

L'analyse économique de la dimension temporelle des ressources culturelles

Christian Barrère et Cyril Hédoïn

Laboratoire Regards, Université de Reims Champagne Ardenne, 57 bis rue P. Taittinger, 51100 Reims, christian.barrere@univ-reims.fr, cyril.hedoin@univ-reims.fr, 03 26 91 38 01, fax : 03 26 91 38 69

L'observation de l'évolution du champ de la culture a largement confirmé les analyses de l'École de Francfort selon lesquelles ce champ était de plus en plus relié à l'économie et, pour une part grandissante, régulé par des institutions, règles, procédures et critères économiques (Horkheimer and Adorno, 1947 ; Benjamin, 1936). Comme elle l'a montré en annonçant le développement des industries culturelles, les entreprises produisent et vendent sur des marchés globalisés des biens culturels. Certains de ces outputs (les monuments historiques, les grandes œuvres de la littérature ou des arts) constituent des 'biens' durables, en continuant à offrir des aménités longtemps après leur production/création, éventuellement à être mis en valeur. Ils passent l'épreuve du temps et constituent des 'stocks' qui peuvent également être utilisés pour produire /créer de nouvelles œuvres, de nouveaux produits culturels, et sont ainsi à la fois stocks de biens de consommation et stocks productifs. Enfin, au-delà même de ce rôle direct, ils contribuent, indirectement, à la dimension culturelle de la vie des individus et des communautés qui les abritent. Ce faisant la culture apparaît comme un stock dont une partie, même si elle se modifie à cette occasion, traverse le temps. *L'objet de ce texte est d'étudier la façon dont l'analyse économique prend en compte cette dimension temporelle des produits culturels à l'heure où, dans le cadre d'économies de la connaissance, la culture est censée avoir un rôle économique croissant.*

La théorie économique a développé diverses interprétations de cette dimension temporelle caractéristique de la culture comme ressource économique. Nous examinerons dans une première partie les approches qui lient ressources culturelles et production de valeur via la notion de capital. Si Becker (1964) raisonne en termes de capital culturel (1.1), d'autres économistes insistent sur les propriétés créatives du capital culturel (Landry and Bianchini, 1995 ; DCMS, 2001 ; Florida, 2002 ; Potts, 2012), et substituent à l'approche traditionnelle de la fonction de production une approche en termes de créativité (1.2). Les limites de l'identification des ressources culturelles à un capital (2.1) nous conduiront à nous intéresser aux modes de gestion des ressources culturelles par des institutions communes (Ostrom, 1990, 2006) en appliquant l'analyse des Commons au champ culturel (Hess and Ostrom, 2003 ; Madison M.J, B.M. Frischmann, K.J. Strandburg, 2010 ; Bertacchini et alii., 2012), ce qui permet de prendre explicitement en compte le caractère collectif de la culture et d'analyser l'imbrication des formes marchandes et non-marchandes, individuelles et collectives, qui organisent son rôle économique (2.2). Néanmoins cette approche n'est pas suffisante pour traiter de ressources culturelles particulières en ce que, loin de constituer de simples agrégats de ressources, elles présentent un caractère structuré. Il existe en effet, au sein de l'ensemble des ressources culturelles traversant le temps, des sous-ensembles relativement cohérents et structurés qui peuvent être analysés comme des patrimoines, sur le modèle des patrimoines que constituent les monuments historiques ou que protège l'Unesco. La dernière partie propose des pistes pour dépasser les limites précédentes au moyen d'une approche patrimoniale.

Mots-clés : patrimoines culturels ; capital culturel ; créativité ; cultural commons.

Le point de départ : la marchandisation de la culture

Dans la seconde moitié du XXe siècle l'école de Francfort interprète les changements fondamentaux qui se produisent dans le domaine culturel comme la naissance d'une culture de masse adaptée à une société de masse (Horkheimer and Adorno, 1947 ; Benjamin, 1936). Des développements technologiques permettent la production, la reproduction et la distribution de masse des produits culturels, dont la Factory d'Andy Warhol constitue de ce point de vue un symbole parfait, créent une rupture avec le modèle précédent basé sur la singularité et l'unicité de l'œuvre artistique. La culture entre alors dans l'ère de la marchandise et fonctionne selon un schéma industrialiste jadis caractéristique des seuls biens industriels (production avec des équipements, supposant des investissements financiers élevés et permettant des économies d'échelle, ...). Ce processus conduit à une soumission du domaine de la culture à la régulation économique marchande. Il met en question la relation traditionnelle entre la singularité de l'œuvre d'art et le jugement du public telle que Kant

l'avait construite. Selon Benjamin la perte de singularité de l'œuvre d'art modifie son statut (on peut étendre cette observation à la plupart des biens culturels) en la réintroduisant dans la consommation sociale. Les biens artistiques perdent leur aura (Benjamin, 1936), leur dimension religieuse et spirituelle. Ils deviennent abordables et entrent dans la sphère de la consommation et de la communication de masse. À partir de ce moment la culture de masse se transforme en industrie culturelle et sert à la domination des masses. Elle impose une uniformisation des jugements de goût et des consommations culturelles pour asservir la consommation de marchandises culturelles aux besoins de réalisation de la production dans le cadre de ce qu'Henri Lefebvre appelait une "société industrielle de consommation dirigée". En particulier, des déterminants économiques, la recherche du profit par les producteurs et distributeurs, deviennent déterminants dans la formation et l'expression des goûts et préférences en matière culturelle à la différence des critères esthétiques que ce dernier privilégiait.

L'industrialisation a permis de produire et de vendre des produits culturels à coût réduit et de les mettre ainsi à la disposition de la plupart des consommateurs alors que leur usage avait été jusque-là limité à des groupes sociaux déterminés. La révolution du livre de poche est significative de ce processus. La révolution numérique a décuplé les possibilités de produire en masse des biens culturels nouveaux et différenciés, en particulier dans le domaine du multimédia. La mondialisation a accru la taille des marchés potentiels comme le révèlent les chiffres de ventes des albums de pop music et des bestsellers ou les recettes de certains films.

Benjamin et l'école de Francfort se référaient aux produits culturels traditionnels directement liés au champ artistique : les livres et la littérature, la peinture, le cinéma et le théâtre. Deux nouveaux changements se sont joints à ce dernier. Le premier est le développement de la production et de la consommation de biens et services porteurs de caractéristiques sémiotiques (Barrère and Santagata, 1999) qui se réfèrent aux goûts et au plaisir plus qu'à la raison et la nécessité (Barrère, 2013) et rejoignent le champ toujours croissant des biens culturels. Ces "biens de goût" incluent la mode, le design, la gastronomie, la production de vins et alcools, le tourisme et d'autres activités similaires (Lipovetsky, 1987, 2006, Rochefort, 2001) et contribuent de plus en plus à la croissance économique. Les dépenses en matière de tourisme représentent aujourd'hui 9 % du produit mondial et la bagatelle de 250 millions d'emplois, ce qui en fait la première industrie au monde, les industries du luxe ont un chiffre d'affaires qui dépasse les deux cent milliards d'euros. En outre, de plus en plus de produits, même s'ils ont une fonction principalement utilitaire, intègrent des caractéristiques culturelles : les automobiles incorporent de plus en plus de design, les producteurs d'agro-alimentaire industriel dépensent de plus en plus d'argent pour emballer, présenter leurs produits et leur donner une image attirante.

Le second grand changement est l'utilisation accrue de la culture dans le processus productif. La production dépend de plus en plus étroitement de la technologie et de la science mais aussi de la créativité et des arts (Landry and Bianchini, 1995 ; Florida, 2002 ; Caves, 2000 ; Towse, 2001 ; Grandstand, 2000 ; Potts, 2012). Le triomphe des biens créés par Apple illustre parfaitement cette combinaison de créativité technologique et de créativité artistique dans la conception de nouveaux produits et de nouveaux designs. Alors que l'École de Francfort s'intéressait à la culture comme nouveau débouché de la production capitaliste, les théories de la créativité et de la société de connaissance mettent l'accent sur sa dimension productive.

Si la culture passe de plus en plus par le marché, la relation culture-marché présente des particularités du point de vue de l'économiste. En premier lieu la culture apparaît à la fois comme domaine de consommation individuelle (l'audition d'un cd) et aussi comme input individuel, par exemple via l'élévation des connaissances et compétences individuelles, mais aussi comme domaine de consommation collective (la fréquentation des musées) et comme input collectif, la culture d'une époque permettant de créer de nouvelles œuvres ou de nouvelles aménités à partir d'œuvres existantes. En second lieu, des biens culturels, comme les monuments ou œuvres célèbres, échappent à l'usure du temps et leur valeur peut même s'accroître comme dans le cas des tableaux. Certains développent des effets externes, de type spill-over, et sont à la source de nouvelles utilités. Des biens culturels fonctionnent comme capital et/ou comme patrimoine, n'étant souvent pas gérés par la seule logique marchande, voire apparaissant comme commons. Ils nous intéressent particulièrement parce que leur rôle, souvent négligé, commence à être appréhendé et s'avère souvent déterminant. Le modèle de la Troisième Italie (Beccatini, 2004) se fonde sur le rôle du patrimoine culturel interprété comme un ensemble d'actifs spécifiques, individuels, collectifs et sociaux, qui permettent la mise en

place de formes de coopération entre acteurs ainsi que de fortes incitations à l'innovation. L'Unesco, devant la constatation de la disparition ou de la dégradation de patrimoines (chaque année, selon elle, plus d'une centaine de langues disparaissent dans le monde), étend sa protection au patrimoine culturel intangible. Dans le même temps des compétences en matière de travail artisanal, et aujourd'hui industriel, sont perdues, mais d'autres patrimoines, en revanche, prennent une plus grande valeur et sont l'objet de gestions sophistiquées. Des acteurs privés "patrimonialisent" c.-à-d. constituent en patrimoines des actifs privés ou publics, voire des institutions. Les nouveaux groupes du luxe, comme LVMH (Louis Vuitton - Moët et Chandon - Hennessy) et PPR (Pinault-Printemps-Redoute) achètent des entreprises de Haute Couture, de prêt-à-porter, de luxe, pour mettre en valeur leur capital de réputation et leur patrimoine de savoir-faire.

