

# **L'Etat comme catalyseur de la culture ouverte ?**

## **Quelle politique culturelle et quelles médiations face aux circuits informels de la culture ?**

**Anna Anetta Janowska**

### **Résumé**

Le rôle de l'Etat par rapport au secteur de la culture est de stimuler le développement de celle-ci et d'inciter les citoyens à participer à la culture. Sous la révolution numérique, ce rôle a dû évoluer. L'objectif de cet article est de démontrer, sur l'exemple de la Pologne, que le nouveau rôle de l'Etat, le plus avantageux pour la culture, serait celui d'un catalyseur de la culture ouverte.

Mots-clés : Etat, politique culturelle, circuits informels, circulation informelle, piraterie, biens culturels, culture ouverte, intermédiaire, catalyseur.

### **Introduction**

La politique culturelle en Pologne a subi, pendant trois dernières décennies, deux révolutions importantes. La première a été le résultat du changement de régime politique, la deuxième a été due au développement des NTIC. Toutes les deux ont entraîné, chacune de son côté, une transformation majeure de l'environnement économique et social, cependant la première est un fait accompli, pendant que la deuxième est toujours en cours.

Chacune des deux révolutions a fait évoluer le rôle de l'Etat vis-à-vis de la culture. Sous le régime communiste, celui-ci était responsable de protéger et financer l'activité culturelle, car le secteur privé dans ce domaine n'existait pas encore. L'Etat était en même temps « un gardien de porte » (*gatekeeper*), car la culture était censurée. L'œuvre ou le projet culturel qui n'avaient pas reçu l'approbation des autorités, ne pouvaient pas être présentés au public.

L'arrivée du système démocratique et du marché libre ont fait renoncer l'Etat à la censure de la production culturelle. Il s'est réservé le rôle de mécène, ainsi que sponsor d'une partie de l'activité culturelle. L'autre partie est passée du côté des entreprises culturelles nouvellement créées, fonctionnant dans le contexte de marché et tournées vers la production culturelle de masse.

L'objectif du chapitre est d'analyser le changement du rôle de l'Etat polonais dans le nouvel environnement numérique. La question de recherche essentielle qui se pose est la suivante : le changement de l'environnement, cette fois-ci technologique qui a entraîné une évolution des conditions socio-économiques, exige-t-il une transformation importante de l'attitude de l'Etat vis-à-vis du secteur de la culture et de sa politique culturelle ?

Cet objectif sera atteint par la méthode de *desk and web research*, ainsi que celle de l'analyse de la littérature du domaine de l'économie de la culture et de la politique culturelle, et l'analyse des documents stratégiques.

Dans le premier chapitre, il sera question de la politique culturelle - sa définition, son rôle, ses instruments, surtout dans un environnement en évolution, ainsi que de l'importance de la culture et de la participation culturelle. Le deuxième chapitre présentera les éléments de la révolution numérique essentiels pour le domaine analysé. L'étude de l'évolution du rôle de l'Etat dans le contexte numérique fera l'objet du troisième chapitre.

## **1. Politique culturelle**

### **1.1. Politique culturelle : définition et évolution en Pologne**

La politique est souvent traduite par les termes « pouvoir » et « gestion », mais elle peut tout aussi bien signifier une activité consciente dont l'objectif est d'atteindre des buts socialement acceptables (Dragicevic-Sesic et Stojkovic, 2010). La politique culturelle peut ainsi être définie comme « influence des autorités supérieures (au pouvoir de décision) sur la culture » (Gierat-Bieron, 2009) ou bien par « une gestion consciente de l'intérêt public dans le secteur de la culture et une prise de décisions concernant tous les aspects liés au développement culturel d'une société » (Dragicevic-Sesic et Stojkovic, 2010). Selon Iluczuk, la politique culturelle est une intervention intentionnelle et systématique dans le domaine de la culture, réalisée pour atteindre quatre objectifs principaux : maintenir l'identité culturelle d'une nation ; assurer l'accès égal à la culture ; promouvoir la créativité, ainsi que les biens et services culturels de qualité ; assurer la diversité culturelle pour répondre aux besoins et goûts de tous les groupes sociaux (Ilczuk, 2002).

La politique culturelle d'un pays dépend de son système politique reflétant fort son histoire, ce qui est particulièrement remarquable dans des régimes post-totalitaires, tels qu'en Pologne. Avant la chute du régime communiste, le terme « politique culturelle » était synonyme de censure, de centralisation, en un mot du monopole d'Etat non seulement sur la gestion de la culture, mais aussi sur la culture-même. La transformation politique a apporté un changement radical de la politique culturelle, allant vers une glorification quasi-aveugle du marché libre et de la démocratie. Après des années de contrôle de l'Etat sur la politique culturelle, les autorités démocratiques ont postulé une intervention d'Etat très limitée dans le secteur de la culture, ce qui a - entre autres - entraîné une privatisation des secteurs tel que le marché de l'édition ou bien celui de la musique, ainsi que la fermeture des institutions non rentables comme les petits cinémas et bibliothèques de province. Faute d'un modèle historique de politique culturelle qui correspondrait à la nouvelle situation politique et socio-économique du pays, les

premiers ministres de la culture ont puisé dans des modèles existant en France et en Grande-Bretagne. Par conséquent, ils ont adopté, d'un côté, l'attitude d'un Etat-mécène veillant sur la protection de l'héritage culturel et garantissant l'accès libre à la culture, tout ceci dans le contexte de la décentralisation de la sphère de la culture. Une partie importante des initiatives, ainsi que la responsabilité financière de la politique culturelle locale, sont donc passées du niveau central aux communes et autorités locales.

