapades au cirque pratiquent sans compter les allers-retours entre les institutions culturelles et leur médiathèque individuelle. Le mouvement va et vient du concert à la cassette, du spectacle au CD, du musée au CD-ROM, de l'exposition au catalogue, du monument à la carte postale, du festival à son site Internet, de la visite touristique au livre d'images, de la salle de projection au DVD, mais aussi du show de Bercy aux clips de M6, des coulisses de Star Academy au produit dérivé.

¹⁷ Lettre de mission, citée par la *Lettre d'information* du ministère de la Culture et de la Communication, n° 98, 29 juillet 2002.

Au surplus, l'emploi des systèmes informatiques abaisse les barrières entre les techniques, donc entre les œuvres et les disciplines auxquelles se prêtent des supports de conservation similaires et des interfaces de consultation communs. La généralisation du langage numérique accélère et accentue le processus. Le DVD en fournit le dernier exemple en date. Depuis son introduction en 1998, il a pénétré le marché des particuliers à une vitesse fulgurante. 37% des foyers français étaient déjà équipés d'un lecteur fin 2002 (soit 9 millions, dont 5,6 millions d'appareils de salon), année durant laquelle 49 millions d'enregistrements furent vendus.¹⁸ 40% des clients interrogés déclaraient avoir réalisé leur achat pour "revoir un film", 33% pour "conserver un film précis", les dix meilleures ventes étant bien sûr réservés aux productions d'Hollywood, à l'exception de *Astérix et Obélix: Mission Cléopâtre* et du *Fabuleux destin d'Amélie Poulain*.¹⁹

Aussi intense soit cette circulation alternée de signes et de marchandises, le pessimisme sied à l'analyste. Dans le champ culturel comme ailleurs, les inégalités demeurent, fussent-elles déguisées en différences ou fièrement arborées comme des singularités. L'optimisme de l'acteur commande de les contenir, sinon de les réduire à défaut de pouvoir les éliminer. Cependant il lui faut relancer cette entreprise à nouveaux frais, puisqu'il ne s'agit plus uniquement d'attirer la foule dans les sanctuaires, mais par surcroît de l'inciter à célébrer les beaux rites devant ses autels domestiques. En d'autres termes, comment passer d'une logique de nivellement des seuils (à l'entrée des édifices) à des pratiques d'aménagement des sas (entre des activités) ?

Les enquêtes menées de 1973 à 1998 s'accordent à prouver la persistante prééminence du niveau d'instruction dans les pratiques culturelles des Français.²⁰ Le plus discriminant des critères pointe sous l'habit social, comme il ressort sous la livrée professionnelle. Les influences subies et les études suivies déterminent le comportement à l'égard des arts avec plus de netteté que le statut acquis et le métier choisi. De ce point de vue, les données n'ont guère varié malgré l'action des collectivités, autorisant Olivier Donnat à conclure : "...quarante ans de politique culturelle n'ont pas permis, dans un contexte général pourtant favorable (augmentation du pouvoir d'achat, progrès considérables de la scolarisation...) de convertir le peuple à l'art."²¹ Étayée par la théorie de la distinction, la sociologie de la reproduction, semble ici l'emporter, comme pour mieux assurer la postérité de Pierre Bourdieu.

¹⁸ Selon *La Tribune* du 6 février 2003.

¹⁹ D'après *Le Monde* du 23 novembre 2002.

²⁰ Voir notamment Olivier Donnat et Denis Cogneau, *Les pratiques culturelles des Français*, La Découverte & La Documentation française, Paris, 1990 ; O. Donnat (dir.), *Les publics des équipements culturels, Méthodes et résultats d'enquêtes*, Ministère de la Culture et de la Communication, "Les Travaux du DEP", Paris, 2001.

²¹ O. Donnat, "La démocratisation de la culture en France à l'épreuve des chiffres de fréquentation", in *Circular* n°14, octobre 2002, p. 2.

Certes, l'accessibilité dépend toujours de l'intelligibilité. Les œuvres touchent de plus près ceux qui les pénètrent. Ces initiés éprouvent au premier contact un sentiment de familiarité qui les encourage à puiser dans leurs connaissances, à chercher des références, à sonder leur expérience.