La théorie économique a donc développé diverses interprétations de cette nouvelle relation entre culture et économie et, plus précisément, de cette *dimension temporelle caractéristique de la culture comme ressource économique*. Nous examinerons dans une première partie les approches qui lient ressources culturelles et production de valeur via la notion de capital. Si Becker (1964) raisonne en termes de capital culturel (1.1), d'autres économistes insistent sur les propriétés créatives du capital culturel (Landry and Bianchini, 1995 ; DCMS, 2001 ; Florida, 2002 ; Potts, 2012), et substituent à l'approche traditionnelle de la fonction de production une approche en termes de créativité (1.2). Les limites de l'identification des ressources culturelles à un capital (2.1) nous conduiront à nous intéresser aux modes de gestion des ressources culturelles par des institutions communes (Ostrom, 1990, 2006) en appliquant l'analyse des Commons au champ culturel (Hess and Ostrom, 2003 ; Madison M.J, B.M. Frischmann, K.J. Strandburg, 2010 ; Bertacchini et alii., 2012), ce qui permet de prendre explicitement en compte le caractère collectif de la culture et d'analyser l'imbrication des formes marchandes et non-marchandes, individuelles et collectives, qui organisent son rôle économique (2.2). Néanmoins cette approche n'est pas suffisante pour traiter de ressources culturelles particulières en ce que, loin de constituer de simples agrégats de ressources, elles présentent un caractère structuré. Il existe en effet, au sein de l'ensemble des ressources culturelles traversant le temps, des sous-ensembles relativement cohérents et structurés qui peuvent être analysés comme des patrimoines, sur le modèle des patrimoines que constituent les monuments historiques ou que protège l'Unesco. La dernière partie propose des pistes pour dépasser les limites précédentes au moyen d'une approche patrimoniale.

1 Les ressources culturelles comme capital

1.1 Les ressources culturelles comme capital culturel

La relation entre la culture et l'économie, et plus particulièrement entre valeur culturelle et valeur économique, constitue un objet d'étude pour les économistes depuis maintenant plusieurs décennies. Gary Becker (1964) est l'auteur d'une contribution précoce et significative à cette problématique par son traitement de la culture au travers du concept de capital humain. Le capital humain correspond au stock de compétences, de connaissances et d'expériences possédé par chaque individu et qui induit un accroissement de leur productivité. Dans l'analyse proposée par Becker, la culture relève du capital humain des agents en tant qu'ensemble d'expériences et est donc de ce point de vue considérée comme un élément contribuant à l'efficacité productive.

Récemment, Becker (1996) a étendu son analyse à la problématique de la formation des préférences. Dans le cadre d'analyse qu'il développe, les préférences des agents sont déterminées par deux stocks de capital, le capital personnel (P) et le capital social (S). Le capital personnel et le capital social sont deux éléments constitutifs du capital humain de chaque individu. Formellement, ces deux types de capital sont intégrés dans une fonction d'utilité étendue qui incorpore, en plus du traditionnel panier de biens B consommé par l'agent à un moment t, les deux stocks de capital. Ainsi, au temps t, l'utilité d'un agent i est déterminée par la fonction suivante :

$$(1) \quad u_i = u_i(B_i, P_i, S_i)$$

Cette fonction d'utilité étendue est supposée être stable dans le temps. Cependant, étant donné que les choix présents peuvent affecter le niveau futur des stocks de capital personnel et social, le même choix peut générer des niveaux d'utilité différents en fonction du moment où il est effectué. Par conséquent, tandis que les préférences étendues déterminées par le capital personnel et social sont stables et données, la fonction d'utilité décrivant uniquement les préférences sur les biens de consommation est instable et peut changer en fonction de l'investissement en capital personnel ou social de l'agent.

Becker définit le capital personnel comme l'ensemble des consommations passées et des expériences personnelles affectant les niveaux présents et futurs d'utilité (Becker 1996, p. 4). Ce capital est affecté d'un « taux de dépréciation psychologique » dp et peut être accru d'un montant x_t par le biais du comportement et des choix présents. Par conséquent, le stock de capital personnel de la période suivante $t+1$ est égal à la formation de capital personnel à la période présente x_t à laquelle s'ajoute la valeur présente actualisée du stock de capital personnel :

$$(2) \quad P_{t+1} = x_t + (1 - dp)P_t$$

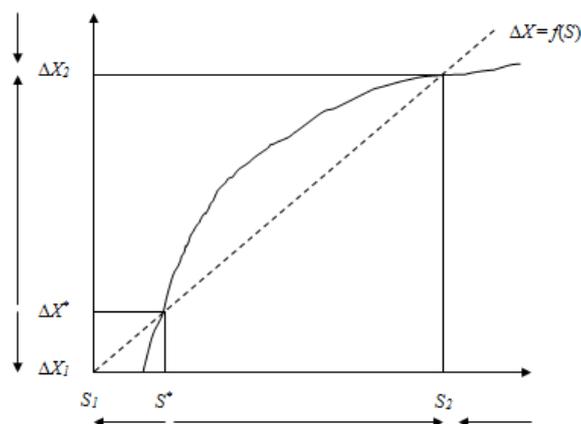
Le même raisonnement s'applique dans le cas du capital social. Le capital social inclue de manière générale tous les facteurs susceptibles d'affecter les niveaux présent et futur d'utilité d'un agent au travers de ses interactions sociales : "Men and women want respect, recognition, prestige, acceptance, and power from their family, friends, peers, and others. Consumption and other activities have a major social component partly because they take place in public. As a result, people often choose restaurants, neighborhoods, schools, books to read, political opinions, food, or leisure activities with an eye to pleasing peers and others in social network" (Becker 1996, p. 12). Il y a toutefois une différence significative qui vient du fait que le niveau de capital social d'un agent i ne dépend pas exclusivement des choix de ce dernier. En effet, la nature même du capital social implique que son niveau est une fonction des choix faits par les membres du groupe ou de la communauté d'appartenance de l'individu. De ce fait, le niveau présent X_{it} de capital social d'un agent i au moment t est une fonction de la consommation de biens sociaux par tous les agents appartenant au réseau de relations sociales de l'agent i . Dans la formalisation proposée par Becker, X_{it} est défini comme la somme de la consommation de biens sociaux par tous les agents j qui appartiennent au réseau de i . Autrement dit, $X_{it} = \sum_j x_{jt}$. Dans la même manière que pour le capital personnel, un taux de dépréciation ds est appliqué au capital social. Par conséquent, la valeur S_{t+1} du stock de capital social en $t+1$ se forme de la manière suivante :

$$(3) \quad S_{t+1} = X_{it} + (1 - ds)S_t$$

Une autre différence importante entre les deux types de capitaux réside dans le fait que les agents ont un contrôle très limité sur le niveau de capital social. En effet, il apparaît clairement que l'effet marginal des décisions d'un agent sur le niveau de son stock de capital social va en décroissant avec la taille du réseau auquel il appartient¹. Un autre aspect notable du capital social est sa propension à générer des régularités comportementales cumulatives et auto-renforçantes. Le stock de capital social, ainsi que l'investissement dans ce type de capital, sont en effet généralement fortement complémentaires en raison du fait que l'utilité marginale tirée de la consommation des biens sociaux tend à s'accroître avec le niveau présent du stock. Par exemple, une fois qu'un agent est devenu membre d'un gang, l'utilité marginale des activités criminelles augmente parce que ces dernières contribuent à renforcer la réputation de l'agent.

¹ Becker note toutefois qu'un agent peut toujours avoir une influence *indirecte* significative sur son capital social. En effet, on peut supposer qu'un agent ne va rejoindre un réseau qu'à la condition qu'il anticipe certains bénéfices. Autrement dit, les individus ont la capacité, dans une certaine mesure, de choisir leurs amis, leur identité sociale et de manière plus générale le réseau au sein duquel ils souhaitent interagir. La formation des réseaux sociaux et des communautés est donc au moins partiellement endogène et déterminée par les choix des

La nature auto-renforçante des régularités comportementales associées au capital social accroît la probabilité de l'occurrence de phénomènes dits de « masse critique », tels que ceux étudiés par Granovetter (1978) et Schelling (1978) : « Suppose the desire to play tennis depends on how many other people play, and the cost of playing falls because the number of tennis court increases. Given the initial stock of players, the number of players may increase only a little at first, but the greater number of players then increases the desire to play and the number who play increases playing over time, either explosively or until it converges to a new and possibly much higher level » (Becker 1996, p. 14). Supposons par exemple que le stock de capital social d'un membre de gang soit de niveau S , et notons par ΔX_i tout « investissement » supplémentaire dans des activités criminelles ayant pour effet d'accroître le capital social associé au fait d'être membre d'un gang. La figure 1 ci-dessous illustre une relation « explosive » possible entre le stock de capital social d'un agent (en abscisses) et le montant d'investissement supplémentaire dans ce capital (en ordonnées) :



Commentaire : la figure 1 décrit un phénomène de masse critique qui peut résulter de la complémentarité des investissements en capital social. L'axe des abscisses représente le stock de capital social (e.g. la réputation associée au fait d'être membre d'un gang) et l'axe des ordonnées représente le montant d'investissements complémentaires supplémentaires dans ce capital (e.g. des activités criminelles). Le montant des investissements est fonction du niveau présent de stock de capital, ce qui est représenté par la courbe en gras. La droite en pointillés indique le montant d'investissements nécessaire pour maintenir le niveau de capital social. Il y a deux équilibres stables, S_1 et S_2 . L'équilibre S^* est instable dans la mesure où toute variation générera une diminution (respectivement, une augmentation) de l'investissement jusqu'à ce que le stock soit égal à S_1 (respectivement, S_2).