De l'autre côté, en vue de l'établissement d'une transparence et d'une indépendance au niveau du financement de la culture, ces mêmes ministres se sont prononcés pour la création des institutions intermédiaires entre le gouvernement et le monde des auteurs-créateurs de la culture (*arm's length principle*) (Wąsowska-Pawlik, 2013). Ainsi ont été créés, entre autres, l'Institut Polonais de l'Art du Cinéma (PISF), l'Institut Adam Mickiewicz (pour la promotion de la culture polonaise à l'étranger), l'Institut Audiovisuel National (INA), l'Institut du Livre (IK) ou bien le Centre National de la Culture (NCK).

Un point également important de la nouvelle politique culturelle a consisté en l'adoption d'une série des lois régulant différentes questions liées au fonctionnement du secteur de la culture en Pologne. La loi sur l'organisation et le développement de l'activité culturelle a été adoptée dès 1991, la loi sur le droit d'auteur et les droits voisins - en 1994, toutes les deux maintes fois amendées.

Dragicevic-Sesic et Stojkovic (Dragicevic-Sesic et Stojkovic, 2010) soulignent que, dans des systèmes politiques en transformation, la culture se trouve particulièrement en danger car la cessation du contrôle idéologique de la culture par l'Etat va de pair avec l'absence de protection par celui-ci. Un nombre d'institutions culturelles, nouvellement privatisées, se tournent ainsi vers le marché. Puisque celui-ci est immature voire n'existe pas encore, ces nouvelles sociétés se concentrent essentiellement sur le développement de l'activité commerciale, laissant de côté leur - soi-disant - mission culturelle. Dès lors, faisant appel à des mécanismes de marché tels que l'économie d'échelle, elles donnent priorité aux oeuvres destinées au grand public, qui le plus souvent ne sont pas de grande valeur artistique. C'est en fait

le principe du plus petit dénominateur commun qui agit ici, lorsque la qualité de l'œuvre doit convenir aux goûts des masses (Anderson, 2008).

## **1.2. Importance de la culture**

L'importance de la culture est pourtant un fait indiscutable, présent comme axiome dans de nombreuses analyses scientifiques, ainsi que dans les documents officiels concernant la culture et la politique culturelle, rédigés tant au niveau international que national, dont la Convention culturelle européenne de 1954 du Conseil de l'Europe, la Déclaration universelle des droits de l'homme, ainsi que la Constitution Polonaise de 1997. Cette dernière, dans son article 6 dit que « la République de Pologne assure les conditions de la diffusion et de l'égal accès aux biens de la culture, source de l'identité de la nation polonaise, de sa continuité et de son développement » (Constitution polonaise, 1997). Elle précise également que « la liberté de création artistique, de recherche scientifique et de publication de ses résultats, la liberté d'enseigner ainsi que la liberté de bénéficier des biens culturels sont garanties à toute personne », ce qui fait directement référence aux dispositions de l'art. 27 de la Déclaration universelle des droits de l'homme : « toute personne a le droit de prendre part librement à la vie culturelle de la communauté, de jouir des arts et de participer au progrès scientifique et aux bienfaits qui en résultent » (Déclaration universelle des droits de l'homme).

Hesmondhalgh dans son livre « The Cultural Industries » rappelle que le secteur de la culture est important pour des raisons suivantes : sa capacité à produire et faire circuler des produits (biens culturels) qui influencent nos savoir, compréhension et expérience ; son rôle en tant que système pour la gestion de la créativité et du savoir ; sa fonction comme agent stimulant le changement économique, social et culturel (Hesmondhalgh, 2012). Il est nécessaire de préciser qu'il ne s'agit pas ici uniquement des industries culturelles, mais de tout le secteur de la culture<sup>1</sup>. Il comprend tout aussi bien des

---

<sup>1</sup> Hesmondhalgh se sert ici de la définition du terme « industrie » telle qu'elle est utilisée dans la littérature anglophone, « industrie » étant synonyme du

compagnies privées produisant des biens de culture, que des institutions d'état et des organisations non-gouvernementales regroupant des artistes et organisant des événements et projets culturels.

Les biens culturels, dont l'héritage culturel, peuvent servir d'outil de base pour construire l'image du pays à l'étranger (Towse, 2011), ce qui est important pour des raisons tout aussi bien socio-psychologiques qu'économiques. L'image positive du pays peut ainsi contribuer à renforcer la fierté des citoyens d'appartenir à une communauté. Elle peut également attirer des touristes, ainsi que faire vendre des biens culturels à l'étranger, tous les deux ayant une dimension économique.

Selon DCMS Britannique, les biens culturels sont une source importante des revenus provenant de l'exportation, ce qui en fait un apport considérable du secteur créatif à la croissance économique (Towse, 2011). Le rapport de KEA indique que dès 2003, le CA dans le secteur de la culture européen était plus élevé que celui du secteur automobile, ainsi que celui des technologies de l'information. En ce qui concerne la part dans le PIB, elle était plus élevée que celle du secteur immobilier et celle des industries de l'alimentation et du tabac. De plus, entre 1999 et 2003, le secteur culturel a noté une croissance 12% plus grande que la croissance globale (KEA 2006). Il était d'ailleurs, depuis une dizaine d'années, le seul parmi tous les autres secteurs de l'économie à croître de façon continue (Van der Pol, 2008). Selon le même rapport, en 2000, la Pologne était un des trois pays européens (après l'Italie et l'Allemagne) dont la balance commerciale était positive, l'excédent commercial étant de 1,41% même si la part des industries culturelles dans le PIB polonais n'était en 2008 que de 1,6% et celui des industries créatives de 2,55% (Instytut Badan Strukturalnych, 2010).

