



**HAL**  
open science

## L'observation culturelle face à la globalisation. Quelles sources d'information pour évaluer quels objectifs de politique culturelle?

Lluís Bonet Agustí, Emmanuel Négrier

### ► To cite this version:

Lluís Bonet Agustí, Emmanuel Négrier. L'observation culturelle face à la globalisation. Quelles sources d'information pour évaluer quels objectifs de politique culturelle?. Colloque International sur les statistiques culturelles, Oct 2002, Montréal, France. hal-01434913

**HAL Id: hal-01434913**

**<https://hal.science/hal-01434913v1>**

Submitted on 17 Jan 2017

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**L'observation culturelle face à la globalisation.  
Quelles sources d'information pour évaluer quels objectifs  
de politique culturelle?**

**Dr. Lluís Bonet – Universitat de Barcelona  
Dr. Emmanuel Négrier – Universitat de Barcelona et CEPEL, Université de Montpellier I**

**Résumé:**

L'évaluation de la production culturelle est le plus souvent faite à partir d'instruments de mesure quantitatifs, quand ils ne sont pas strictement financiers. Ce faisant, elle néglige trop souvent plusieurs dimensions qui permettent de faire un lien concret entre produits culturels et objectifs de politique culturelle. Or le contexte de globalisation des échanges, mais aussi les dynamiques d'évolution des produits eux-mêmes conduisent à poser, au lieu de l'éviter, la question de ce qu'est un produit culturel dans le monde contemporain. Toute entreprise de comparaison des sources d'information doit, nécessairement, mettre en question les niveaux suivants:

- qu'est-ce qu'un produit culturel? les réponses à cette questions varient en fonction de dimensions idéologiques, territoriale, disciplinaires et économiques;
- quelles sont les sources d'information disponibles, et comment prendre en compte leur hétérogénéité structurelle?
- qui travaille ces données, avec quels objectifs, quelles méthodes, quelles ressources et quelles approches de la notion de produit culturel?
- comment comparer des données et analyses élaborées dans des cadres structurellement différents?

En conclusion, nous ébauchons quelques recommandations pour améliorer la connaissance (statistique, analytique) au service de politiques culturelles dont les enjeux (développement économique, identité territoriale, diversité culturelle, innovation artistique, participation citoyenne et démocratie culturelle...etc) sont croissants, dans un contexte de globalisation.

## Introduction

La présente communication s'appuie sur les réflexions auxquelles nous ont conduits l'observation de pratiques d'évaluation et de diagnostic quantitatif des politiques culturelles. On sait que, depuis de nombreuses années, tant dans les contextes nationaux qu'aux échelles continentale et inter-continentale, la question de la comparaison est posée. Elle concerne à la fois la comparaison des données sur la production et les pratiques culturelles, et l'évaluation des politiques culturelles. Aux côtés des dispositifs nationaux, les travaux du Conseil de l'Europe, de l'Union Européenne, de l'UNESCO et de quelques organisations inter-gouvernementales en témoignent. L'identification d'indicateurs pertinents est un problème récurrent pour la recherche, comme elle l'est pour des organismes internationaux soucieux de repérage, d'instruments d'information à même de soutenir une amélioration des modes d'action publique<sup>1</sup>. En regard des difficultés ressenties par les observateurs, la tentation d'abandonner toute ambition comparatiste nous semble pourtant, plus que jamais sans doute, relever d'un déficit d'intelligence des phénomènes contemporains. En effet, même si l'égalité entre les différents sujets de la scène internationale est posée comme un principe, on sait que cette égalité recouvre des différences durablement substantielles entre les conditions concrètes d'exercice de cette règle formelle. Il en va en économie, en développement social, comme en matière de culture, avec cette spécificité que la notion de culture est elle-même la source de polysémies délicates à interpréter. Si les différences ne doivent pas être un obstacle à la comparaison, c'est, d'une part, parce qu'elles les justifient : la comparaison s'appuie précisément sur la nécessité d'évaluer les différences ; c'est d'autre part parce que le contexte de globalisation impose de décentrer en permanence le regard des réalités habituelles vers les phénomènes d'échange (de type commercial ou non), de pluralité culturelles, et d'inter-culturalité.

Cette communication a donc d'abord pour but d'identifier l'ensemble des préalables dont la prise en compte est nécessaire avant même de travailler sur des données quantitatives ou qualitatives. Elle a ensuite pour objet d'analyser la nature des sources sur lesquelles reposent, au quotidien, le travail des observateurs, ainsi que d'explicitier l'activité de ces derniers. Elle a enfin pour ambition de mettre en relation les objectifs statistiques et de recherche et les objectifs de politique culturelle en tant que tels, dans un contexte de globalisation et de différenciation culturelles. Cependant, si les conclusions auxquelles nous aboutissons peuvent être utiles à l'échelle mondiale sur laquelle repose la vocation de l'UNESCO, nos réflexions sont d'abord fondées sur l'expérience des pays occidentaux ; c'est-à-dire sur des contextes régionaux marqués par différenciation particulière entre le social et le politique, d'une part, et entre le social, le culturel et l'artistique d'autre part. Nous reviendrons, en première partie, sur l'ensemble des préalables (épistémologiques, conceptuels, méthodologiques) qu'il nous paraissait nécessaire de poser d'emblée.

Notre propos n'est donc pas de proposer une nouvelle comptabilisation des données culturelles, tâche au demeurant impossible dans le cadre d'une telle communication. Elle est d'interroger leur origine, leur traitement et l'évolution possible de leur utilisation dans le cadre contemporain, au service d'une meilleure connaissance des politiques culturelles dont les enjeux (développement économique, identité territoriale, diversité culturelle, innovation artistique, participation citoyenne et démocratie culturelle...etc) sont croissants, dans un contexte de globalisation.

## Quelques préalables théoriques et pratiques

Il s'agit moins ici de sacrifier au rituel académique des distinctions savantes que de définir le cadre à partir duquel se développent nos réflexions. Il en est ainsi du terme de culture et de production culturelle, d'une part, et d'une notion qui nous semble pertinente : celle de production culturelle *domestique*.