Becker appréhende la culture comme une forme particulière de capital social. En tant qu'ensemble de « valeurs partagées et de préférences transmises de génération à génération, au travers de la famille, des pairs, des groupes ethniques, des classes et d'autres groupes », la culture contribue à déterminer les coûts et l'utilité des activités et de la consommation des différents biens. La spécificité de la culture réside dans le fait qu'elle change lentement et qu'elle est quasiment insensible aux actions des individus. Par conséquent, la relation entre l'action des agents et la culture est, au moins sur le plan idéal-typique, unilatérale : les individus n'ont pas la capacité de changer la culture, mais la culture a une influence significative sur le comportement des individus. Selon Becker, cette caractéristique rend beaucoup plus pertinente la traditionnelle hypothèse faite par les économistes concernant la stabilité et l'exogénéité des préférences sur les biens, que dans le cas du capital personnel ou même des autres formes de capital social.

Au-delà de ces éléments, l'analyse de Becker de la culture comme capital social est peu informative sur la manière dont la culture construit et oriente l'action individuelle. Becker affirme qu'à un certain niveau d'analyse, il est pertinent de faire l'hypothèse que des agents rationnels font un arbitrage entre le fait de suivre une norme ou une tradition correspondant à une culture, ce qui implique un coût, et

poursuivre leur intérêt personnel. Par exemple, il est possible de se demander pourquoi des individus vont régulièrement à l'église pour écouter des sermons, si l'on considère que cela leur est coûteux. Une explication plausible est que le fait d'aller à l'église apporte des biens privés ou d'autres types de bénéfices à ceux qui se conforment à la norme. D'après la théorie du choix rationnel, un agent rationnel ira à l'église jusqu'à ce que les bénéfices marginaux en termes de biens privés soient égaux au coût marginal. Ce cadre d'analyse peut aisément être étendu pour expliquer pourquoi les membres des classes populaires se conforment à des pratiques sociales qui en plus d'être coûteuses pour eux, servent les intérêts des classes aisées (voir Becker 1996, p. 225-230)².

Le cadre d'analyse assimilant la culture à une forme de capital humain n'offre pas d'explication concernant la formation de la valeur culturelle, et la relation de cette dernière avec la valeur économique. Cette question est traitée par David Throsby (1999) dans une tentative de dépassement de ce cadre d'analyse. D'après Throsby, le capital culturel doit être distingué à la fois de la notion de capital physique, mais aussi des notions de capital humain et de capital naturel, telles qu'elles sont traditionnellement appréhendées par les économistes. Throsby distingue ainsi le sens fonctionnel et le sens constitutif de la culture. Dans son sens fonctionnel, la culture renvoie à toutes les activités économiques qui prennent place au sein des « industries culturelles » ou du secteur culturel d'une économie. Dans son sens constitutif, la culture correspond à l'ensemble d'attitudes, de pratiques et de croyances qui sont à la base du fonctionnement de la société. Dans ce sens général, "something can be said to be of cultural value if it contributes to these shared elements of human experience" (Throsby 1999, p. 6). Si l'on met de côté les difficultés relatives à la mesure de la valeur culturelle, un item relevant du capital culturel se définit comme un actif contribuant à la formation de la valeur culturelle : "cultural capital is the stock of cultural value embodied in an asset" (Throsby 1999, p. 6).

Les actifs culturels peuvent être tangibles (bâtiments, structures, artefacts culturels tels que des peintures ou des sculptures, etc.) ou intangibles (idées, pratiques, croyances, valeurs, traditions, biens relevant du domaine public comme la littérature ou la musique). Dans la plupart des cas, les actifs culturels créent de la valeur économique et/ou culturelle supplémentaire. En ce qui concerne les biens tangibles, la valeur économique peut tout simplement provenir de leur existence physique. Mais elle peut aussi provenir de ou être augmentée par leur valeur culturelle, dérivée de certaines de leurs caractéristiques. Ainsi, la valeur économique d'une peinture de Van Gogh telle que mesurée par son prix sur le marché de l'art est bien supérieure à sa valeur « physique » en raison de son contenu culturel. Il en va différemment pour les actifs culturels intangibles car ils n'ont pas de valeur économique directe. Mais un stock d'actifs culturels intangibles va générer un flux de services lui-même porteur de valeur économique et culturelle. Un corollaire est que l'ordre de préférences sur les actifs culturels ne sera pas nécessairement le même, suivant que l'on s'attache à leur valeur culturelle ou à leur valeur économique. Enfin, une importante implication est que le capital culturel d'une communauté permet d'accroître de manière significative la valeur économique de sa production, ce qui indique que le capital culturel est une composante à part entière de la fonction de production de cette communauté.

Toutefois, même si l'analyse de Throsby identifie la culture comme un capital spécifique ayant une importance économique propre, les approches en termes de capital culturel restent insatisfaisantes, ainsi que nous l'indiquons plus bas. L'identification de la culture à un capital, au sens où l'entend

² Becker analyse ce problème dans le cadre d'un marchandage coasien. Définissons $S(N)$ et $C(N)$ comme respectivement les bénéfices en termes de biens de consommation et les coûts supportés par les membres de la classe populaire consécutifs au fait de suivre une norme N mise en place par la classe aisée. Si le niveau de $S(N)$ est fixé par la classe aisée, il sera fixé au niveau minimum suffisant pour inciter la classe populaire à suivre la norme, *i.e.* $S(N) = C(N)$. La classe aisée va promouvoir la norme à un coût unitaire de $K(N)$. Notons par $G(N)$ les gains collectifs de la classe aisée lorsque la classe populaire suit la norme. Dans ce cas, il sera dans l'intérêt de la classe aisée de promouvoir la norme si $G(N) \geq [S(N) + K(N)]L$, avec L le nombre d'individus appartenant à la classe populaire. Puisque $S(N) = C(N)$, cela revient à $G(N) \geq [C(N) + K(N)]L$. En d'autres termes, il est dans l'intérêt de la classe aisée d'imposer la norme si les gains qui en résultent sont suffisamment supérieurs aux coûts supportés par la classe populaire pour compenser les coûts associés à la production de la norme.

l'économiste, est problématique car elle revient à conférer aux ressources culturelles des propriétés qui ne sont pas les siennes, et au contraire à en ignorer d'autres qui lui sont spécifiques. On peut par exemple noter que l'hypothèse posée par Becker de dépréciation du capital (personnel et social) est particulièrement discutable dans le cas des biens culturels. La valeur culturelle d'une peinture ou un œuvre littéraire, sur laquelle repose une large partie (ou la totalité) de sa valeur économique, n'est ainsi pas soumise à une dépréciation dans le temps. Au contraire, la consommation de ce type de bien est susceptible d'accroître sa valeur culturelle et économique, au travers de la formation d'un patrimoine pouvant prendre la forme, par exemple, d'échanges et d'analyses autour de l'œuvre permettant de mieux en apprécier le contenu. De manière plus générale, le rapport au temps des ressources culturelles est très différent de celui des autres formes de capital. Outre leur caractère le plus souvent non-rival sur le plan inter-temporel, les biens culturels donnent généralement lieu à un processus d'accumulation au regard des expériences de consommation et de production. Ces éléments, ainsi que d'autres, suffisent à établir la nécessité d'un dépassement de l'approche économique de la culture en termes de capital. Un premier dépassement concerne le rôle productif du capital avec le développement des approches en termes de créativité.

1.2 Les ressources culturelles comme capital créatif

Au tournant du siècle des économistes ont proposé une nouvelle approche pour comprendre les relations entre économie et culture, et principalement les effets économiques de la culture. Ils tiennent compte de la dimension temporelle de la culture en montrant comment la culture peut créer sa propre extension et donc, au lieu de raisonner en termes de capital culturel, le font en termes de créativité.

1° Définitions

Le nouveau champ au sein duquel sont étudiées les conséquences économiques de la culture est celui des industries créatives ou Creative Industries (CI). Cependant, aucune définition de celles-ci n'est universellement admise. Caves (2000) définit les industries créatives comme les industries "*in which the product or service contains a substantial element of artistic or creative endeavour*"³ et a une valeur culturelle, artistique ou de loisir ; Towse (2003) identifie industries culturelles et industries créatives : "*Nowadays also called « creative industries », cultural industries mass-produce goods and services with sufficient artistic content to be considered creative and culturally significant. The essential features are industrial-scale production combined with cultural content.*"⁴. Throsby (2001) décrit les industries culturelles (assimilées aux industries créatives ou également définies comme industries à copyright) par un modèle de cercles concentriques, selon le degré de créativité qu'elles incorporent.