---

« secteur ». En polonais, « industrie » se rapporte plutôt à une partie du secteur qui produit des biens culturels à des fins commerciales. Pour cette raison, il est précisé dans le texte que le secteur de la culture englobe la branche privée, p.ex. des maisons de disque ; la branche publique, p.ex. musées et bibliothèques ; ainsi que le 3<sup>e</sup> secteur, celui des ONG, engagées dans l'activité culturelle. La division entre « non-industrial » et « industrial sectors » est également proposée dans le rapport KEA sur l'économie de la culture en Europe (The Economy of Culture in Europe, 2006).

Compte tenu de ce qui précède, il ne peut pas étonner que les gouvernements tiennent à gérer au mieux la politique culturelle et à surveiller de près le secteur de la culture, dans le but d'en tirer des profits économiques. Cependant l'importance de cette politique peut également tirer son autre origine dans la défaillance du marché. Elle résulte des externalités positives liées à la consommation de la culture et à l'asymétrie informationnelle. A titre d'exemple, la consommation des livres, pièces de théâtre ou films touchant aux problèmes sociaux sérieux peut non seulement être un plaisir pour ceux qui y prennent part, mais aussi contribuer à une meilleure compréhension de ces problèmes par les membres de la société, ce qui peut être bénéfique pour la société dans son ensemble et augmenter la qualité de vie des citoyens. Le souci de l'Etat pour cette dernière concerne aussi les générations à venir, ce qui fait intervenir la politique culturelle surtout dans le domaine de l'héritage culturel. Dans les deux cas, il est difficile de mesurer la vraie demande car, pour le premier, la dimension sociale échappe aux strictes mesures économiques et pour le deuxième, les avantages futurs ne peuvent pas être précisément évalués à l'avance et appartiennent plutôt au domaine des spéculations.

En ce qui concerne l'asymétrie informationnelle, elle résulte avant tout du caractère-même du bien culturel. Celui-ci est en fait un bien d'expérience (Kowalski, 2008) ce qui veut dire que le consommateur peut évaluer son utilité uniquement après l'avoir consommé. A part le marketing réalisé par des maisons de production offrant des produits culturels et ventant leurs valeurs exceptionnelles (ces qualités étant, bien évidemment, discutables), c'est l'Etat qui peut réduire l'asymétrie en question. Il peut le faire par un investissement soit dans l'éducation culturelle, soit directement, dans des productions de qualité présentant des valeurs artistiques et sociales attendues (ou bien programmées dans la stratégie du développement socio-culturel de l'Etat). Ainsi, l'Etat contribue à l'augmentation du capital social et culturel des citoyens ce qui, par la suite, est source des bénéfices sociaux et économiques indiqués ci-dessus.

Le rôle du secteur de la culture (ou secteur créatif) semble être encore plus significatif dans la civilisation de l'information, car le bien de consommation de base qui est produit est un bien

symbolique et non pas matériel. Puisque l'activité économique s'appuie de plus en plus sur la production des informations, symboles, codes et savoir, la part de marché des biens immatériels va continuer à augmenter de façon rapide. Il suffit de voir l'éclosion de sociétés comme Google, Amazon ou iTunes pour se rendre compte du fait que sans contenu culturel, l'économie numérique ne pourrait se développer de façon aussi spectaculaire. Il en est de même du côté de la demande, puisque la consommation se tourne progressivement vers celle des biens immatériels, dont la culture (Hausner, 2013).

### **1.3. Participation culturelle**

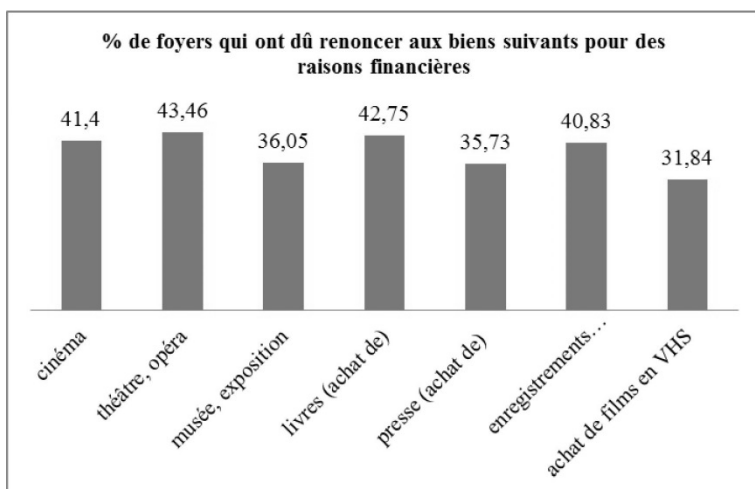
Etant donné que le rôle de la culture et du secteur culturel est aussi important, l'Etat tient à encourager les citoyens à participer à la culture. La participation culturelle comprend ainsi les activités suivantes : lecture de livres et de la presse, séances de cinéma, de théâtre, participation aux concerts de musique, visites au musée et aux expositions, etc.

La participation à la culture est différente dans chaque pays et dépend notamment de son histoire, qui - entre autres rôles- détermine les habitudes culturelles. Une des caractéristiques des périodes de transition des pays concernés est une diminution de l'intérêt du public pour la culture (Dragicevic-Sesic et Stojkovic, 2010). On peut distinguer deux causes à cette tendance, la première étant de nature affective, la deuxième - économique. De fait, bien que censurée, la culture sous le régime communiste était un pilier des valeurs importantes, surtout nationales, ce qui n'est plus le cas, voire n'est plus nécessaire dans le système démocratique. Le public n'a plus besoin de chercher refuge dans le monde symbolique des oeuvres culturelles. De plus, liées à l'arrivée du marché libre, les nouvelles possibilités qui s'ouvrent, incitent les gens à se concentrer sur des considérations d'ordre pragmatique, à vouloir améliorer leur niveau de vie. Ils préfèrent donc investir dans un nouvel équipement, par exemple une voiture ou une télévision que dans des sorties au théâtre en famille.