Il n'empêche qu'au delà des savoirs, tant dans le giron familial que dans le cadre scolaire, l'éducation dispense surtout l'envie. "Ami, n'entre pas sans désir", soupirait Valéry. "La culture, ce n'est pas seulement de connaître Shakespeare, Victor Hugo, Rembrandt ou Bach : c'est d'abord de les aimer", soufflait Malraux en écho.²² Apprendre à aimer : ce mot d'ordre inspire à des degrés divers les pédagogues, de la maternelle à la khâgne, ainsi que les agents des services de relations avec les publics des théâtres ou des musées. En l'espèce, ils doivent résister de concert à la rude concurrence des marchands de programmes, dont les publicitaires sont experts à lever le désir en faveur de leurs nouveaux produits.

Le diplôme procure sans doute un sésame à la porte des institutions culturelles. Il conditionne beaucoup moins l'acquisition des appareils domestiques - dorénavant présents dans la quasi-totalité des habitations - que leurs modes d'usage par les ménages. Rappelons avec le DEP qu'en 1995 le taux d'équipement des foyers atteignait 97 % pour le poste de télévision, 70 % pour la chaîne Hifi, 65 % pour le magnétoscope.²³ A ce stade de saturation, l'origine, la formation, la profession, le revenu comptent fort peu. En revanche il est admis que la durée horaire consacrée à la télévision tend à diminuer en moyenne au fur et à mesure qu'on gravit l'échelle de l'instruction. De même la pratique des jeux vidéo s'avérait-elle la plus faible chez les cadres (36 %) et les diplômés de l'enseignement supérieur (35 %) en 2001. En 2001, un micro-ordinateur fonctionnait déjà chez 27% des Français.²⁴ Les statistiques manquent pour discerner au juste le profil de ceux qui se servent de leurs claviers et de leurs platines, de leurs écrans et de leurs écouteurs d'une façon vraiment active, voire créative. En attendant d'en savoir davantage, une enquête du DEP au sujet de la composition musicale sur ordinateur donne raison aux propagandistes du privilège éducatif aussi bien qu'aux hérauts du "choc électif" ; deux groupes émergent de l'échantillon, l'un issu d'un apprentissage musical précoce, encouragé par la famille, l'autre formé par des autodidactes, rompus sur le tard aux logiciels de *sampling*.²⁵

²² Discours à Brasilia, 25 août 1959, cité in *Les Affaires culturelles au temps d'André Malraux*, op. cit., p.468.

²³ Enquête de novembre 1995 auprès de 1.555 personnes représentatives des Français de quinze ans et plus, citée par *Développement culturel*, n° 120, Paris, octobre 1997.

²⁴ Cf. *Développement culturel*, n° 139, Paris, juillet 2002.

²⁵ Cf. *Développement culturel*, n° 138, Paris, juin 2002.

Le vieux dilemme des politiques publiques face aux industries culturelles s'énonçait comme suit : convient-il en priorité de favoriser leur développement au nom de leur audience de masse - quitte à tempérer la concurrence au nom du pluralisme -, ou bien faut-il avant tout leur opposer une alternative haut-de-gamme sous la protection des institutions, au risque de l'élitisme ? Autant demander à l'archer d'arbitrer entre la largeur de sa cible et la finesse de sa flèche. Les organigrammes et les crédits du ministère de la Culture montrent dans quelles proportions la seconde solution a prévalu jusqu'à nos jours. On formule l'espoir qu'il tente à l'avenir de concilier qualité et quantité, ce qui implique de diversifier l'offre tout en qualifiant la demande. En bref, il importe à la fois d'étendre les choix du récepteur et d'accroître sa compétence.

Chez le consommateur, toutes les apparences sont réunies d'un rapport moins passif au produit. L'individu exercerait son goût dans l'enregistrement et le montage de cassettes, au gré d'une dérive entre les stations du large spectre de la bande FM, en dressant un programme de télévision maison parmi les bouquets des câblo-opérateurs, par le truchement de la télécommande ou par l'entremise du magnéscope, voire en opérant au format MP3 une sélection de tubes pour une soirée dansante. Les thuriféraires du tout-numérique ne manquent pas d'utiliser cet argument, afin de faire valoir les matériels et les logiciels qui devraient consentir à chaque client (à condition qu'il s'avère à la fois solvable et capable) de maîtriser son environnement culturel en associant sur une seule console les images fixes et animées, le son, le texte et les informations fournis en abondance par des canaux variés. L'aisance du récepteur à repiquer, compiler, altérer, compléter et transformer ces éléments est supposée telle que sa séparation d'avec l'auteur en serait quasiment effacée. Une pareille théorie, qui réconcilie l'ancienne utopie du producteur affranchi avec celle, plus récente, du consommateur responsable, exerce une forte séduction. Les artistes professionnels qui composent des œuvres originales sur leurs ordinateurs portables ne travaillent-ils pas selon des modalités proches des amateurs chevronnés, lesquels emploient des machines et des méthodes similaires à celles que manient les simples usagers ? Le terme de *house*, au delà de la musique syncopée à laquelle il a été accolé à la fin des années 1980, évoque de la sorte un univers autonome, reliant des laboratoires de création domestique à des espaces de réception privés.