---

<sup>1</sup> Pour leur intérêt méthodologique et leur recherche d'indicateurs, nous distinguerons, parmi les évaluations comparatives, les exercices d'analyse des politiques culturelles nationales initiées, à partir de la moitié des années 1980, par le Conseil de l'Europe et suivies plus récemment par l'Unesco.

Sur la notion de culture, deux éclaircissements sont nécessaires. Le premier consiste à assumer la polysémie du terme. Celle-ci existe, on le sait, d'un point de vue philosophique. C'est la distinction classique entre la culture considérée d'un point de vue anthropologique et celle considérée sous l'angle de certaines des activités humaines qui font appel à une création et à un domaine spécifiques. La différence est suffisamment bien connue pour que nous puissions faire l'économie de développements à ce sujet. Cependant, dans une perspective comparée, il est nécessaire d'indiquer que la frontière qui sépare les deux univers de compréhension de la culture n'est pas figée. Au contraire, le propre de la dynamique de développement culturel est précisément qu'elle fait en permanence de cette frontière un enjeu politique, artistique, social et économique. On le voit bien, à titre d'exemple, au travers des questions comme ; «Le Livre est-il une marchandise comme une autre?» ou bien : «Est-ce que le socio-culturel est réellement du culturel?», ou encore : «l'artisanat d'art est-il de l'art, ou de l'artisanat?», ou enfin ; «faut-il considérer, comme c'est le cas actuellement, que la plupart des pratiques artistiques des Pays non développés font partie du label *culture ethnique, musiques du monde...*, ou bien doit-on les considérer comme de l'art contemporain, de la *pop...*?». Laisser ouverte, dans l'analyse, la « porte-fenêtre » qui sépare le culturel du non-culturel est une exigence d'autant plus grande que l'on réfléchit à l'échelle internationale, où les valeurs de distinction et d'interprétation sociales changent.<sup>2</sup> Prendre en considération que chaque pays ou chaque discipline a sa propre idée de la ligne de démarcation du culturel et du non-culturel est d'autant plus important que, pour le dire autrement, la différence entre les deux n'est pas statique. Elle varie non seulement au gré des contextes géopolitiques, économiques ou académiques, mais aussi en fonction de la période que nous considérons. Qui aurait parié il y a cent ans que l'art culinaire serait considéré comme un domaine culturel par les pouvoirs publics, c'est-à-dire susceptible de faire l'objet d'un financement en tant que pratique artistique légitime?

Les implications de ces réflexions sont tout sauf exclusivement théoriques ; savoir qu'un pays, pour comptabiliser son niveau de dépense culturelle par habitant, va prendre en considération le financement des fêtes de village tandis qu'un autre ne les prendra en compte qu'à la condition que ces fêtes manifestent la présence d'un artiste professionnellement reconnu pose, au contraire, un problème tout à fait concret de statistiques comparées. Le problème peut également provenir de la structure formelle, ou de la culture politique de chaque pays. Comparer le poids des dépenses culturelles en rapport avec le budget de l'Etat dépend ainsi de la répartition des compétences entre niveaux de gouvernement ou des mécanismes par lesquels les aides publiques sont allouées. Ceci explique les grandes difficultés d'une comparaison de la dépense culturelle entre la France (avec une structure fiscale et budgétaire centralisée) et les Etats-Unis, où la principale contribution de l'Etat se traduit par les bénéfices fiscaux accordés aux donations privées<sup>3</sup>.

Cela nous amène à un second éclaircissement, qui concerne cette fois le domaine culturel reconnu comme tel. Ce qui est vrai de la frontière anthropologico-culturelle l'est aussi des secteurs qui composent le domaine culturel. La reconnaissance d'un domaine fonde certes, dans un premier temps, un espace commun, une configuration au sein de laquelle se jouent des réglementations, des professions, des disciplines et des enjeux bien identifiés. Cela conduit, par exemple pour le secteur musical, à différencier des fonctions (recherche, diffusion, création, conservation, ...). Mais les frontières «internes» au champ culturel sont pareillement mouvantes, dynamiques. Elle sont l'objet de querelles de spécialistes (par exemple; où commence l'art contemporain, où s'arrête l'art moderne ?), de batailles idéologiques (qu'est-ce que la culture «traditionnelle» ?) et de déplacements liés aux évolutions sociales contemporaines. Ainsi, le multimédia est par excellence un enjeu de classement. S'agit-il, à l'intérieur du champ de la culture, d'une simple fonction de diffusion, ou d'un instrument de création ? Y est-il question de lecture, d'art visuel ? Plus largement, a-t-on affaire à un objet plutôt culturel, plutôt industriel, plutôt éducatif ? Selon quels dosages le considérer comme culturel ? Le problème d'identification de ces objets hybrides est permanent, et la réponse qui est donnée par les statistiques nationales et internationales demeure extrêmement périlleuse, tant les références de classement peuvent être différents d'un pays à l'autre ou d'une décennie à l'autre. Il nous faut donc considérer ces difficultés comme structurelles, inhérentes au domaine étudié.

---

<sup>2</sup> Comme l'illustre très bien Néstor García Canclini en «Culturas Híbridadas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad», et dans sa présentation de la traduction mexicaine de «La Distinction» de Pierre Bourdieu. On renverra également aux conclusions de l'ouvrage d'Olivier Donnat «Les Français face à la culture. De l'exclusion à l'éclectisme», la Découverte, Paris 1994

<sup>3</sup> En ce sens, il faut lire la bonne illustration qu'en donnent les notes méthodologiques de NATIONAL ENDOWMENT FOR THE ARTS (2000), *International Data on Government Spending on the Arts*, Research División, Note 74 (January).