Ce qui n'aide pas non plus à la consommation active de la culture est que, premièrement, cette consommation devient de



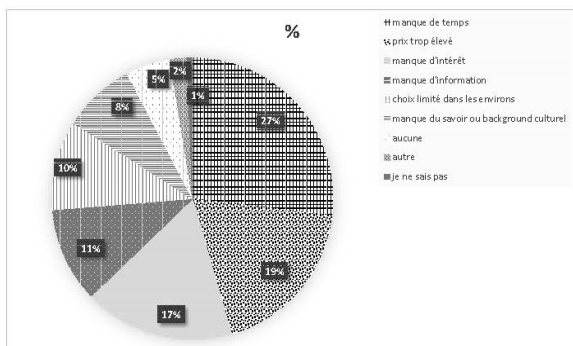
plus en plus chère. Selon le rapport « Diagnostic social 2000. Les conditions et la qualité de vie des Polonais et leur expérience avec les réformes de système après 10 ans de transformation », réalisé donc dix ans après le changement de système politique, le nombre de foyers obligés de renoncer à la participation à la culture pour des raisons financières était remarquable :



Source : Diagnoza społeczna (2000)

D'autre part, les projets culturels perdent de leur valeur et en qualité non seulement parce qu'ils doivent être rentables (ceci concerne surtout les œuvres produites par les industries culturelles sur le marché libre), mais aussi parce que leur financement n'est pas suffisant pour assurer une telle qualité. Enfin, l'offre de nature commerciale, étant moins chère, est ainsi plus accessible. Pour toutes ces raisons, la participation de la société à la culture devient de plus en plus passive, les consommateurs se limitant aux distractions les plus simples et les moins chères, telles que des séances télé en famille. Si l'on ajoute à cette image des problèmes au niveau de l'éducation culturelle, il n'est pas étonnant que le capital culturel de la société se trouve de plus en plus érodé, entraînant encore plus le cercle vicieux de la chute du niveau de participation à la culture.

L'étude d'Eurostat confirme certaines tendances mentionnées ci-dessus :



Source : (Eurostat, 2011)

A part le manque de temps qui est une tendance bien compréhensible dans une société en développement, où les gens se concentrent sur le travail afin d'augmenter leur statut matériel, les autres réponses paraissent symptomatiques pour la présente analyse. Elles seront étudiées de plus près dans la suite du texte.

#### 1.4. Instruments de la politique culturelle

La politique culturelle est réalisée à l'aide d'une série d'instruments. Dragicevic-Sesic et Stojkovic divisent ces instruments en fonction de leur nature et leur effet. Leur typologie est présentée dans la table ci-dessous :

Instruments de la politique culturelle			
Nature	Effet	Stimulant	Freinant
	Économique		Achat, donations, bourses, crédits
Juridique et politique		Régulations positives (protection, stimulation)	Régulations négatives (répercussions, censure)
D'organisation		Programmation du développement, création d'institutions	Restrictions, suppression d'institutions
De valeur et d'idéologie		Pluralisme des conceptions et idées	Imposition d'une idéologie

Source : Dragicevic-Sesic et Stojkovic, 2010.

Les aspects économiques ainsi que juridiques et politiques vont souvent de pair car l'introduction de certaines décisions économiques doit être légalement justifiée (dispositions, arrêtés). En ce qui concerne les instruments d'organisation, ils se rapportent à l'organisation du secteur-même. Il s'agit en fait du nombre d'institutions et de leur statut (par ex. national, régional, d'état ou privé).

Quant à la division entre les effets positifs et négatifs qu'entraînent les démarches entreprises dans le cadre de la politique culturelle - en théorie elle paraît claire. Pourtant, dans la pratique, les implications des décisions ou démarches peuvent apporter des résultats tout à fait inattendus. Une telle divergence peut résulter de l'incompréhension ou d'une mauvaise compréhension de la situation, tout aussi bien que d'une évolution brusque de l'environnement socio-économique ou - comme nous pouvons l'observer depuis deux décennies - d'une évolution technologique.

### **1.5. Nouveaux phénomènes liés à la révolution numérique**

La révolution numérique, appelée aussi rupture technologique, est un phénomène auquel nous assistons depuis une vingtaine d'années et qui a été à l'origine d'une transformation violente du secteur de la culture (Chantepie et Le Diberder, 2010). Elle a exigé la reconstruction de la façon de penser à la participation des consommateurs à la culture, ainsi qu'à la politique culturelle. Il est nécessaire de préciser ici que tous les domaines de ce secteur n'ont pas été touchés de la même manière et au même degré. Les biens culturels les plus exposés au changement ont été ceux qui sont devenus les biens informationnels, c'est-à-dire ceux qui - selon la définition de Curien et Moreau - ont pu être numérisés (Curien et Moreau, 2010), notamment les livres, les enregistrements de musique, les films, photos, et programmes de radio et de télévision.

Un des facteurs clé qui a déclenché le susdit changement, a été la démocratisation des NTIC. Elle signifie, en premier lieu, une baisse importante des prix de l'équipement informatique, ouvrant son accès à un public beaucoup plus large. Selon Gartner, déjà en 2008, le nombre d'ordinateurs installés dans le

monde a dépassé 1 mld d'unités (Gartner, 2008). Depuis, ce chiffre a plus que doublé, car les dernières analyses montrent que le nombre de dispositifs électroniques, comprenant les ordinateurs personnels, tablettes, ainsi que téléphones portables a atteint presque 2,5 mld d'unités (Gartner, 2014). Il ne faut pas oublier que cette baisse des prix a été accompagnée par une augmentation de la capacité de stockage des dispositifs électroniques, ainsi que celle de calcul, ce qui est allé de pair avec un fleurissement des logiciels de plus en plus spécialisés. En deuxième lieu, la démocratisation consiste en une augmentation constante du nombre d'utilisateurs d'internet qui, en 2013, a été de presque 39% de la population globale. Il est important de souligner que, pour les pays développés, ce nombre a été de 77% environ (ITU, 2013).