L'observation du marché suggère un jugement moins euphorique sur l'indépendance et la créativité du consommateur. Les producteurs et surtout les distributeurs s'arrogent sur les programmes une autorité à la mesure de leur ambition commerciale. Les diffuseurs, notamment les plus puissants d'entre eux que sont les grandes chaînes de télévision, façonnent par élimination leurs propres grilles de propositions. Le danger de voir le public se disperser pour leur échapper en partie persistant néanmoins, ils appliquent leur science statistique à la réalisation d'une offre-type susceptible de retenir le gros de l'audience. A titre d'exemple, en 2002 les opérateurs de la station NRJ avaient sélectionné 92 % de titres produits par les majors et 65% de *hits* cités au "Top 40". Les

techniques dites interactives ou conviviales leur permettent de faire souscrire cette clientèle à des choix arrêtés loin d'elle. Un individu n'exerce pas vraiment son libre arbitre en participant à une consultation en direct sur ses préférences, dès lors que ses réponses ont été calibrées par des ingénieurs ou des animateurs. Au contraire, on pourrait considérer que le récepteur ainsi sollicité abdique une part de ses facultés d'imagination, donc de sa souveraineté de lecteur, d'auditeur, de visiteur ou de spectateur, pour assumer une fonction de témoin dans le déroulement d'un parcours tracé. Dès qu'elle se confond avec la norme de la moyenne, la loi de la majorité cesse d'être un principe démocratique pour devenir un artifice mercantile.

De cette hypothèse en découle une autre, aussi prisée dans les sphères universitaires que la thèse adverse est en vogue dans les milieux médiatiques. A coup de séquences choisies, d'extraits du répertoire, de rééditions, de *digests* ou de *best of*, les instances de programmation exciteraient l'instinct pavlovien du public. Elles flatteraient le goût du connu, ne le pimentant d'imprévu que pour lui donner quelque attrait supplémentaire. Il est exact que cet assortiment de conformisme (sur le fond et sur la forme) et d'innovation (dans la présentation) caractérise les industries d'aujourd'hui. Celles-ci laissent pourtant subsister à leurs marges des forges à taille humaine et des ateliers d'artisans, dont les audaces et les trouvailles viendront tantôt concurrencer et tantôt relancer leur propre production. Ces laboratoires recrutent volontiers leurs inventeurs parmi les manipulateurs isolés, chez les amateurs, dans le mouvement associatif, à la sortie des écoles d'art et des universités. Parmi ces petites structures, beaucoup périclitent dans l'isolement ou finissent englouties dans un conglomérat, ainsi qu'on l'observe dans l'édition de livres et de disques. D'autres abdiquent leur authenticité en s'affiliant à des cartels ou ds réseaux soudés par l'impératif de rentabilité, comme cela s'est produit en peu d'années du côté des radios locales privées. A condition de les encourager par des mesures appropriées, il renaît encore assez d'entreprises indépendantes, dans un pays comme la France, pour maintenir la diversité de l'offre, donc pour garantir la liberté de la demande.

Au lieu de se laisser bouler hors du champ de la culture dite - à tort - domestique, les pouvoirs publics ont la faculté d'en influencer les pratiques en intervenant à ces deux pôles. Ils peuvent en premier lieu se préoccuper de l'apprentissage des techniques et des langages par le plus grand nombre de citoyens, en sorte qu'ils ne soient pas les otages plus ou moins consentants d'un dispositif agencé en dehors de leur contrôle, mais les imprévisibles utilisateurs d'équipements de consultation et de composition. Envisagée sous cet angle, l'ancienne mission d'instruction de l'État réclame des moyens renforcés. Les collectivités doivent en second lieu multiplier les exceptions à la norme commerciale, afin que l'intégration des industries et la concentration des capitaux n'aboutisse pas à l'affadissement des propositions et à la stérilisation de la critique. Pour protéger des espaces de liberté, il ne suffit pas aux autorités d'interférer dans les conflits de concurrence, ni d'entretenir une petite réserve d'art

vivant pour le bon plaisir des élites. Il leur faut sans cesse aider la production indépendante à perturber la routine de la distribution de masse.