Le département pour la culture, les médias et les sports (DCMS) du gouvernement britannique, à la pointe dans l'étude de ces industries et dans la définition de politiques les concernant les définit comme "*those industries which have their origin in individual creativity, skill and talent and which have a potential for wealth and job creation through the generation and exploitation of intellectual property.*" (DCMS, 2001, p. 4). Une étude importante faite pour la Commission Européenne prend pour objet le "cultural & creative sector". A côté du secteur culturel, "*In the « creative sector », culture becomes a « creative » input in the production of non-cultural goods. It includes activities such as design (fashion design, interior design, and product design), architecture, and advertising. Creativity is understood in the study as the use of cultural resources as an intermediate consumption in the production process of non-cultural sectors, and thereby as a source of innovation*" (KEA, 2006, p.2).

Selon le Ministère des Affaires Etrangères français les industries culturelles et créatives sont caractérisées par leur dualité culturelle et économique. Elles incluent : les activités culturelles archétypiques ou activités non industrielles qui produisent des prototypes protégés par des droits de propriété comme les arts visuels (peinture, sculpture, photographie, artisanat), les arts du spectacle et le patrimoine (musées, bibliothèques, sites archéologiques et historiques, archives), les industries culturelles (film et vidéo, télévision et radio, jeux vidéo, musique, édition), les industries créatives,

³ Caves, 2000, p.1.

⁴ Towse, 2003, p. 170.

industrielles ou de prototype (design, architecture, publicité, industries du goût –gastronomie, vins et spiritueux-, industries du luxe –mode, parfumerie-, tourisme, sports, industries éducatives, les industries de support et de communication (web numérique, ordinateurs, baladeurs, ..).

La difficulté à définir le périmètre des CI traduit la présence, à doses variées, de la créativité dans un grand nombre d'industries mais manifeste aussi le mixage qui s'est établi entre créativité et production de masse. Nous pouvons alors caractériser les industries créatives par :

- 1° L'utilisation de la production de masse, même si ces secteurs combinent souvent des processus de production hétérogènes, manuels, néo-artisansaux (production en série avec des équipements spécifiques et l'intervention de travailleurs), industriels ou encore des procès de production unissant productions matérielles et immatérielles.
- 2° L'intégration de la créativité comme input important ou dominant.

2° Un nouveau paradigme productif

L'approche des CI remet en cause l'approche du Capital Culturel en proposant une nouvelle interprétation de la culture comme moyen de production. Cette dernière s'inscrit en effet dans l'approche standard de la fonction de production qui implique que la production résulte de ressources précises, les inputs, parmi lesquels le capital, et que la relation entre inputs et output peut être établie sans équivoque comme le postule l'analyse de la productivité marginale. Cela implique de nombreuses conditions implicites, généralement admissibles au prix de simplifications et de conventions dans le cas d'une production industrielle classique. Les inputs doivent être : identifiables, séparables, homogènes, reproductibles, mesurables, et organisés en combinaisons connues et stables. La spécificité de la création est analysée par l'image de la création divine ; Dieu crée le monde parce qu'il le fait à partir de rien. De la même façon la création de l'artiste ou du styliste de mode est faite à partir de rien, hors de tout recours à une ressource économique standard, mais grâce à une ressource singulière, qu'on l'appelle génie, créativité, inspiration, ou illumination, ressource qu'on ne peut analyser comme un input classique parce que son fonctionnement est idiosyncratique et dépend de très nombreux facteurs. Les mêmes musiciens n'atteignent pas la même qualité s'ils sont dirigés par Karajan ou par un chef ordinaire. L'output est souvent loin de toute mesure raisonnable (d'autant qu'il a souvent des effets directs et individualisables mais aussi des effets indirects ou collectifs) et la relation input - output ne peut s'exprimer par un ratio. De plus, le résultat du processus créatif varie avec l'environnement ou même de façon aléatoire. Comme l'on est dans une économie de variété infinie (Caves, 2000: 6) les inputs créatifs n'interviennent pas selon le schéma habituel et la relation entre ressources et valeur de leurs effets est souvent indéterminée. Les mêmes inputs donnent parfois une oeuvre géniale et parfois un résultat médiocre. Les combinaisons productives ne peuvent être considérées comme connues et stables, alors que l'idée de création se réfère à l'idée d'une production à partir de rien, rien d'identifiable précisément en tout cas. Quand on demandait à Yves Saint Laurent comment il travaillait, il racontait qu'il ne se donnait pas de programme précis, qu'il s'installait à son bureau et rêvassait, et que, parfois, tout d'un coup, une idée lui venait, qu'il se mettait alors à dessiner, et qu'ensuite il mettait à la corbeille toute une partie de ses esquisses pour n'en garder que quelques unes, ensuite retravaillées. Tel autre grand couturier dit passer ses soirées en boîte de nuit, et, parfois, à son retour avoir « un flash », convoquer alors en pleine nuit ses assistants des quatre coins de Paris, leur raconter ses visions, et les inviter à concrétiser l'idée du maître pendant que lui rentre se coucher.

Dans le domaine de la création les outils économiques standard n'expliquent rien : établir une fonction de production pour les tableaux de Picasso ou les robes de Lagerfeld n'a guère de sens. Le principe de mesure du temps et d'économie de temps, dans les phases de création proprement dite, perd tout sens. En quoi cela importe-t-il de savoir si Picasso a peint ce tableau en un jour ou une semaine, Haendel composé le Messie en un mois ou un an ? Un cas classique dans l'histoire de la musique est d'opposer la Messe en si mineur de Bach et le Messie de Haendel, composés à la même époque. Alors que Bach a mis vingt-six ans à composer sa Messe, réutilisant des créations antérieures, selon le mode habituel de la parodie, créations qui résultaient elles-mêmes d'un long travail, Haendel

écrivit son Messie en vingt et un jours. Personne ne songerait à indexer la qualité relative des deux oeuvres sur le temps consacré à leur écriture !

L'approche de la créativité remet en cause le paradigme de la production des 19^e et 20^e siècles – un paradigme énergétiste de la production - commun à l'approche classico-marxienne et à l'approche walrasienne, et selon lequel la richesse est accumulation de marchandises, biens reproductibles produits avec du travail, direct et indirect. Pour produire il suffit de consacrer à la production les dépenses nécessaires, en prix ou en quantité de travail. On produit en transformant de l'énergie (humaine ou naturelle) en marchandises selon une logique énergétiste, conforme à la grande vision du rapport homme-nature de ces siècles. Les biens « rares », c'est-à-dire non reproductibles avec du travail humain, sont des biens marginaux et disparaissent donc de l'analyse comme ils semblent disparaître du cœur de l'économie.

Un tel paradigme interdit de penser la création autrement que comme quelque chose de marginal (réduit notamment au domaine de l'art, expulsé de celui de la production "normale"). L'introduction dans l'analyse économique d'un paradigme de l'information a constitué une première avancée. Les discussions tenues aujourd'hui autour de la créativité cherchent à aller au-delà.

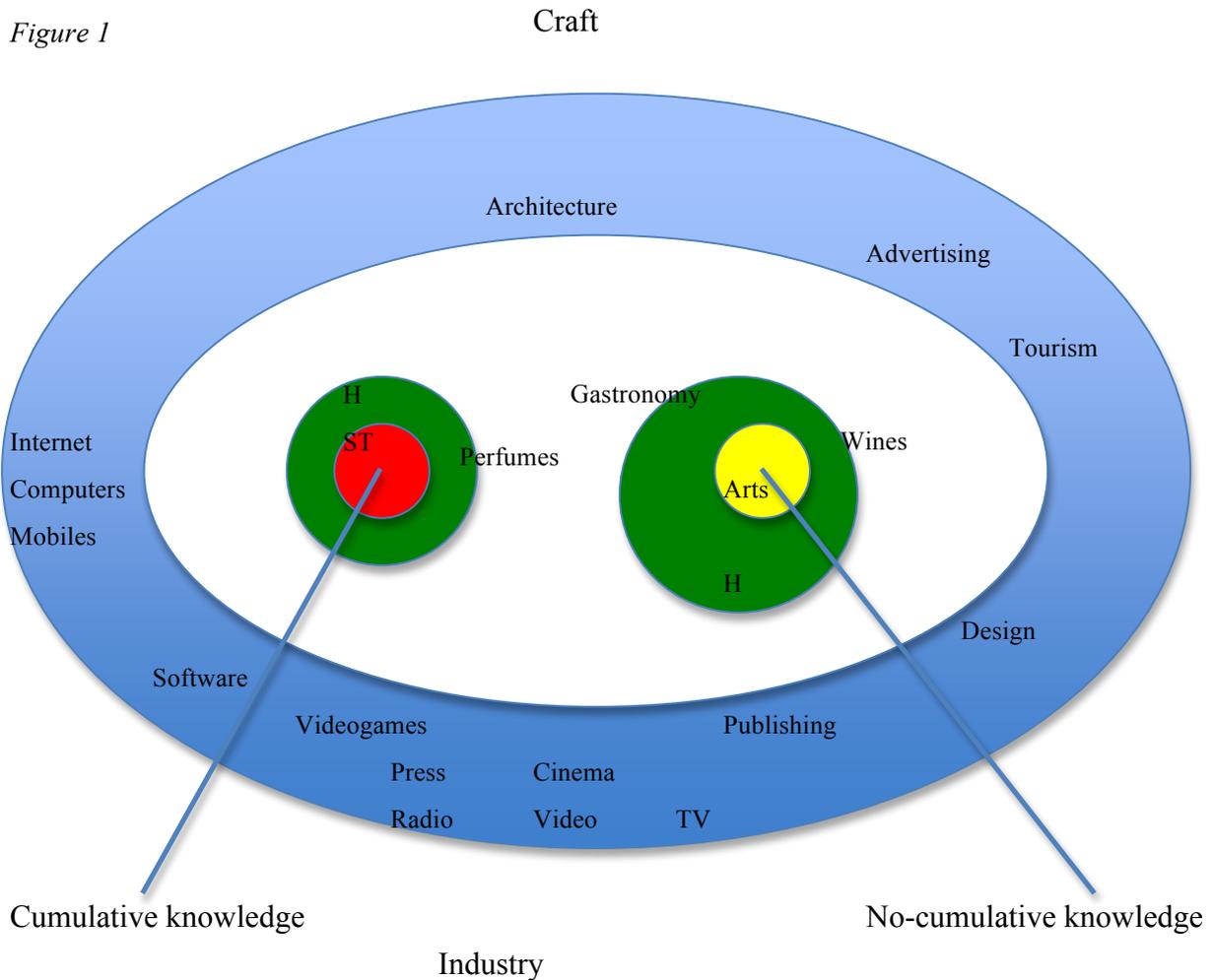
3° *Connaissance cumulative et connaissance non-cumulative : le rôle des patrimoines*