Si elles avaient évolué chacune de côté, les deux tendances évoquées n'auraient certainement pas pu influencer le secteur de la culture d'une manière aussi significative. Cependant, comme le signalent Chantepie et Le Diberder « l'évolution récente principale n'est pas tant le fruit de l'apparition de véritables nouveautés techniques [...], mais de leur mise en résonance » (Chantepie et Le Diberder, 2010). C'est effectivement cette synergie qui a contribué à éveiller l'esprit créateur chez de simples utilisateurs des nouvelles technologies, en leur offrant des outils puissants de création et de production de contenu. Benkler estime que, dans des économies développées, un milliard de gens environ peuvent chaque jour disposer de deux à six milliards d'heures de temps libre. Ce groupe de « volontaires » est alors capable de produire ce que les autres auraient envie de lire, regarder, écouter ou vivre (Benkler, 2008).

La susdite synergie a également fait apparaître deux phénomènes, tels que la désintermédiation et le circuit informel (circulation informelle) des biens culturels. Issus tous les deux de la même source et intrinsèquement liés, le deuxième ancré de fait dans le premier, ils ont encore renforcé la transformation du secteur de la culture actuel.

Selon la définition, la désintermédiation est une élimination progressive de différents intermédiaires de la chaîne de valeur, possible surtout grâce au développement des liens électroniques entre les participants du marché (Malone, Yates et Benjamin,

1987). Jallat va encore plus loin en disant que ce terme décrit non seulement une élimination des intermédiaires, mais aussi la création d'un meilleur environnement commercial favorisant des relations directes entre producteurs et consommateurs (Jallat, 2000). Evans et Wurster mettent en valeur une caractéristique supplémentaire de la désintermédiation, notamment l'apparition d'un nouvel intermédiaire, utilisant de nouvelles - et moins chères - méthodes de distribution, ce qui lui permet d'être plus compétitif par rapport aux intermédiaires déjà existant sur le marché (Evans et Wurster, 2000) dans (Viardot et Pezua, 2002).

La désintermédiation a ainsi fortement bouleversé l'organisation traditionnelle du secteur de la culture. Avant l'arrivée de la révolution numérique, notamment son étape appelée le web 2.0.<sup>2</sup>, le rôle des intermédiaires était essentiel à la diffusion de la culture. En fait, ces institutions intermédiaires, tout aussi bien publiques (musées, radios, télévision) que privées (maisons d'édition, maisons de disques, studios cinématographiques), rendaient possible le transfert des oeuvres culturelles entre les artistes et/ou producteurs et les consommateurs de la culture. Ils offraient des plateformes d'exposition, de diffusion, ainsi que des canaux de distribution, accompagnés par des systèmes de promotion des oeuvres. En même temps, ils jouaient le rôle de sentinelles (gatekeepers) responsables de la sélection des biens culturels qui devaient être proposés aux consommateurs, en limitant l'offre à ceux jugés « dignes » d'être diffusés et promus. La désintermédiation a donc fait diminuer le rôle de ces acteurs dans le secteur, en mettant parfois en question leur raison d'être.

Le deuxième phénomène cité ci-dessus, le circuit informel de la culture, connu largement sous le nom peu précis et très péjoratif de « piratage », est aussi appelé « la force-destructrice » du secteur de la culture (Latrive, 2007). Ce nom, utilisé dans le présent article, a été emprunté à une étude réalisée en Pologne en 2012 et intitulée « The Circulations of Culture. On Social Distribution of Content » (Filiciak, Hofmokl et Tarkowski,

---

<sup>2</sup> Web 2.0. est une évolution d'internet de son mode « read only, downloading » vers un mode « read and write, uploading », ce qui veut dire que l'utilisateur peut participer de façon active à la création du contenu accessible sur le net, voir (Jung, 2010).

2012). Les auteurs expliquent dans le rapport que la circulation des livres, musiques et films, sous leur forme numérique, est stigmatisée dans le débat public comme une activité illégale. Pourtant, ils choisissent de ne pas se reporter à l'aspect légal ou illégal de cette circulation, puisque la frontière entre les deux reste floue et souvent peu claire pour ceux qui y participent. Leur objectif était plutôt d'engager un dialogue portant sur l'échange du contenu numérique, par conséquent ils ont évité l'utilisation de termes tels que « piratage » ou « vol ».

Pour en revenir au phénomène-même, il a été lui aussi déclenché par la démocratisation des NTIC, en fournissant cette fois-ci un puissant outil de distribution tout aussi bien aux créateurs/ producteurs qu'aux consommateurs de culture. Les premiers ont désormais reçu la possibilité, sans passer par les intermédiaires traditionnels, d'aller directement vers les amateurs d'art, les fans de musique, de cinéma ou de littérature, en leur offrant des biens culturels. Les seconds, allant à l'encontre du droit d'auteur qui date du monde analogique d'avant la rupture technologique, ont poussé à l'extrême l'habitude du partage, de l'échange du contenu culturel, qui reste sans précédent. Nous assistons de fait à une désindustrialisation de l'économie, à laquelle la culture ne peut échapper. Des biens et services culturels sont de plus en plus souvent produits et distribués non pas par des institutions (maisons de production différentes ou institutions culturelles d'Etat), mais plutôt par des individus qui profitent des outils accessibles pour exprimer leur créativité et leur envie de partager.