Notre second préalable, au sujet de la notion de « production culturelle domestique » appelle quelques précisions. Dès lors que nous nous situons à une échelle internationale d'observation, il y a deux manières de prendre en compte la production culturelle. La première, qui est généralement un souci gouvernemental, consiste à tenter de repérer la réalité, l'intensité d'une culture rapportée à un collectif culturel singulier, relativement homogène. On parlera ainsi de la culture française, de la francophonie, des industries culturelles américaines, européennes, du cinéma asiatique, de la culture catalane...etc. Cet objectif de repérage va de pair avec des objectifs politiques plus larges, certes très respectables, mais qui posent de redoutables problèmes ; un spectacle de danse béninois donné dans le cadre du festival de danse de Montpellier est certes la manifestation des capacités d'exportation de la culture béninoise<sup>4</sup>, mais il témoigne de l'offre culturelle présente sur le territoire montpelliérain. En ce sens, il n'est pas uniquement une importation. Il devient, par un processus d'adaptation et d'appropriation, une production culturelle montpelliéraine.

Le premier critère – la culture *de* – nous conduit à une vision pré-conditionnée d'une production culturelle nationale, ce qui va à l'encontre de la multiplicité de l'offre culturelle présente sur un territoire. Le second critère – la culture *en* – que nous appelons «production culturelle domestique<sup>5</sup>», rend parfaitement compte de cette pluralité des pratiques, des offres et de la consommation culturelle dans le monde contemporain. C'est la raison pour laquelle nous plaçons fortement pour retenir cette notion de production culturelle domestique. Parler de la production culturelle en Ecosse, c'est moins considérer ce qu'il y a de génétiquement écossais dans le produit artistique que ce que l'Ecosse manifeste d'ouverture, d'importation, de vécu ou de pluralité d'inspiration culturelle. Cette co-présence, sur le territoire et quelqu'en soit le niveau (continental, national, régional ou local), d'une pluralité, plus ou moins cohérente, d'identités culturelles est et sera de plus en plus la marque de la Culture dans un contexte de globalisation et de différenciation<sup>6</sup>. Ce choix, enfin, est susceptible de conduire à des indicateurs cohérents de dynamique culturelle qui se tiennent à distance de considérations ethnocentristes, nationalistes ou particularistes.

Notre dernier préalable est celui lié à la diversité intrinsèque de la réalité culturelle qu'il est question d'analyser. Une chose est le concept de produit culturel qui, pour étendu qu'on prétende le définir, n'englobe jamais l'ensemble des préoccupations, réalités et problèmes culturels sur lesquels une politique gouvernementale doit influencer. Des défis comme la liberté d'expression ou la tolérance culturelle, des valeurs comme la participation citoyenne ou l'accès à la diversité culturelle, et des fondamentaux comme la créativité artistique ou le sentiment d'identité culturelle font partie de l'agenda analytique d'une politique culturelle. Cependant, les indicateurs existants, comme l'indique la présentation des statistiques dans le premier Rapport mondial sur la culture<sup>7</sup> se limitent aux données et à la documentation disponible, centrée presque exclusivement sur une vision quantitative de la production et de la consommation culturelle. Par ailleurs, cette vision réductrice doit assumer l'extrême hétérogénéité interne du champ d'étude. La production culturelle renvoie à une large typologie de logiques économiques et sociales, où la dimension économique et la transcendance identitaire et sociale peuvent être très diverses. La production, la distribution et la consommation d'un service différent d'un bien à l'autre, tout comme les secteurs les plus industrialisés, où la reproduction en série est possible, se développent selon une forme distincte de celle des activités artisanales, où le recours à la valeur travail est intensive. Loin d'être une banalité, cette question comporte de grandes conséquences sur l'impact du processus de globalisation des marchés culturels. Ainsi le degré de piraterie, le volume des importations de l'étranger ou l'oligopolisation de la distribution sont bien plus élevés dans les secteurs les plus industriels que dans la production artisanale ou dans la prestation de services.

D'un autre côté, il est logique qu'il existe plus d'informations pour les secteurs les plus consolidés et industriels (le Livre, le cinéma), ou pour ceux qui disposent d'une présence plus traditionnelle de l'administration publique (bibliothèques, archives, musées) que pour les plus récents ou artisanaux

---

<sup>4</sup> Quoiqu'il y aurait beaucoup à dire sur les transformations auxquelles conduit le «formatage» des pratiques chorégraphiques en vue d'une mise en spectacle sur une scène européenne...

<sup>5</sup> Le concept de production domestique est largement utilisé dans l'analyse macro-économique

<sup>6</sup> Les pays qui sont les plus actifs dans le financement d'échanges culturels internationaux ont commencé, depuis quelques années, à sortir d'un modèle «standardisé» de leur culture nationale, pour offrir à l'extérieur une image professionnelle de leur propre pluralité culturelle. Parmi ces initiatives, on peut mentionner le travail de l'AFAA (Association Française d'Action Artistique) en France, au travers de son partenariat avec les collectivités territoriales françaises. Ces initiatives ne sont d'ailleurs pas toujours bien accueillies par les milieux expatriés, qui ne «se reconnaissent» plus dans cette image nouvelle, mais parfaitement actuelle, de «leur» culture. Cf. Allié-Négrier-Roche 1994, Négrier 2001).

<sup>7</sup> UNESCO (1999).

(multimédia, video et, d'une certaine manière, les arts plastiques et scéniques également). Par ailleurs, l'information est également plus disponible dans les dimensions «mercantiles» de la pratique culturelle que dans ses aspects «extra-mercantiles», avec pour conséquence que les sociétés les moins pénétrées des logiques marchandes disparaissent quasiment des données comparées de production et de consommation culturelles.

Ces préalables doivent être, bien sûr, reçus comme des éléments de discussion. Mais on voudrait indiquer ici que les questions qui viennent d'être posées, bien connues des univers académiques, sont trop souvent négligées dans les univers de la statistique. Pourtant, nous espérons avoir convaincu que loin de n'être que des précautions épistémologiques, ces préalables engagent des choix de méthode, d'observation et de quantification des productions et politiques culturelles. Il nous faut désormais considérer la question des sources d'information.