George Steiner a fait remarquer qu'alors que le progrès scientifique et technique était cumulatif, les oeuvres les plus anciennes en musique ou en littérature n'ont jamais été dépassées : "major art is not relegated to antiquarian status; Chartres does not date... What ... is in advance on Homer or Sophocles, on Plato or Dante? Beyond Hamlet, what novel surpasses Madame Bovary or Moby Dick?" (Steiner, 2001: 252).

La science est le modèle des domaines mettant en oeuvre une créativité qui prend la forme de la connaissance cumulative. Les scientifiques se servent comme inputs de l'ancienne connaissance scientifique pour produire de nouvelles connaissances, plus développées, plus rigoureuses, plus sophistiquées, de telle sorte que la connaissance ancienne se fond dans la nouvelle et cesse d'avoir une valeur en tant que telle. Au contraire, comme le note Steiner, il y a des produits de la créativité non-cumulatifs quand la production de certains biens créatifs déterminés n'améliore aucune connaissance préalable et n'a pas vocation à être remplacée dans le futur. Cela explique pourquoi la définition des industries culturelles et créatives par le *Ministère des Affaires Etrangères* français inclut le patrimoine : musées, bibliothèques, sites archéologiques et historiques, archives, etc. Les patrimoines jouent un grand rôle dans les arts et les industries créatives telles la mode, les vins et spiritueux, la gastronomie (Barrère and Chossat, 2004). Pour présenter autrement les choses, l'on peut dire que dans les champs gouvernés par la connaissance cumulative les patrimoines sont fongibles alors que dans ceux qui sont basés sur la connaissance non-cumulative, ils ne le sont pas. Ainsi, s'intéresser aux industries créatives implique d'introduire le rôle clef des patrimoines. Les patrimoines sont les compléments de la créativité ; ce sont des stocks formés par la créativité du passé et ils peuvent servir pour développer une nouvelle créativité. La culture intervient ainsi comme "nouvelle" culture, la culture est alors un flux, via la créativité, et comme "ancienne" culture, la culture est un stock, via le patrimoine. La figure 1 représente les industries créatives sur la base du schéma classique de Throsby mais en incluant le rôle des patrimoines et en distinguant entre connaissance cumulative et non cumulative.

Nous représentons les industries créatives par une ellipse dont les deux foyers correspondent aux deux sources de caractéristiques productives de ces industries, la connaissance cumulative et la connaissance non cumulative. Les industries recourent plus ou moins à chacune d'entre elles. Autour du premier foyer (connaissance cumulative) nous figurons par un premier cercle la science et la technologie, qui sont les lieux principaux de développement de cette connaissance, par un second le patrimoine qu'elles secrètent. Ce cercle est petit parce qu'il s'agit de patrimoines fongibles, qui disparaissent en grande partie. Autour du second foyer (connaissance non-cumulative) le premier cercle correspond aux arts, lieu essentiel de développement de ce type de créativité, et le second, d'ampleur plus grande que dans le cas du foyer précédent, aux patrimoines de type artistique. Ils

forment pour longtemps des sources essentielles d'utilités et de créativité. Le terme 'patrimoine' est utilisé dans son sens large et ne se réfère pas seulement, comme dans les classifications officielles françaises (et souvent étrangères), aux musées, bibliothèques ... mais à tous les patrimoines constitués par l'accumulation et la sédimentation de la créativité, comme le patrimoine de savoir-faire des *maisons de couture* ou les recettes de cuisine caractéristiques des cultures culinaires. Les autres secteurs créatifs sont localisés dans l'ellipse selon deux critères : leur distance de chaque foyer, leur relation à un processus de production plutôt industriel ou plutôt artisanal.



L'approche des IC tend à considérer la culture, non pas comme un capital traditionnel, mais comme une source de créativité, qui apparaît comme créativité nouvelle et comme créativité accumulée sous la forme de patrimoines. Une seconde caractéristique importante de l'approche est que la création est reliée à son contexte social, historique et spatial. L'analyse marshallienne des districts industriels avait déjà montré que certains lieux étaient, à certains moments, et dans certains contextes, capables de développer une atmosphère spécifique qui contribuait à étendre les effets de spill-over et à accroître la créativité. Florida and Landry en étudiant les villes créatives et Santagata, Zukin ou Braslow les districts culturels et créatifs développent ce type d'analyse pour d'autres configurations que les clusters industriels traditionnels. L'hétérogénéité des territoires contribue à former des actifs stratégiques. Dès lors les patrimoines, comme nous l'avons fait, peuvent être introduits. Leur analyse nécessite aussi celle des formes sociales qu'ils prennent, qu'elles soient publiques ou privées, qu'ils

fonctionnent comme capital ou non. Leur détention n'est pas toujours privée, comme quand l'Unesco établit la Liste Représentative du Patrimoine Culturel Intangible de l'Humanité.

2 Des limites du capital culturel aux Cultural Commons

2. 1 Les limites des approches en termes de capital

Les analyses précédentes nous donnent de solides points de départ pour étudier la dimension temporelle des ressources culturelles. L'analyse beckerienne a le mérite de mettre l'accent sur les effets économiques de la culture, sur la possibilité de la considérer aussi comme ensemble de ressources ayant une valeur économique, sur l'intérêt de se préoccuper de sa gestion efficace en prenant en compte l'ensemble de ses effets économiques. L'approche de la créativité insiste quant à elle sur la spécificité du fonctionnement productif de la culture. Les débats menés autour de ces représentations de la dimension économique de la culture permettent de mettre en évidence quatre spécificités relatives à la dimension temporelle des ressources culturelles. Elles montrent qu'on ne peut se contenter d'identifier les ressources culturelles à du capital, quand bien même elles auraient une dimension et des effets économiques et marchands, dans la mesure où il s'agit d'un capital très spécifique.

1° l'absence de soustraitabilité temporelle dans l'usage de la ressource

L'application à la culture de l'approche de la créativité permet de révéler deux caractéristiques centrales des ressources culturelles comme ressources économiques. Il n'y a généralement pas de rivalité dans leur usage à travers l'espace parce que leur 'consommation' ne les consomme précisément pas et n'interdit pas à d'autres (sous réserve d'effets classiques d'encombrement) d'y recourir. La consommation de programmes télévisés par certains n'empêche pas d'autres de regarder les mêmes programmes et d'en recevoir autant d'utilité. Au contraire, même, nombre de ressources culturelles sont sujettes à des effets de réseaux et leur utilité individuelle s'accroît avec l'extension de leur usage par d'autres (le programme TV vu par de très nombreux téléspectateurs leur permet des échanges plus nombreux que celui qui, à la limite, ne serait vu que par un d'entre eux). Nous sommes ici en présence d'un effet désormais bien connu⁵. En revanche l'absence de soustraitabilité temporelle de ces ressources a suscité moins de curiosité. Pourtant l'une des caractéristiques essentielles des ressources culturelles est que leur usage dans le temps n'est généralement pas rival. Les lecteurs de La princesse de Clèves aujourd'hui ne souffrent pas du fait que des générations et des générations les aient précédé dans cette voie. Cette absence de soustraitabilité dans le temps s'applique aussi à des rôles conjoints de biens de consommation et biens de production, et, compte tenu de leurs propriétés de non-rivalité, sans que ces fonctions ne s'excluent. La Joconde sera consommée comme bien de consommation par le visiteur amateur mais aussi comme bien de production par le peintre en formation qui l'étudiera et en fera une copie.

2° le profil particulier du coût d'usage du capital culturel

L'exemple précédent montre que dans certains cas un usage préalable du capital culturel renforce sa 'productivité' présente. La lecture de la Princesse de Clèves par les générations précédentes permet aux lecteurs contemporains, en les inscrivant dans une culture, de bénéficier des commentaires qu'a suscités la fréquentation passée de cette ressource. La productivité présente du capital culturel peut être accrue par son utilisation passée alors que le capital standard est censé s'user par l'usage et voir sa valeur progressivement décliner. Alors que la consommation des ressources ordinaires est une consommation destructrice celle des ressources culturelles peut être une *consommation valorisatrice*. De même l'obsolescence du capital se présente-t-elle dans des conditions différentes. Quand il s'agit de connaissance cumulative les anciennes ressources sont remplacées par de nouvelles et deviennent obsolètes mais quand il s'agit de connaissance non cumulative il n'en est pas de même. La peinture de

⁵ On retrouve une propriété mise en évidence par Arrow (Arrow, 1962) pour l'information. La consommation de l'information n'épuise pas le bien.

la renaissance italienne, bien que ‘vieux’ de plusieurs siècles, continue à fasciner le public et à façonner le talent de nouveaux peintres.