## **2. Vers un nouveau rôle de l'Etat dans le secteur de la culture**

Selon un des pionniers du cyberspace, Steward Brand, dans le monde numérique « l'information se veut chère, parce qu'elle a énormément de valeur. Une bonne information transmise au bon moment peut juste changer une vie. De l'autre côté, l'information se veut libre car son coût d'obtention diminue de façon continue. Ces deux tendances restent en fait en conflit » (Lessig, 2005). Il en est de même pour la culture. D'un côté, elle est importante du point de vue économique, pour cette raison elle

doit être chère. De l'autre, elle veut être et en fait elle est souvent libre, car elle circule librement sur internet.

Dans cette situation de conflit, le rôle de l'Etat reste particulièrement délicat. Il doit tout aussi bien protéger le secteur de la culture qui contribue de façon significative à l'économie du pays, qu'assurer aux citoyens l'accès libre à la culture, souvent garanti par la loi (en Pologne, c'est une des dispositions de la Constitution). C'est également un des facteurs qui contribuent au développement social.

La culture libre ou ouverte<sup>3</sup> est strictement liée à deux phénomènes mentionnés dans le chapitre précédent : la désintermédiation et la circulation informelle des biens culturels. Le terme « ouvert » veut dire qu'elle fonctionne en partie en dehors du marché. Dans le premier cas, les biens sont produits par les artistes et transmis directement aux consommateurs, dans le cadre d'un « modèle libre » où il est question d'échange de valeurs immatérielles : œuvre contre admiration ou réputation<sup>4</sup>. Dans le deuxième cas, il s'agit surtout d'échanges de biens entre les consommateurs-mêmes, sans qu'ils paient les titulaires de droits d'auteur, donc les artistes et surtout les producteurs des biens.

Dans le discours officiel, cette deuxième activité est considérée comme illégale et c'est en réalité celle-ci qui pose surtout problème au niveau de la politique culturelle. Telle est d'ailleurs l'attitude du gouvernement polonais qui agit en fonction de la loi en vigueur. Ce statut d'illégalité résultant de la loi, qui n'est toujours pas adaptée aux nouvelles conditions du monde numérique, est notamment promu par les industries culturelles qui, habituées à des revenus élevés provenant de la vente des produits de la culture de masse, ne veulent pas y renoncer.

---

<sup>3</sup> Terme proposé par un juriste américain, Lawrence Lessig qui est défenseur réputé de la liberté sur Internet dans son livre portant le même titre « Free culture » (« Culture ouverte/ libre »).

<sup>4</sup> Il est nécessaire de souligner que cet échange peut ensuite entraîner une transaction de marché, p.ex. le consommateur achète un billet de concert après avoir écouté des chansons de l'artiste sur internet sans avoir payé pour une telle possibilité.

Il est nécessaire de rappeler en ce lieu que les industries culturelles globales se trouvent dominées par des compagnies américaines ou bien d'origine américaine. Les Etats-Unis sont le deuxième exportateur de produits créatifs dans le monde, mais le premier en ce qui concerne le secteur audiovisuel. Pour s'en rendre compte, il suffit de se référer à la liste des 20 plus grandes entreprises du secteur AV dans le monde :

<b>Place</b>	<b>Entreprise</b>	<b>Pays</b>
1	Walt Disney	Etats Unis
2	Viacom	Etats Unis
3	Time Warner	Etats Unis
4	Sony	Japon
5	Vivendi Universal	France
6	News Corporation	Etats Unis
7	NBC Universal	Etats Unis
8	The DirecTV Group Inc	Etats Unis
9	Bertelsmann	Allemagne
10	Liberty Media Corp	Etats Unis
11	BBC group	Grande Bretagne
12	ARD	Allemagne
13	NHK	Japon
14	Blockbuster Inc	Etats Unis
15	Nintendo	Japon
16	Mediaset	Italie
17	RAI	Italie
18	ITV PLC	Grande Bretagne
19	TFI	France
20	France Televisions	France

Source : (UNCTAD, 2010)

Le modèle de la politique culturelle des Etats Unis est différent de celui qui fonctionne en Europe. C'est en fait l'individualisme et la philanthropie qui sont la base du fonctionnement du secteur culturel américain. Presque toutes les institutions culturelles de la sphère non commerciale ont le statut d'organisations non- gouvernementales et d'organisations à but

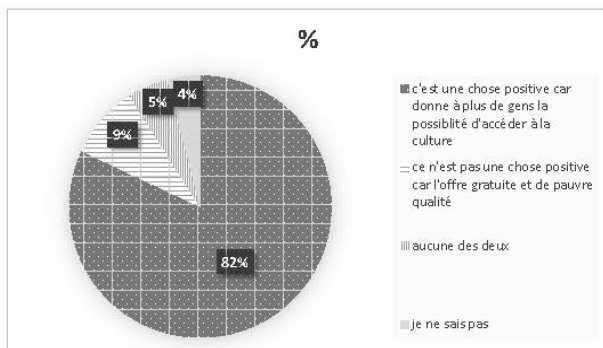


non-lucratif. De l'autre côté, il existe la sphère commerciale de la culture, avec de grandes entreprises transnationales, source de revenus importants pour l'économie des USA. Par conséquent, le gouvernement intervient dans le secteur de la culture de façon indirecte, tout d'abord en garantissant une exonération d'impôt aux donateurs au profit de la culture et d'autre part en soutenant les industries culturelles par le biais de la politique internationale (Wasowska-Pawlik, 2013). C'est justement pour cette raison que les Etats-Unis se prononcent de manière aussi déterminée pour la protection du copyright, position datant de l'*Uruguay Round* (GATT-Agétac) et soutiennent leur position dans l'OMPI, ainsi qu'au cours des négociations secrètes de traités internationaux comme l'ACTA ou, dernièrement, le TTIP.