A cette fin, il est possible de tracer quatre limites à la puissance de standardisation de l'industrie culturelle. D'abord, celle-ci contribue elle-même à renforcer l'individualisme, en cloisonnant le marché dans le but de mieux investir ses niches, en atomisant les consommateurs pour tenter de les fidéliser, en déclinant une multitude d'options pour amortir ses modèles de série. Par ailleurs, l'appétit de nouveauté qu'elle doit entretenir sans cesse, pour étendre la sphère et relancer le cycle de ses activités, l'oblige à tolérer, en son sein ou sur ses flancs, des producteurs et des artistes capables de lui procurer des formes inattendues et des objets non classés. Ensuite, certaines sortes d'œuvres, notamment les manifestations éphémères du théâtre, de la danse, des arts de la rue ou du cirque, restent par nature rétives à l'usage, au stockage, à l'emballage et au routage. Enfin, l'action publique ménage des espaces d'expression originale, bien que le secteur institutionnel provoque ses propres effets d'uniformisation sous l'influence des académies, des corporations ou des organisations et des groupes qui en font office.

On devine à quel rôle les groupes qui la dominent, forts du contrôle de larges pans de la production culturelle, réduiraient l'ensemble des organes publics, locaux, nationaux ou européens qui auraient omis d'exercer leur droit d'ingérence sur le marché. La collectivité se verrait toujours attribuer la tutelle des biens monumentaux ou mobiliers dont les volumes et les pesanteurs cadrent mal avec les règles de la circulation virtuelle. Elle se verrait encore accorder la gestion d'établissements de spectacles dont la fragilité et la particularité interdisent tout espoir de profit. Entre ces domaines protégés, les entrepreneurs de réseaux auraient toute latitude d'exploiter les attentes de publics plus ou moins spécifiques. Et pourtant, ni l'addition de segments de chalandise, ni le rassemblement d'une masse docile de consommateurs ne constituent une cité consciente.

L'issue de cette bataille se joue d'une part dans les salles de cours, d'autre part sur le terrain des entreprises. Elle se joue également entre les murs des établissements culturels publics, qui embrassent ainsi une nouvelle vocation. Dans cette visée, la bibliothèque et le musée, le théâtre et l'opéra, l'auditorium et le centre chorégraphique, la fabrique ou la friche artistique s'envisagent non seulement comme des lieux de visite, mais comme des sites offerts à tous les travaux ouvrant des passages : entre les auteurs, les interprètes et les spectateurs ; entre le concepteur et le commentateur ; entre les œuvres à contempler et les reproductions à emporter ; entre les activités savantes et les occupations

ludiques ; entre les loisirs collectifs et le jeu personnel ; entre la vie sociale et la psyché, etc. C'est le moment de s'en souvenir, le passage est encore par excellence un motif benjaminien.²⁶

A défaut de convoquer par décret ce public-population auquel se réfèrent les pionniers de l'action culturelle, les responsables politiques peuvent tenter d'aider le citoyen dont ils tiennent leur mandat à élargir la palette de ses perceptions et l'éventail de ses initiatives. Sous peine de se complaire en simple consommateur, il s'agit pour chacun d'accroître sa compétence de récepteur, et non seulement ses aptitudes d'amateur ou ses connaissances d'honnête homme. Vantée dans tant de discours, ravalée dans trop de budgets, la pédagogie de l'art doit y contribuer : de l'école à l'université, pour sûr, dans les institutions culturelles de toutes catégories, cela va de soi, mais aussi dans les foyers, par le canal de la radio et de la télévision publiques, de sites Internet dédiés, ainsi que d'une grande variété de documents et de programmes élaborés. Pour faire place à des principes d'action culturelle adaptés à l'ubiquité des œuvres, le sociologue de la décision a besoin du concours des sciences de l'éducation. Et ce n'est pas trop solliciter l'esthétique que de chercher dans ses travaux - de Maurice Merleau-Ponty²⁷ à Hans Robert Jauss²⁸ - des lumières pour l'éclairer.

²⁶ Voir Walter Benjamin, *Paris capitale du dix-neuvième siècle : le livre des passages*, traduit par Jean Lacoste, Cerf, Paris, 1990.

²⁷ Cf. M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945.

²⁸ Cf. H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, collection "Tel", Paris, 1978.