3° le mode d'action du capital culturel : de la créativité au patrimoine

L'approche de la créativité limite l'intérêt d'un raisonnement en termes de capital culturel dès lors que celui-ci ne fonctionne pas selon le schéma traditionnel de la fonction de production, c-à-d en établissant une relation régulière et reproductible entre un input clairement désigné et une production de valeur. Si la production se fait en utilisant des patrimoines existants comment mesurer leur apport ? Comment mesurer (en tenant compte de leur effet dans le temps, en termes de consommation et de production) des « capitaux culturels » que représenteraient Chambord ou Borobudur, Keynes et Ricardo ? Quelle est la ‘valeur’ ou la ‘productivité’ de l'invention de la perspective en peinture, de la création du style New Look dans la mode d'après-guerre, de la mise au point de la cuisine moléculaire ? Picasso explique qu'il n'aurait jamais réalisé son œuvre sans Cézanne, mais aussi sans Puvis de Chavanne, sans Poussin et Ingres, sans Vélasquez et sans la peinture italienne ; mais comment identifier et séparer les différents inputs, et notamment ceux qui relèvent du patrimoine et ceux qui relèvent de son utilisation créative⁶ ? Quelle part du produit Picasso attribuer à Ingres et quelle part à Cézanne ? Quand Lagerfeld « reprend » la création de Chanel, son premier acte est de passer six mois à s'imprégner du patrimoine de la maison, non pour faire du Coco Chanel bis mais pour s'en inspirer en créant un nouveau Chanel mais fidèle à l'esprit de Coco (Roux, 2003).

4° un capital non générique mais localisé et idiosyncrasique

L'un des intérêts de la notion de capital est de permettre de comparer l'efficacité de différentes combinaisons productives et de s'aligner sur la combinaison efficiente. Cela suppose qu'on puisse investir en capital pour reproduire une combinaison dont on a pu observer ailleurs l'efficacité. Or les ressources culturelles ne sont pas de nature générique. Elles sont généralement incluses dans des ensembles plus vastes eux mêmes constitués à travers le temps sur la base de conditions historiques et géographiques déterminées et donc impossible à transposer ailleurs avec le même résultat. S'il est parfois possible d'emprunter à une construction culturelle existante (s'inspirer du toyotisme par exemple pour le transposer en Occident), nombreux sont les cas où cela n'a pas de sens du fait de l'idiosyncrasie des ressources. Cela peut aller jusqu'à la singularité des ressources. Raisonner en termes de ressources créatives permet de penser la singularité des génies mais, plus largement, la singularité de nombre de ressources culturelles. Si l'on peut doubler, tripler ou décupler son parc d'ordinateurs, l'on ne peut embaucher un, deux ou trois Einstein ou Steve Jobs et l'on ne peut produire de nouvelles symphonies de Mozart ou de nouveaux tableaux de Picasso.

Il ne s'agit pas là de spécificités marginales qui permettraient de maintenir l'identification entre ressources culturelles et capital et de les traiter indifféremment comme capital culturel. Le sens du concept de capital en économie est de mettre en relation une dépense (de capital), donc une consommation de valeur avec une production, donc une augmentation de valeur, afin de gérer de façon efficace cette relation via un calcul économique. A partir du moment où l'aspect de dépense ne s'applique plus nécessairement et où celui de production de valeur n'est plus significatif des effets du capital, le concept devient inapproprié. Mieux vaut dire que dans certaines conditions les ressources culturelles peuvent fonctionner comme capital, sans d'ailleurs que cela n'épuise nécessairement leurs effets. Dans d'autres au contraire elles ne jouent pas selon le schéma du capital. Dès lors, peut-on se tourner vers l'approche des Commons qui a pour vocation de traiter de ressources économiques qui ne prennent pas la forme classique de capital mais, au contraire, s'organisent dans des formes institutionnelles collectives ?

⁶ L'additivité de la fonction de production disparaît parce que chaque élément du processus créatif et chaque intervention d'effets patrimoniaux peut jouer un rôle décisif, indépendamment de son coût absolu et relatif, comme l'exprime la théorie de la production O-ring (c'est la défaillance d'un joint O, pièce de valeur insignifiante, qui aurait suffi à causer l'explosion au décollage de la navette Challenger).

2.2 Les ressources culturelles comme Cultural Commons

La question des commons concerne en premier lieu les common-pools de ressources naturelles. Après l'article célèbre de Hardin (1968) l'on recommanda de choisir entre privatisation et contrôle étatique pour les gérer au lieu de les laisser en libreaccès. Néanmoins le développement des pratiques et des analyses ont rapidement montré les limites des politiques de quota (cf. par exemple le cas des langousteries du Maine, Wilson, 1997) et la possibilité d'une tragédie des anti-commons entraînée par la multiplication et le partitionnement des droits de propriété (Heller, 1998, 2008). Ostrom (1990) a clarifié les choses en distinguant CPR (common-pool resources) et open access et en analysant les différentes formes de propriété commune comme des institutions spécifiques pouvant conduire à des arrangements institutionnels complexes d'organisation de la propriété. Les Commons ont été considérés comme un quatrième type de bien dans la classification : biens privés (forte soustraitabilité et exclusion facile), biens de club (faible soustraitabilité et exclusion facile), biens publics (faible soustraitabilité et exclusion difficile) et commons (forte soustraitabilité et exclusion difficile). Son étude concernait principalement les commons de ressources naturelles mais cette approche pouvait aussi s'appliquer aux commons culturels (Hess and Ostrom, 2003).

Dans le cas des commons culturels, comme l'utilisation des ressources culturelles n'est pas généralement rivale, le problème est encore plus complexe parce que le critère d'efficacité ne peut se limiter à une exploitation évitant gaspillage et sur-utilisation mais doit concerner leur production et leur extension (Madison, Frischmann and Strandburg, 2010). En outre de nombreux semi-commons et commons limités, régis par des formes variées de combinaison entre propriété privée, publique et commune, avec des limites à leur ouverture variables, sont présents dans le champ culturel et contribuent fortement aux spill-overs qui caractérisent l'information et la culture ; l'expansion du web a fait de ce dernier le lieu principal, aujourd'hui, des semi-commons.

La littérature consacrée aux commons culturels et créatifs est particulièrement intéressante. Cependant elle évolue désormais vers une conception élargie des commons, qui dépasse l'objet originel d'Ostrom (1990), le management des ressources. Celle-ci s'intéressait principalement à la définition des formes institutionnelles capables d'organiser une gestion efficace (définition des ressources, identification des objectifs des commons, définition de l'ouverture, affectation du contrôle, formes de gouvernance et règles d'usage). Comprendre le nouveau rôle des Commons dans une économie créative implique de considérer tous leurs effets économiques et sociaux, qu'ils soient directs ou indirects : comment les Commons culturels élèvent-ils le capital culturel d'une population, comment développent-ils les motivations intrinsèques pour les activités créatives, favorisent-ils la coopération, créent-ils une atmosphère créative, et ainsi de suite.

Ostrom étudiait la construction sociale et historique des Commons et de leurs règles par des communautés. Néanmoins son approche de la gestion des ressources demeurait encadrée dans l'approche traditionnelle de l'efficacité (même si elle dépassait l'opposition standard entre bien privé et bien public), qu'elle étendait vers la prise en compte des coûts de transaction : pour elle, fréquemment, les communautés étaient de meilleures gestionnaires des coûts de transaction que le marché et l'Etat. Elle ne développait pas pour autant une approche institutionnaliste, qui étudie explicitement des institutions replacées dans leurs contextes temporel et spatial, au delà de la seule question de la gestion directe des ressources. Cela se manifestait dans la présentation naturaliste ou techniciste des Commons comme quatrième type de bien (forte soustraitabilité et exclusion difficile, cf. supra). Les analyses mêmes menées par Ostrom et son équipe ont pourtant montré que les formes sociales de gestion des commons découlaient aussi de choix stratégiques et de projets, parfois rivaux, nombre de ressources pouvant dans certains cas être gérés de façon privative mais dans d'autres via la forme club, la forme publique ou la forme commons.

Une seconde limite, liée à la précédente, est que la construction historique de Commons ne crée pas seulement des ressources mais aussi des ressources 'négatives', des habitudes et routines inefficaces, des trends culturels en opposition au progrès et à la créativité. Les communautés héritent du passé, pas seulement des ressources économiques, mais aussi des caractères sociaux qui peuvent

avoir des effets économiques et sociaux positifs ou négatifs. Comme North l'a brillamment montré, ils peuvent développer des effets de lock-in. C'est également dire que certaines ressources (communes mais aussi privées), comme nous l'avons esquissé, sont particulières en ce qu'elles sont liées à d'autres au sein d'ensembles qui passent à travers le temps et que nous avons appelés des patrimoines. Dès lors elles ne peuvent être seulement étudiées comme éléments de common-pool resources et leur dimension patrimoniale doit être prise en compte explicitement. D'où l'intérêt de questionner les études portant sur des patrimoines, définis comme des ensembles dont les communautés mais aussi les individus héritent du passé.