## **Les sources**

Notre réflexion s'appuie sur l'analyse de l'origine des données, de leur traitement, ainsi que, dans une moindre mesure, du problème de la logique et des intérêts qui se trouvent derrière chacun des acteurs engagés dans ce travail de recueil, d'analyse et de diffusion des données. Evidemment, il existe toute une partie subjective, ne serait-ce que celle qui touche à l'existence même et au type d'élaboration des données primaires, qu'il est important de prendre en compte. Il faut savoir également que les champs d'activités que nous analysons correspondent à des domaines divers dans lesquels nous pouvons noter la présence du secteur public, des entreprises, des professionnels, des amateurs et des consommateurs. Chacun de ces acteurs, surtout les entreprises mais aussi les syndicats et gouvernements ont un intérêt précis, distinct pour chacun d'entre eux. Il importe aussi de tenir compte du coût très élevé de recueil des données, une activité pour laquelle ces acteurs ne se mobilisent qu'en fonction d'un impératif légal, d'intérêts stratégiques (avec une logique de diffusion restreinte qui rend alors très difficile le recueil) ou pour tenter d'influencer l'opinion publique. Dans ce dernier cas, ils donnent une vision prédéterminée de leur propre point de vue afin de tenter de d'orienter à leur avantage les perceptions que nous avons tous de la situation.

D'un autre côté, une bonne partie des activités les moins «mercantilisées», fruits de petites initiatives locales, du mouvement associatif ou des pratiques amateurs, sont habituées à bénéficier d'une moindre visibilité statistique que les activités de marché. Plus un secteur est consolidé et industrialisé, ou plus sa dépendance est grande à l'égard de l'intervention publique, plus nous détenons d'informations sur lui.

Ainsi donc, il n'est pas surprenant que nous disposions de beaucoup plus de données sur la production cinématographique (un secteur très consolidé et bénéficiant de larges aides publiques) que sur la vidéo; sur les musées que sur le marché de l'art; sur les estimations de piraterie que sur les chiffres d'affaire des entreprises,...etc.

Enfin, si l'on compare le développement et la disponibilité des statistiques culturelles avec d'autres secteurs d'activité économique, la situation est clairement défavorable aux premières. Le bas niveau traditionnel de développement de la production et du marché culturels, sa relative faiblesse en chiffre d'affaire consolidé, ou l'inexistence d'un secteur d'activité économique autonome - liée à l'hétérogénéité productive que nous avons déjà signalée - n'ont pas favorisé la constitution de données culturelles spécifiques de la part des instituts officiels de statistiques, ce qui est encore plus vrai pour les pays les moins développés.

## Qui analyse?

Nous pouvons probablement différencier quatre types de producteurs de données et d'analyses ;

- Les unités de recherche gouvernementales et spécialisées en culture, dépendant normalement des Ministères de la Culture ;
- Les services de statistique, tels qu'un Institut National des Statistiques, des services touchant à l'économie, ou autres structures d'informations générales ;
- Les unités de recherche privées des entreprises, des syndicats ou d'autres institutions, et les consultants qui travaillent sous leurs auspices ;
- Les unités indépendantes telles que les Universités ou les chercheurs autonomes.

Chacun de ces quatre niveaux possède ses propres objectifs, ses propres ressources, sachant qu'une relation existe entre objectifs et ressources. Certaines approches sont différentes en fonction des objectifs, mais aussi des méthodologies.

Un premier enjeu lié à d'obtention des données réside dans les objectifs, variables, qui sont poursuivis. Il s'agit de savoir quel est le type de données que l'on doit ou que l'on peut traiter. Quelles sont les ressources humaines, techniques et budgétaires disponibles pour une telle activité ? Quelle approche veut-on privilégier ? Par exemple, on peut opter pour une approche sectorielle ou, au contraire, horizontale. Quelles sont les méthodologies les plus utilisées ? Choisit-on de privilégier uniquement une méthodologie quantitative ou s'orienter-t-on vers des approches qualitatives (par entretiens, études de terrain approfondies...) ? Peut-on et veut-on comparer les données de façon longitudinale, en tenant compte de l'évolution dans le temps, ou bien les comparer dans l'espace, en croisant d'autres réalités territoriales, par exemple ? Quelle sont les limites de telles comparaisons ? Se pose également la question de l'interdisciplinarité, de la pluralité des regards scientifiques ou experts. Toutes ces questions sont vives dès le premier niveau d'obtention des données.

Ensuite, le deuxième niveau est celui du traitement des données. Comme dans l'étape précédente, on peut être sélectif ou ouvert, se limiter à une variable clef ou étendre la recherche à la comparabilité et au souci de cohérence analytique.

Le troisième niveau concerne l'interprétation analytique. La démarche peut se contenter d'être très descriptive, ou bien au contraire proposer une vision clinique de la réalité, ou encore approfondir pour s'approcher d'un modèle d'évaluation prescriptive.

Finalement, la dernière étape consiste dans la diffusion de cette information et de l'analyse qui résulte des traitements. Que voulons-nous diffuser : des cas exemplaires ou bien l'ensemble des résultats obtenus par la recherche ? Même si Internet diminue fortement les coûts de diffusion, en rendant ainsi l'accès à l'information plus démocratique, les formes de mise à disposition conditionnent le partage des analyses. D'un autre côté, il faut mentionner les difficultés d'obtention d'informations pour certaines industries culturelles pour lesquelles l'élaboration des données n'a aucunement pour but de déboucher sur un partage des résultats et analyses. Dans ce cas, il est important de tenir compte de ce type de position qui s'étend à l'ensemble du processus de recueil, de traitement, d'interprétation, d'analyse et de diffusion de données. L'échange de points de vue peut éventuellement permettre de résoudre certaines difficultés d'accès, ou donner lieu à des formes de collaboration qui pourraient contribuer à rendre l'information plus transparente.