Le secteur de la culture polonais reste largement lié aux industries culturelles américaines, ce qui influence de façon considérable la politique de l'Etat polonais vis-à-vis de la culture ouverte. C'est en fait l'origine du discours ayant pour objectif de soutenir une vision « traditionnelle », ce qui veut dire précédant la rupture technologique, du fonctionnement du secteur culturel, sans vraiment tenir compte du changement social relatif au modèle de consommation de la culture (participation à la culture). Un des exemples d'une telle attitude est la campagne sociale intitulée « la Culture légale » (*Legalna Kultura*), soutenue par le Ministère de la Culture et de l'Héritage National polonais. Cette campagne promeut les œuvres et projets culturels qui ont été mis en ligne de façon légale, soit par les artistes, soit par les producteurs. Elle souligne le fait que les artistes ont le droit à une rémunération et que c'est uniquement la culture ainsi distribuée qui est vraiment légale, sans tenir compte du fait que le téléchargement du contenu est tout à fait légal en Pologne, peu importe si celui-ci a été diffusé avec ou sans l'accord des ayants droits. L'Etat se veut ainsi le porte-parole non seulement de certains artistes, mais surtout de l'industrie de la culture.

Pendant, selon l'étude d'Eurostat citée auparavant, les personnes interviewées sont d'avis que c'est l'accès libre à la culture qui pourrait être la solution à certains problèmes, tels que le prix des biens culturels trop élevé, le manque d'information ou le choix limité de l'offre culturelle. Ainsi, l'accès libre est

considéré par la plupart comme une chose positive, car il donne à plus de gens la possibilité d'accéder à la culture :



Source : (Eurostat, 2011)

Karaganis remarque dans son rapport (Karaganis, 2011) que maintes études ont prouvé une influence négative de la circulation informelle des biens culturels sur la situation économique du secteur. Pourtant aucune n'a tenu compte de l'autre côté de la transaction, c'est-à-dire du surplus du consommateur. Même si le - soi-disant - piratage peut provoquer certaines pertes dans le secteur culturel, il ne peut être question de pertes pour l'économie en sa totalité. En fait, ce surplus du consommateur peut être productif, peut créer de la valeur sociale, des revenus sur les taxes, de nouveaux postes de travail, ainsi que des investissements infrastructurels.

Le rôle bénéfique pour le secteur de la culture de l'échange de contenu sur internet entre consommateurs a également été démontré, entre autres, par Lessig (Lessig, 2005), Benkler (Benkler, 2008), Tapscott et Williams (Tapscott et Williams, 2008) ou encore Jenkins (Jenkins, 2007). Premièrement, ces consommateurs servent de distributeurs des biens culturels, la distribution étant gratuite (ce coût tend vers zéro). Deuxièmement, ils soutiennent la culture en remédiant ainsi à l'asymétrie de l'information, ici aussi le coût de cette activité étant négligeable. Par conséquent, ils contribuent de façon indirecte à l'augmentation de la participation à la culture des autres citoyens, prennent part à l'éducation culturelle officielle

et ont leur part dans le développement du capital culturel de la société.

Le rapport « The Circulations of Culture. On Social Distribution of Content » prouve qu'environ 30% des Polonais participent à la circulation informelle de contenus culturels sur internet. Ce qui est remarquable dans les résultats et essentiel pour la discussion, c'est que la circulation informelle ne remplace pas la formelle. Les personnes qui échangent du contenu sur internet de la façon la plus intense sont également ceux qui achètent le plus de produits culturels. Ils réalisent 32% des achats de livres, 31% des achats de films, et plus de 50% des achats d'enregistrements musicaux (Filiciak, Hofmokl et Tarkowski, 2012).

## **Conclusion**

L'analyse réalisée dans le présent chapitre a eu pour objectif de démontrer que le rôle de l'Etat par rapport au secteur de la culture a dû évoluer sous l'influence de la révolution numérique. Celle-ci a fait émerger la « culture ouverte », autrement dit la « circulation informelle » des biens culturels sur internet. L'Etat, dont la politique culturelle dépend fortement des relations internationales, dominées dans ce secteur par les Etats Unis, se prononce ainsi pour le modèle commercial de la production culturelle, en oubliant le côté non commercial et pourtant aussi, voire même plus important du point de vue des externalités positives, telles que l'augmentation du capital culturel et social des citoyens et de leur qualité de vie.

Le rôle de l'Etat polonais qui était, sous le régime communiste, de contrôler et protéger la culture, a dû changer pour la première fois au moment de la chute de l'ancien système. L'Etat est ainsi devenu un mécène de la culture. Il l'a, d'un côté, subventionnée, et de l'autre il a stimulé son développement en créant un milieu favorable tant au niveau économique que légal.

La révolution numérique a forcé l'Etat à revoir sa politique culturelle et son rôle vis-à-vis du secteur de la culture car elle a provoqué une crise dans la partie dite commerciale du secteur. Malheureusement, l'attitude de l'Etat a régressé, vers ce que nous avons connu sous le régime communiste, où l'Etat

protégeait le secteur de la culture tout en le contrôlant. A présent, ce contrôle est différent et porte sur la distribution des biens culturels, et par là sur la participation à la culture. Quant à la protection, elle concerne uniquement l'intérêt des industries culturelles qui résistent au changement socioéconomique.