3 Une approche patrimoniale ?

Le mouvement de patrimonialisation qui s'est fortement accéléré depuis les années 80 a suscité l'intérêt de nombreux analystes en sciences sociales. Les économistes, même s'ils ont peu alimenté ces débats, ont tout à gagner à connaître leurs acquis. Nous nous y référerons avant de voir sur quelles bases fonder une analyse économique utilisant la catégorie de patrimoine comme instrument d'analyse de la dimension temporelle des ressources culturelles.

3.1 Les enseignements des analyses des patrimoines culturels

1° Des précurseurs

On les trouve dans une tradition institutionnaliste, quelque peu oubliée, initiée en France par E. Durkheim (1893) pour dépasser l'opposition individualisme – holisme en traitant d'individus socialisés, un courant qui culminera avec l'œuvre de Norbert Elias (cf. notamment N. Elias, 1973) et la conceptualisation de la société comme société d'individus. A partir de la notion d'interdépendance sociale des individus (que Elias reprendra sous la forme de la société comme réseau symbolisée par l'image du filet de pêche, ensemble de mailles interconnectées) et de l'idée du passage d'une solidarité mécanique ou solidarité par similitude à une solidarité organique liée à la différenciation et l'interdépendance des individus, certains de ses disciples, au premier rang desquels Célestin Bouglé (1907) et Léon Bourgeois (1902), développeront une approche solidariste (la notion de solidarité étant déjà largement utilisée par Durkheim (1893), faisant de la solidarité la forme politique de l'interdépendance sociale, conçue comme interdépendance à un moment donné mais aussi, dans le temps, entre générations. Pour eux, chaque individu est né dans une société qui lui permet de bénéficier d'un acquis social et culturel, c'est-à-dire d'un *patrimoine*⁷. Sans cette relation à la société, personne ne pourrait survivre. Dès lors un contrat implicite (un quasi-contrat pour Bourgeois) lie l'individu et la société : chaque individu a des droits sociaux (droit à l'éducation, ...) et des devoirs sociaux. On voit comment c'est bien la dimension temporelle des sociétés via celle de sa culture qui, dans cette conception, est à la source de la socialisation des individus.

La dimension temporelle relevée par le Solidarisme se retrouve dans l'école juridique française du Service Public représentée principalement par Léon Duguit et de l'institution représentée par Maurice Hauriou. Ce dernier, en se fondant sur une théorie de l'Etat comme institution exprimant une œuvre et donc un projet, s'inscrivant dans la durée, apportera au débat l'idée de puissance de l'Etat comme condition du maintien de la cohésion du groupe dans le temps. La double dimension de l'institution, à la fois instituée et instituante conduit également à souligner la prégnance de l'Etat. Historiquement institué, il institue les individus comme sujets de droit et comme citoyens et non comme échangeurs de biens et services sur des marchés de biens ou de services producteurs. Et, dans ces activités même, leur personnalité juridique contribue à définir le type de contrats, donc de droits et d'obligations, qu'ils sont susceptibles de nouer. Un point de vue analogue est développé par le

7 "Au devoir moral de la charité qu'a formulé le christianisme et à la notion déjà plus précise mais encore abstraite et dépourvue de sanctions de la fraternité républicaine, elle (la doctrine solidariste) substitue une obligation quasi-contractuelle ayant, comme on dit en droit, une cause et pouvant être soumise à certaines sanctions : celle de la dette de l'homme envers les hommes, source et mesure du devoir rigoureux de la solidarité sociale" (cité par David, p 80). A la notion de "quasi-contrat" Fouillée préfère celle de contrat implicite.

travaillisme anglais qui, avec T.H. Marshall (1950), analyse les droits sociaux comme la conséquence du statut de citoyen entendu à la fois comme l'égalité des membres de la communauté par rapport aux droits et aux devoirs et comme l'insertion des individus dans une collectivité, une communauté porteuse d'un patrimoine social commun, patrimoine à dimension politique et culturelle (Reisman, 2005).

2° *Les patrimoines culturels*

Le développement contemporain de l'analyse du patrimoine culturel dérive du développement de politiques publiques visant à la conservation des monuments historiques. L'idée de monument remarquable ou de mirabilia (la 'Merveille' au Mont saint Michel) est une idée ancienne comme en atteste la nostalgie des « Sept merveilles du monde ». La Renaissance est un moment de redécouverte d'un héritage antique censé constituer la base de la civilisation, assimilée à la culture occidentale, et dont la valeur sociale s'accroissait brutalement en devenant le symbole de l'identité chrétienne face aux barbares et aux envahisseurs (Jokilehto, 1986).

La conception qui fonde la création en 1790 de la Commission des monuments historiques pour recenser et préserver le patrimoine national et met ainsi en avant pour la première fois dans un texte 'officiel' le terme de patrimoine est fondée sur l'idée que le passé lègue au présent des monuments et œuvres remarquables méritant d'être protégés et qu'ils sont désormais la propriété collective de la Nation. Par la suite, l'Angleterre, l'Allemagne, l'Italie et d'autres encore mirent en œuvre à leur tour des politiques du patrimoine. Nombre d'hommes politiques estimèrent que la considération du passé et la préservation de ce qu'il en restait étaient un bon moyen de renforcer la conscience de l'identité nationale à un moment de forte compétition entre nations européennes et d'explosion des nationalismes. Dans ce premier temps du patrimoine (Barrère, 2013) le patrimoine est pensé comme réalité matérielle incontestable qui s'impose aux communautés à partir du moment où elles décident de regarder leur passé.

Au contraire, la période contemporaine est caractérisée par la multiplication des débats relatifs à la définition du patrimoine. Les théoriciens de la conservation, conservateurs, anthropologues, archéologues, ont mis en évidence le fait que les patrimoines n'étaient pas les résultats évidents du passé mais procédaient de constructions sociales et culturelles. Tunbridge et Ashworth définissent le patrimoine comme 'a contemporary product shaped from history' (Tunbridge and Ashworth, 1996, p.20). C'est une lecture spécifique du passé destinée à ancrer des identités sociales, culturelles et politiques d'individus, de groupes, de lieux. Des conflits se nouent pour les définir, les délimiter et les mettre en forme. Le futurisme italien, souvent proche du mouvement fasciste, mérite-t-il d'être protégé donc valorisé ? Et quid des architectures nazies et staliniennes ? Comment présenter les symboles des temps coloniaux, de l'Apartheid ou de l'esclavage ? La corrida doit-elle être considérée comme un élément du patrimoine ibérique ou comme une pratique barbare à oublier ?

Le patrimoine n'est donc pas un agrégat, une collection de biens et de sites ; le patrimoine est un processus culturel constituant un sens, une mentalité, " a way of knowing and seeing" (Smith, 2006, p. 54). Cela conduit même à sous-estimer la dimension matérielle et objective de ce que le passé a laissé subsister au profit de la seule dimension culturelle et volontariste : "Heritage itself is not a thing and does not exist by itself - nor does it imply a movement or a project. Rather, heritage is about the process by which people use the past - a 'discursive construction' with material consequences" (Harvey, p. 19). Pourtant, le projet subjectif à l'origine de la construction du patrimoine ne peut supprimer les conditions objectives du passé et est contraint par la réalité, même si différentes lectures en sont possible. De plus, certains patrimoines ne peuvent être aisément remodelés parce qu'ils ont un poids donné par l'histoire et lié à des événements objectifs qui ne peuvent être facilement oubliés ou niés. Les camps de concentration nazis ont existé et le négationnisme trouve vite ses limites de sorte que la période nazie constitue une partie inoubliable du patrimoine allemand.

Le patrimoine prendrait alors un caractère « dissonant » (Tunbridge and Ashworth, 1996) parce que la construction et la gestion du patrimoine sont fondées sur une interprétation de l'histoire qui cherche à donner un sens à l'histoire ainsi reconstruite. C'est donc une appropriation de l'histoire qui

légitime des groupes et des actes et en exclut d'autres. Comme la manifestation du patrimoine développe des effets émotionnels elle crée de la dissonance.

Nous sommes ici très loin de l'approche des Cultural Commons qui les limite à une collection de ressources culturelles, c-à-d de 'choses'. Les patrimoines culturels ne sont ni des choses ni des agrégats de choses. Etant liés à des significations ils incorporent une dimension subjective et représentent une relation entre objets et sujets. Comme éléments d'un projet global ils ne sont pas du genre d'un agrégat mais sont structurés pour définir le sens de leur construction. Cela conduit à distinguer entre ressources culturelles, cultures et patrimoines. Les ressources culturelles, issues de différentes cultures, c-à-d. de différentes perceptions des rapports des individus au monde et aux autres dans le cadre de groupes, sont multiples et hétérogènes, à un moment donné. Elles forment une sorte de common-pool de ressources, sans structure ni cohérence particulières. Ainsi les cuisiniers ont-ils à leur disposition une multitude de recettes, issues de multiples cuisines très différentes (française, italienne, chinoise, thaïe, juive, ..), qui constituent une sorte de 'pot commun' dans lequel ils peuvent puiser pour les appliquer ou s'en inspirer pour créer de nouveaux plats ou de nouvelles recettes. Au-delà de la diversité des ressources communes des traits permettent de distinguer diverses cultures, traditions ou civilisations. La culture grecque ou romaine découle de principes définis qui leur donnent une cohérence et une spécificité, reliées à une identité. Il en est de même pour les principes culinaires qui organisent des cultures culinaires. Les patrimoines, qu'il s'agisse de ceux des groupes, des nations, de l'humanité (le patrimoine commun de l'humanité de l'Unesco), des firmes ou des individus résultent d'un travail antérieur de construction (consciente et inconsciente) et d'une accumulation. Ainsi les patrimoines nationaux, issus de cultures déterminées, s'en distinguent en ce qu'ils en cristallisent les éléments identitaires et spécifiques, alors que les cultures peuvent avoir une durée de vie plus courte en ne passant pas l'épreuve de la sélection par l'histoire. Si certaines cultures ou certains éléments culturels seront agglomérés au patrimoine, d'autres pourront disparaître (rien ne dit que la culture hip-hop deviendra un élément du patrimoine national ou local,..). Il en est de même pour les patrimoines d'organisations ou d'individus qui résulteront toujours de sélections opérées par le passage du temps irréversible et représenteront les traces et les legs du fonctionnement passé.