Voici un tableau qui tente de synthétiser la situation :

Tableau 1. Producteurs, Stades et Enjeux des données culturelles (Tendances dominantes)

<b>Producteurs:</b>	<b>Stades: Enjeux:</b>	<b>Collecte des données</b>	<b>Traitement des données</b>	<b>Analyse des données</b>	<b>Diffusion de l'information</b>
<b>Centre d'étude gouvernemental spécialisé</b>	<i>Objectifs</i>	Ciblés	Ciblés	Étendus	Étendus
	<i>Ressources</i>	Limitées	Adaptées	Adaptées	Fortes
	<i>Approche</i>	Restreinte	Ouverte	Ouverte	Ouverte
	<i>Méthodologie</i>	Sélective	Descriptive	Analytique	Descriptive/ Prescriptive
<b>Service statistique généraliste</b>	<i>Objectifs</i>	Étendus (représentativité)	Étendus (Cohérence/ comparabilité)	Ciblés	Ciblés
	<i>Ressources</i>	Adaptées	Fortes	Limitées	Adaptées
	<i>Approche</i>	Elargie	Restreinte	Restreinte	Elargie
	<i>Méthodologie</i>	Descriptive (sources primaires)	Descriptive	Analytique	Descriptive
<b>Consultants, unités de recherche privée (entreprises, syndicats...)</b>	<i>Objectifs</i>	Ciblés	Ciblés	Ciblés	Étendus
	<i>Ressources</i>	Limitées	Adaptées	Adaptées	Adaptées
	<i>Approche</i>	Restreinte	Restreinte	Restreinte	Restreinte
	<i>Méthodologie</i>	Sélective	Descriptive	Prescriptive	Prescriptive
<b>Unités de recherche indépendantes (Universités, centre de recherche...)</b>	<i>Objectifs</i>	Etendus	Ciblés	Étendus	Etendus
	<i>Ressources</i>	Limitées	Adaptées	Fortes	Limitées
	<i>Approche</i>	Restreinte	Elargie	Ouverte	Ouverte
	<i>Méthodologie</i>	Sélective (sources secondaires)	Analytique	Analytique	Analytique

Une simple observation de cette présentation des différents stades d'analyse permet déjà de constater la grande interdépendance qui existe entre les divers enjeux. Les objectifs conditionnent d'emblée les ressources disponibles pour le recueil, l'analyse et la diffusion des recherches, et très souvent aussi les approches et méthodologies. D'autre part, le volume des ressources constitue une limite pour l'étendue du travail à réaliser. Toute l'analyse, mais notamment le recueil des données, dépend de ces ressources. Ceci implique donc, le plus souvent, une activité limitée, compte-tenu de l'acquis (lacunaire) et du coût exorbitant de la création de sources primaires. Chacun des stades de l'observation représente donc, pour les acteurs en présence, des enjeux de nature variable. Les objectifs peuvent être ciblés ou étendus, non seulement en fonction des ressources mais aussi des intérêts qui fondent une telle activité.

Pour ce qui concerne les approches, on peut partir de prémices très sectorisées (restreinte), ou liées à une logique *ad-hoc*, propre à chaque étude, ou bien au contraire se fonder sur des perspectives élargies, voire totalement ouvertes, comme le sont les démarches autonomes ou encore horizontales (celles qui prennent en considération l'intégralité d'un territoire par exemple). Enfin, dans ce dernier cas (une approche territoriale ou horizontale), il faut prendre en considération la nature propre des



outils mobilisables, très différents de ceux généralement utiles à l'analyse verticale ou sectorielle. Finalement, les méthodologies développées par chaque producteur peuvent être plus ou moins sélectives, développer un point de vue analytique, ou s'engager dans une logique prescriptive (aide à la décision, stratégie d'influence) ou, au contraire, se limiter à une méthode descriptive. La préoccupation académique ou la finalité utilitariste conditionnent, naturellement, l'usage de tel ou tel type de méthode.

## **Objectifs de recherche et objectifs de politique culturelle face à la comparabilité et à l'échange international**

Tenons pour acquis les éléments qui précèdent, que l'on peut synthétiser autour de trois enseignements:

- L'activité d'observation quantitative des données culturelles est structurellement incapable de parvenir à l'idéal de comparabilité objective des informations produites, car celles-ci dépendent toujours de sources hétérogènes, ambivalentes et incomplètes. D'un autre côté, il reste très difficile de travailler des indicateurs qualitatifs à l'échelle internationale. La comparaison, qui demeure un objectif de l'observation internationale, doit donc prendre le parti, modeste, d'un regard partiel, et avoir le souci permanent de choisir l'indicateur le moins insatisfaisant.
- Les sources, hétérogènes, vont de pair avec une pluralité d'agents intéressés à la production et à la diffusion de ces données, au travers de stades qui manifestent des différences d'approche, de méthode, d'objectifs. Les agents, ou plutôt les logiques institutionnelles qui président à cette observation, ne considèrent que rarement prioritaire la mise en convergence de leurs activités. En tout état de cause, cette coordination demeure occasionnelle, partielle, motivée par des initiatives plus individuelles que collectives.
- Aucun de ces agents ne détient, à lui seul, le monopole de l'observation légitime. Chaque logique dispose d'atouts certains et de réels handicaps pour mettre en forme une évaluation exacte et informée du contenu, de l'impact social et économique et du rayonnement territorial des politiques et productions culturelles.

Cet état des lieux, qui reste ici impressionniste, est certes ennuyeux pour un esprit cartésien épris de rationalité et de modèles prêts à être reproduits. Mais cette réalité doit surtout être confrontée à l'utilité, sociale et politique, de cette observation vis-à-vis des objectifs de politique culturelle. Il est donc nécessaire de croiser deux types d'objectifs (d'observation et de politique publique) nécessairement distincts mais, nous allons le voir, interdépendants.