Cependant, dans le conflit qui existe entre différents acteurs du secteur de la culture, l'Etat devrait jouer le rôle non seulement de médiateur, mais aussi celui d'intermédiaire, en permettant d'un côté la libre circulation des biens culturels et, de l'autre, en utilisant les instruments de la politique culturelle, notamment au niveau économique, pour stimuler l'évolution des industries culturelles vers de nouveaux modèles d'affaire. Au niveau légal, l'Etat devrait : entreprendre des travaux pour le changement de la loi sur le droit d'auteur, pour qu'elle corresponde mieux à la nouvelle réalité du monde numérique ; favoriser l'adoption des licences libres/ ouvertes, comme Creative Commons, qui pourraient permettre aux auteurs de mieux gérer leur droits, et au public d'utiliser les biens culturels plus amplement et sans risque de violer la loi ; ne pas pénaliser l'utilisation des biens culturels à des fins non-commerciales en tenant compte des aspects positifs de la circulation informelle.

## **Bibliographie**

- Anderson C. 2008, *Długi ogon: ekonomia przyszłości - każdy konsument ma głos*, Media Rodzina, Poznań
- Benkler Y. 2008, *Bogactwo sieci: jak produkcja społeczna zmienia rynki i wolność*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa
- Chantepie P., Diberder A. 2010, *Révolution numérique et industries culturelles*, La Découverte, Paris
- « Constitution polonaise », <http://mjp.univ-perp.fr/constit/pl1997.htm>
- Curien N., Moreau F. 2010, *L'industrie du disque*, La Découverte, Paris
- « Déclaration universelle des droits de l'homme »
- « Diagnoza społeczna 2000 », Rada Monitoringu Społecznego i Wyższa Szkoła Pedagogiczna TWP,

- [http://www.diagnoza.com/pliki/raporty/Diagnoza\\_raport\\_2000.pdf](http://www.diagnoza.com/pliki/raporty/Diagnoza_raport_2000.pdf)
- Dragicevic-Sesic M., Stojkovic B. 2010, *Kultura: zarzadzanie, animacja, marketing*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa
- Eurostat 2011, « Cultural statistics », European Commission
- Evans P., Wurster TS. 2000, *Net strategies*, Editions d'Organisation, Paris
- Filiciak M., Hofmokl J., Tarkowski A. 2012, *The Circulations of Culture-On Social Distribution of Content*, Centrum Cyfrowe Projekt Polska, <http://obiegikultury.centrumcyfrowe.pl/en/>
- Gartner 2008, « Gartner Says More than 1 Billion PCs In Use Worldwide and Headed to 2 Billion Units by 2014 »
- Gartner 2014, « Gartner Says Worldwide Traditional PC, Tablet, Ultramobile and Mobile Phone Shipments Are On Pace to Grow 6.9 Percent in 2014 »
- Gierat-Biedron B. 2009, *Ministrowie kultury doby transformacji 1989-2005: (wywiady)*, Towarzystwo Autorow i Wydawcow Prac Naukowych Universitas, Krakow
- Hausner J. 2013, « Kultura i polityka rozwoju », dans *Kultura a rozwoj*, Narodowe Centrum Kultury, p. 81-103, Warszawa
- Ilczuk D. 2002, *Polityka kulturalna w spoleczenstwie obywatelskim*, Narodowe Centrum Kultury: Wydaw. Uniwersytetu Jagiellonskiego, Krakow
- Institut Badan Strukturalnych 2010, « Znaczenie gospodarcze sektora kultury », Warszawa, [http://www.obserwatoriumkultury.pl/files/2011-01-04/znaczenie\\_gospodarcze\\_sektora\\_kultury.pdf](http://www.obserwatoriumkultury.pl/files/2011-01-04/znaczenie_gospodarcze_sektora_kultury.pdf).
- ITU 2013, « Statistics », <http://www.itu.int/en/ITU-D/Statistics/Pages/default.aspx>.
- Jallat F. 2000, « Désintermédiation et stratégie sur Internet: recomposition des filières, nouveaux acteurs et réintermédiation », *Revue Française du Marketing*, 177/178, p. 69-82.
- Jenkins H. 2007, *Kultura konwergencji: zderzenie starych i nowych mediow*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa
- Jung B. (dir.) 2010, *Wokol mediow ery Web 2.0*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa

- Karaganis J. 2011, « Media Piracy in Emerging Economies », SSRC,  
<http://piracy.americanassembly.org/wp-content/uploads/2011/06/MPEE-PDF-1.0.4.pdf>
- Kowalski T. 2008, *Miedzy tworczoscia a biznesem: wprowadzenie do zarzadzania w mediach i rozrywce*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa
- Latrive F. 2007, *Du bon usage de la piraterie: culture libre, sciences ouvertes*, La Découverte, Paris
- Lessig L. 2005, *Wolna kultura*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa
- Malone TW., Yates J., Benjamin RI. 1987, « Electronic markets and electronic hierarchies », *Communications of the ACM*, 30, 6, p. 484-497.
- Pol H. Van der 2008, « Key role of cultural and creative industries in the economy », *Statistics, Knowledge and Policy 2007: Measuring and Fostering the Progress of Societies*, p. 343-353.
- Tapscott D., Williams AD. 2008, *Wikinomia: o globalnej wspolpracy, ktora zmienia wszystko*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa
- Towse R. 2011, *Ekonomia kultury: kompendium*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa
- UNCTAD 2010, « Creative Economy », [http://unctad.org/es/Docs/ditctab20103\\_en.pdf](http://unctad.org/es/Docs/ditctab20103_en.pdf)
- Viardot E., Pezua OR. 2002, « El futuro de la desintermediacion en los servicios turisticos: una evolucion en las competencias? », *ESAN- CENDOC Documentos de trabajo*, <http://www.esan.edu.pe/publicaciones/2009/12/07/DocTrab10.pdf>
- Wasowska-Pawlik A. 2013, « Polityka kulturalna Polski 1989-2012 », dans *Kultura a rozwoj*, Hausner J. (dir.), Narodowe Centrum Kultury, Warszawa
- « The Economy of Culture in Europe » 2006, KEA European Affairs, <http://www.keanet.eu/ecoculture/studynew.pdf>