Quelle est la nature de la notion d'objectif de politique culturelle ? Essentiellement cumulative, structurellement universelle. Les normes qui ont conduit à rendre légitime l'intervention publique sont de deux sortes. Les premières sont intrinsèques ; l'art pour l'art, la culture pour la culture. On ne peut concevoir système plus universel et auto-référentiel de justification. Il s'est accompagné d'une autre norme d'action qui fut celle de la démocratisation culturelle. L'accès à l'art et à la culture, l'usage de la notion de développement culturel ont été, et demeurent des objectifs centraux de toute politique culturelle. L'invention de nouvelles normes a été, en partie seulement, motivée par l'échec des précédentes à parvenir en pratique à un niveau satisfaisant. Ces nouvelles normes, que nous appelons extrinsèques, se sont accumulées à côté des précédentes, qui demeurent valables quelque soit leur succès pratique. Culture et développement économique – lien redoutablement difficile à évaluer – culture et renforcement des liens sociaux, citoyenneté, lutte contre l'exclusion ; culture et préservation ou revitalisation d'une identité collective... On le voit au travers de cette série historique (voir tableau 2), aucun des objectifs dont nous parlons n'a disparu de l'agenda collectif. C'est là une difficulté structurelle des politiques culturelles, que n'affrontent pas nécessairement les politiques agricoles, environnementales ou industrielles, qui fonctionnent plus volontiers par *substitution* d'objectifs.

**Tableau 2: Evolution cumulative des politiques culturelles dans les démocraties occidentales**

PERIODE	LOGIQUE DOMINANTE	SECTEURS D'INTERVENTION	FINALITES *	EXEMPLES D'INDICATEURS
Du XIXème siècle à 1945	Patrimoniale, élitiste et nationaliste	Patrimoine archéologique, bibliothèques et archives, beaux-arts	Conservation, <i>Construction identitaire nationale,</i> <i>Instruction publique,</i> Formation artistique d'élite	Monuments protégés Diffusion nationale de livres scolaires Niveau éducatif Nombre d'écoles d'art
1945 à 1960	Artistique	Beaux-arts et arts contemporains	Diffusion de la haute culture Créativité, qualité et liberté d'expression	Nombre d'institutions et de festivals de qualité Propositions artistiques de rupture
1960 à 1980	Socio-culturel	Culture traditionnelle Equipements polyvalents Culture de masse, populaire Moyens de communication	Démocratisation culturelle <i>Intégration et cohésion sociale</i> Participation et démocratie culturelle	Décentralisation sociale et territoriale de l'offre Participation inter-classiste Pratiques amateurs
1980-2000	Développement économique et Culturel	Audiovisuel Patrimoine naturel et intangible Nouvelles Technologies de Communication - Multimédia	Production et diffusion culturelle domestique <i>Plein emploi, compétitivité et croissance</i> Diversité culturelle multiculturalisme Coopération culturelle	Part de la production nationale Capacité d'exportation Offre de formation aux pratiques multi-culturelles Echanges internationaux équilibrés

\*En italique, les finalités «extrinsèques» des politiques culturelles

Dans ce contexte, les chercheurs et consultants sont en permanence interpellés pour produire des données nouvelles, directement en rapport avec la priorité du moment, tandis que les appareils statistiques demeurent arc-boutés sur leurs séries longitudinales, soucieux qu'ils sont de préserver un outil technique, efficient. Les deux positions (l'inscription dans les hiérarchies de politique publique et la distance fondée sur l'intégrité d'un mode de calcul) ont chacune ses mérites et ses défauts.

Apporter une réponse adaptée à une question posée par l'autorité publique, quel qu'en soit le niveau, manifeste un certain idéal par lequel la recherche et l'observation accomplissent une mission d'intérêt général. Mais elle court le risque de se fondre dans la particularité d'une demande orientée, spécifique et qui a peu de chance d'être cohérente avec celle que formulerait, dans un même contexte, une autre institution. Si l'évolution des objectifs de politique publique sont à peu près convergents, leur traduction en termes de demande d'information demeure distincte d'un pays, d'une région ou d'un continent à l'autre. On ne peut donc se satisfaire d'une telle posture, qui renforcerait, au lieu de les atténuer, le poids des particularismes, et rendrait la comparaison presque impossible.

L'autre position, qui consiste à camper sur des acquis analytiques et sur des grilles établies, se heurte à une autre réalité structurelle des objectifs et productions culturelles ; leur caractère dynamique et évolutif. Nous avons mentionné l'essor du multimédia, qui rend le classement sectoriel des pratiques et politiques de plus en plus décalé par rapport à la réalité. Quant aux objectifs « extrinsèques », ils posent, on le sait, des difficultés statistiques fréquentes, liées notamment à l'absence d'indicateur fiable. A partir de quels indicateurs mesurer l'atteinte, par la culture, d'un objectif de lutte contre l'exclusion ou de renforcement de la citoyenneté ? On pourrait également mentionner les décalages qui existent entre la production de statistiques sur la distribution des équipements culturels et les conditions sociales de leur usage. Il n'est pas indifférent, par exemple, que l'usage de la radio soit devenu essentiellement individuel dans le monde développé et qu'il demeure une pratique collective dans maints pays d'Afrique. Que vaut, en termes de diffusion des produits culturels, une statistique qui indique, brutalement, un différentiel fondé uniquement sur le nombre de postes par habitants, tout en admettant bien entendu que ce chiffre reste un indicateur de l'inégalité entre les nations ? En Europe elle-même, la différence entre les taux de lecture scandinave et méditerranéens, est souvent expliquée par un différentiel de développement des réseaux de lecture publique, ou bien par un différence dans les dynamiques d'activités artistiques (à l'intérieur *versus* dans la rue). Mais d'une part, ces différences statistiquement mesurables vont de pair avec d'autres dimensions tout aussi pertinentes comme le climat, les cultures religieuses...etc. D'autre part, il est le plus souvent difficile de tirer des leçons univoques en termes de politique publique, car cela conduirait à poser une question elle-même très périlleuse ; celle de la hiérarchie ou de la non-hiérarchie entre différents types d'activité culturelle ; toutes les pratiques (ici lecture ou participation au théâtre de rue) se valent-elles ?

Plusieurs foyers de rigidité menacent en permanence la pertinence des séries statistiques, dont la portée est donc nécessairement limitée.

Ces derniers exemples sur l'interprétation des différences intra-européennes et intercontinentales d'équipement culturel mettent en lumière tout l'intérêt, mais aussi tous les risques que comporte la comparaison des productions culturelles domestiques. L'intérêt réside dans l'appui que peut manifester la comparaison dans l'identification des priorités, d'une part, et dans la diffusion de recettes sinon duplicables, du moins adaptables, transférables. Le second intérêt, lié au premier, est bien sûr de contribuer au débat sur les objectifs de politique, débats qui sont sans doute, en matière culturelle, plus intenses et récurrents que dans d'autres domaines d'activité.

Les risques qu'encourt le développement de la comparaison ne sont pas moins importants. D'une part, compte-tenu des défauts structurels des données culturelles (hétérogénéité des sources et modes de production, caractère incomplet et contextuel des informations disponibles), le parti de la comparaison doit demeurer modeste. L'idée que la mise en œuvre d'une batterie d'indicateurs (aussi fine soit-elle) puisse contribuer à produire un certain standard de politique culturelle nous paraît ainsi déplacée, démesurément ambitieuse sur le plan quantitatif. Elle est même, sur le plan qualitatif, dangereuse. Derrière la réalisation de « modèles » de politiques culturelles se profilent en effet tous les « démons » de la standardisation. On sait que si celle-ci est une tendance propre à certains secteurs industriels, elle demeure pratiquement impossible en ce qui concerne les politiques publiques. La meilleure preuve est sans doute administrée par l'Union Européenne elle-même. L'aspiration de certains pays-membres, et notamment la France, à exporter leur modèle à l'échelle de l'Union

rencontre de multiples obstacles. Par contre, cela n'empêche nullement les échanges, les imitations, le partage de socles communs de principes d'action publique. Mais en ce domaine, plutôt que de parler de standardisation faut-il parler de tendances convergentes, partielles et relatives. Ce qui est vrai des contraintes à la standardisation au sein d'un bloc continental «relativement» homogène l'est encore davantage à l'échelle inter-continentale.

## Conclusion: quelques recommandations

Les préconisations qui peuvent être formulées doivent tenir compte de l'état des lieux, des forces en présence et des précautions de méthode que nous nous sommes efforcés de clarifier dans ce papier. Trois séries de propositions peuvent être avancées, en guise de conclusion.

La première a trait à la sauvegarde de la pluralité des sources et, derrière elles, des contextes dans lesquels se déploient les politiques culturelles. Il ne s'agit pas seulement d'une question de principe pluraliste, mais aussi d'une question très pratique ; toute observation statistique qui ne prendrait pas en compte cette réalité polymorphe et polysémique de la production culturelle domestique est condamnée à demeurer très générale, simplificatrice et mystificatrice. En lien avec ce premier principe, on suggèrera que l'une des priorités est sans doute ici l'appui aux dispositifs (nationaux ou régionaux) qui, sur le plan technique, sur le plan de la pluralité des agents, sont les moins avancés. On pourrait objecter que ceci représente un coût nettement plus élevé que la production de statistiques standardisées. C'est avoir une vision étroite et à court terme de la rentabilité des outils d'analyse. Payer le prix de la pluralité est une exigence liée à la nature elle-même plurielle des formes de globalisation culturelle et, croyons-nous, plus efficient, collectivement, à moyen terme.

La seconde préconisation concerne la dimension des agents eux-mêmes. C'est une question délicate. En effet, l'hétérogénéité des statuts et méthodes ne se rapporte pas uniquement, on l'a vu, à des divergences formelles, mais aussi à des intérêts distincts, même quand ils sont, occasionnellement, portés par une même personne, comme dans le cas d'un chercheur universitaire qui entreprend, parallèlement, une activité de consultant. Mais on doit plaider ici pour le renforcement des groupes de travail mixtes, ceux qui sont les plus fragiles puisque plus éloignés de la satisfaction d'intérêts professionnels immédiats. Il ne s'agit pas seulement ici de poursuivre un objectif d'accumulation de données détenues par plusieurs types d'agents. Au demeurant, cet objectif serait sans doute trop ambitieux, notamment pour ce qui concerne les agents de production de données liés à des logiques industrielles privées. Mais il s'agit de constituer un réseau mixte d'information susceptible d'alimenter en permanence le débat sur les objectifs de politique culturelle. La confrontation régulière des analyses gouvernementales, sectorielles, universitaires constitue sans doute un objectif de l'observation comparative qui peut, par effet en retour, avoir un impact sur notre manière de penser et d'agir non seulement dans un cadre pluraliste et dynamique à l'échelle internationale, mais aussi au sein de chacun des contextes de travail.

A ce sujet, la troisième recommandation vise le développement d'approches horizontales dans la production des données culturelles. Les études par secteur d'activité sont disponibles grâce au travail régulier des appareils, publics pour la plupart, de statistique. Elles sont précieuses pour au moins deux raisons ; leur reproduction dans le temps permet de saisir des logiques d'évolution, à partir de protocoles identiques ou presque ; les logiques sectorielles demeurent au centre de bien des productions culturelles domestiques, et leur comparaison est facilitée par la disponibilité de statistiques. Mais le maintien de ces protocoles de recherche statistique doit s'accompagner du développement d'autres types d'études qui sont, encore aujourd'hui, trop peu mises en œuvre, et encore moins comparées.

Il s'agit d'abord des *horizontalités inter-sectorielles*, qui résultent soit d'une évolution technologique (le multimédia) qui brouille les frontières entre secteurs, soit de dynamiques culturelles qui combinent plusieurs fonctions (formation-crédation) ou domaines (lecture publique/animation culturelle).

Il s'agit ensuite des *horizontalités territoriales*. Le mouvement de globalisation s'accompagne de l'émergence de nouveaux pôles de définition et de mise en œuvre des politiques culturelles, qui ne sont plus directement dépendants de la forme historique de l'Etat-nation. C'est même l'une des tendances dynamiques les plus contemporaines, qui concernent à la fois les Etats de traditions centraliste, fédéraliste ou crypto-fédéraliste, ou ceux qui s'appuient sur le gouvernement local.

D'ailleurs, les nouveaux pays d'Europe Centrale et Orientale, dans la phase de transition démocratique puis dans celle d'une association au destin de l'Union Européenne, ont presque tous traité simultanément la mise en œuvre d'un Etat de droit et celle d'une décentralisation politico-administrative. Cependant, en matière de culture notamment, cette dynamique territoriale ne s'appuie que sur des instruments rudimentaires, généralement produits à l'échelle nationale. Dans les pays fondateurs de l'Union européenne, une diversité préoccupante existe entre les entités territoriales, sub-étatiques, qui disposent d'appareils très développés (La Catalogne, la Lorraine, la Communauté française de Belgique, le Piémont par exemple) et celles où aucune démarche véritable n'existe. Ce déficit de connaissance est d'autant plus gênant qu'il concerne des foyers sans doute déterminants pour le maintien de l'impératif culturel dans l'action publique, associant pluralité des cultures, développement des échanges artistiques et participation citoyenne dans un cadre local et globalisé.

On ne peut conclure tout à fait sans mentionner le défi que représente, pour tous ceux qui défendent une réelle diversité culturelle, le fait de disposer de ressources statistiques et analytiques qui aident à interpréter les véritables dimensions de l'homogénéité croissante des marchés culturels. Ceci implique de disposer non seulement de données objectives sur les pratiques de consommation culturelle et sur le volume de production et de chiffre d'affaire des entreprises, mais aussi d'améliorer la connaissance de leurs stratégies de marketing et de programmation. La compétitivité d'un marché n'est pas la garantie automatique d'une offre plurielle, respectueuse des aspirations des minorités culturelles qui, pour ne pas disposer d'un grand pouvoir d'achat, n'en possède pas moins un patrimoine vivant susceptible de disparaître. Un regard sur l'évolution négative du solde des échanges audiovisuels entre Union Européenne et Etats-Unis<sup>8</sup> est certes mal vécu dans les bureaux bruxellois, parisiens, romains, madrilènes ou berlinois. Mais le malaise est bien plus grand encore quand le regard provient de Bogota, de Lima ou de Montevideo, ou depuis une optique catalane, québécoise ou suédoise, pays riches mais marchés trop étroits. Bien des activités économiques disparaissent à cause du défaut de compétitivité de beaucoup de pays. Mais peut-on renoncer à s'exprimer par la culture ? C'est pour cela qu'il est nécessaire de repenser les hypothèses d'étude, pour tenter de répondre à des questions aussi gênantes mais aussi cruciales que celle-ci.

---

<sup>8</sup> OBSERVATOIRE EUROPÉEN DE L'AUDIOVISUEL (2001).

## BIBLIOGRAPHIE

ALLIES P., NEGRIER E. et ROCHE F.; *Pratiques des échanges culturels internationaux. Les collectivités territoriales. Bilans, études et recherches*" AFAA-La Documentation Française Paris 1994  
BENHAMOU, F.; FARCHY, J., SAGOT-DUVAUROUX, D. [eds.](1995), *Actes du colloque: Approches comparatives en économie de la culture*, Paris: Université de Paris I-Panthéon Sorbonne, Intergroupe de recherche en économie de la culture, ADDEC.

BONET, L. (1997), "Estadísticas e indicadores al servicio del análisis del sector cultural y de la evaluación de las políticas públicas de cultura", *La economía de la cultura Iberoamericana*, Madrid: Fundación CEDEAL.

BONET, L. (2001), *Evaluating projects: A Methodologica Approach*, Seminar on the Evaluation of the Nordic Baltic Platform, Copenhagen, December.

DONNAT, O. *Les Français face à la culture. De l'exclusion à l'éclectisme*, la Découverte, Paris 1994

GARCÍA CANCLINI, N. (1989), *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México: Grijalbo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

GIRARD, A. (1992), *Indicateurs culturels: quelques exemples*, Conseil de l'Europe, Programme d'évaluation des politiques culturelles nationales, document provisoire.

NATIONAL ENDOWMENT FOR THE ARTS (2000), *International Data on Government Spending on the Arts*, Research Division, Note 74 (January).

NÉGRIER, E. *Une culture hors-les-murs. Les échanges culturels internationaux des collectivités territoriales françaises*. Actes du colloque « La diplomatie culturelle et les nations (1870-2000) » Bologne, faculté de science politique-Institut Français de Florence, 30 novembre-2 décembre 2000

OBSERVATOIRE EUROPÉEN DE L'AUDIOVISUEL (2001), *Annuaire statistique. Cinéma, télévision, vidéo et nouveaux médias en Europe. Edition 2001*, Strasbourg: Observatoire Européen de l'Audiovisuel.

OPPE; *L'observation régionale des politiques culturelles*. Actes du Séminaire international, 5 & 6 juillet 2002, Montpellier

SCHUSTER, M.D. (1988), "Comparaisons internationales et choix méthodologiques: approche critique des études internationales de politique culturelle", GIRARD, A. [ed.], *Économie et Culture: Culture en devenir et volonté publique*, vol. II, Paris: La Documentation Française, p. 237-268.

SCHUSTER, M.D. (1989), "The Search for International Models: Results from Recent Comparative Research in Arts Policy", CUMMINGS, M. C.; SCHUSTER, M.D. [eds.], *Who's to Pay for the Arts?. The International Search for Models of Arts Support*, New York: ACA Books, p. 15-41.

UNESCO (1999), *Rapport Mondial sur la Culture. Culture, créativité et marchés*, Paris: Ed. UNESCO

UNESCO (2001), *Rapport Mondial sur la Culture 2000-2001: Diversité culturelle, conflit et pluralisme*, Paris: Ed. UNESCO

VVAA. (1986), *Méthodes pour l'évaluation des politiques culturelles nationales*, Stockholm: Ministère Suédois de l'Education Nationale et des Affaires Culturelles, Actes du Séminaire du 16-18 avril 1985.

WANGERMÉE, R. (1988), *Évaluation des politiques culturelles. Lignes directrices pour l'élaboration des Rapports nationaux* Conseil de l'Europe. Conseil de la Coopération Culturelle, document provisoire.