En même temps, la dissonance révèle que les patrimoines, même s'ils correspondent à la sélection et à la cristallisation de traits culturels, et sont donc structurés autour de principes plus ou moins clairs, correspondant à des recherches d'identité dans le cadre de projets, n'ont qu'une cohérence partielle. S'il existe différents points de vue pour définir et délimiter un patrimoine, il peut exister différents patrimoines ou différents composants, plus ou moins hétérogènes, du patrimoine à l'intérieur d'une société donnée. En France le patrimoine romain est différent du patrimoine celte ou gaulois, en Angleterre la culture saxonne diffère de la normande, aux Etats Unis la culture noire d'origine africaine n'est pas la culture des Blancs ou des Juifs. De plus le patrimoine ou certains de ses composants peuvent être rejetés, réaménagés, restructurés, comme dans le cas des jeunes allemands rejetant la tradition antisémite ancienne.

3.2 Analyser la dimension temporelle des ressources culturelles constituées en patrimoines ?

Du point de vue économique, le patrimoine culturel et social, quand on le considère dans le temps, n'est pas seulement une dette sociale de l'individu, comme le développe Léon Bourgeois, mais d'abord un actif collectif. Une société produit des marchandises et des institutions. La partie la plus importante de ces biens disparaît dans la consommation, improductive et productive. Certains d'entre eux restent et constituent un patrimoine social et culturel. Le stock de capital est une part importante de ce patrimoine social, mais les biens créatifs (produits artistiques, connaissances, ...), les règles, les institutions, les normes de comportement sont aussi une autre part essentielle de ce patrimoine. Ils ont des effets forts à la fois sur la consommation et sur la production, sont à la fois inputs et outputs, et les conditions du fonctionnement économique de la société actuelle en dépendent étroitement. La richesse sociale dépend autant du patrimoine social que des choix des agents économiques et, plus l'économie

devient économie d'information et de connaissance, plus le rôle de cette source de richesse s'accroît. Réciproquement, la société doit gérer ce patrimoine (tout autant que le patrimoine naturel) pour les générations futures.

Le patrimoine est alors défini comme « ensemble, attaché à un titulaire (un individu ou un groupe, une organisation, une institution, un territoire, bref n'importe quelle 'entité') et exprimant sa spécificité, ensemble historiquement institué et territorialement situé d'avoirs construits et transmis par le passé, avoirs qui sont des actifs matériels, des actifs immatériels et des institutions ». Le patrimoine est défini au niveau d'une unité ayant une frontière qui permette de l'autonomiser et de la distinguer des autres unités au sein d'un environnement donné. Les acteurs, individuels et collectifs (les firmes et les territoires notamment), se voient dotés de patrimoines qui contribuent, comme les *habitus* de Bourdieu, à leurs prises de décision. Ils peuvent également constituer des ressources spécifiques, atouts compétitifs dans la concurrence, comme nous l'avons vu avec la dialectique créativité-patrimoine. Ces patrimoines, généralement, rassemblent des éléments contradictoires, certains issus de patrimoines culturels marchands, d'autres de patrimoines idéologiques ou socio-politiques (le patrimoine républicain par exemple). Les patrimoines ne sont par nature ni marchands ni non marchands. Même si leurs caractéristiques de valeurs d'usage conditionnent la forme institutionnelle de leur apparition et de leur gestion, celles-ci résultent aussi de constructions sociales, d'inventions, de stratégies et de projets. Dès lors, des patrimoines fonctionnent comme capital, d'autres comme ressources communes et, parfois, les mêmes peuvent fonctionner de façon alternative sur un mode marchand et capitaliste, avec des effets de valeur identifiables, et sur un mode de ressources collectives, voire ils peuvent fonctionner de façon hybride en produisant simultanément des effets marchands et non marchands, individuels et collectifs, appropriés et non appropriés, mesurables et non mesurables. Les biens peuvent à leur tour se voir dotés de propriétés patrimoniales et l'on parlera de biens patrimoniaux pour traiter des marchés du roquefort, du parmesan, du champagne ou de la mode française. Le raisonnement en termes de patrimoine permet de prendre en compte l'ensemble de ces éléments en dépassant la limite précédemment repérée (cf. 3°, section 2.1 supra) dans la théorie beckerienne du capital culturel et du capital social puisque celle-ci implique de mesurer monétairement les effets en termes de valeur de la productivité de ce capital culturel.

L'approche patrimoniale permet également de tenir compte des effets économiques négatifs que le patrimoine peut engendrer, à la façon dont North a traité des effets incitatifs des logiques institutionnelles à l'oeuvre dans le modèle de colonisation marchande appliqué à l'Amérique du Nord et dans le modèle impérialo-bureaucratique imposé en Amérique du Sud et, de façon plus large, des contraintes de sentier. De manière plus générale, elle entre en résonance avec un ensemble de travaux en économie et en sciences sociales mettant en avant les mécanismes de coévolution entre les comportements et les institutions. Ainsi, à partir d'une approche fondée sur l'utilisation de la théorie des jeux évolutionnistes, Samuel Bowles et Herbert Gintis (2011) ont récemment montré comment les institutions (les conventions, les normes, les règles juridiques), par leur effet structurant sur les interactions sociales, sont susceptibles de favoriser l'évolution de certains comportements et de certains profils de préférences dans le temps long. Mais les institutions sont elles-mêmes soumises à un processus d'évolution, généré par les interactions entre les agents au travers de leurs comportements. Bowles et Gintis soulignent ainsi, bien que ce soit avec des outils relevant davantage de l'économie « standard », le caractère mutuellement constitutif des communautés au sens large et du patrimoine : c'est parce que les interactions sociales des agents s'organisent autour d'un ensemble commun d'institutions que ces derniers sont à même de se coordonner et de coopérer. Simultanément, ces interactions sont constitutives des institutions. La valorisation des biens culturels au sein d'une communauté est une dimension de ce patrimoine. L'approche de Bowles et Gintis en termes de coévolution institutions/comportements redécouvre d'une certaine manière les analyses des économistes institutionnalistes américains du début du siècle dernier, tels que Thorstein Veblen. Veblen est en effet l'auteur méconnu d'une théorie de l'évolution culturelle reposant sur les mêmes mécanismes de coévolution entre les institutions et ce qu'il appelait les « habitudes de pensée et d'agir » (Hédoin 2010).

L'approche patrimoniale permet, on le voit, de s'émanciper des contraintes de l'approche du capital culturel. Elle offre un cadre plus vaste pour apprécier l'ensemble des effets économiques, directs et indirects, de la contrainte représentée par l'irréversibilité du temps et le lien qu'elle instaure entre passé, présent et futur. Elle s'inscrit dans une perspective institutionnaliste, évolutionniste et substantiviste. Substantiviste parce qu'au lieu de rassembler toutes les ressources culturelles sous la dénomination formelle de capital et de les assimiler à tout actif jouant le rôle de capital, elle tient compte de leurs spécificités de valeurs d'usage, en particulier pour comprendre la relation entre leur contenu et leurs formes institutionnelles de gestion et d'appropriation. Institutionnaliste et évolutionniste parce qu'elle resitue les acteurs, les organisations, les institutions et les territoires dans leur contexte social et temporel, dans leur histoire et dépasse de ce point de vue le cadre statique de l'allocation des ressources utilisé par l'approche des Cultural Commons en spécifiant acteurs, organisations et institutions. Elle le dépasse aussi en ne se limitant pas au cas des communautés parce que les individus marchands portent eux aussi des patrimoines. Enfin elle intègre la pluralité de patrimoines que peuvent porter individus et communautés.

Si l'appréhension des ressources culturelles comme capital, productif ou créatif, avait le mérite de mettre l'accent sur la dimension économique de ces ressources, sur leur contribution à la richesse et à la production de valeur, elle demeure incapable de prendre en compte la particularité de la forme patrimoniale prise par certaines de ces ressources. La patrimonialisation, explicite ou implicite (par exemple quand les individus se définissent comme porteurs de 'personnalités' propres), est une forme d'institutionnalisation des spécificités. Elle développe le caractère idiosyncrasique des ressources qui forment ces patrimoines et les éloigne de ce fait de la généralité que cherche à établir la catégorie de capital. Alors que ce dernier est fondé sur la notion de substituabilité (substituabilité des valeurs d'usage particulières qui constituent des équipements différents, substituabilité du capital au travail) pour obtenir la combinaison productive efficiente, le patrimoine, par sa détermination historique, s'inscrit dans la spécificité et l'idiosyncrasie.

Bibliographie

- Addis M. and M.B. Holbrook, (2001) On the conceptual link between mass customisation and experiential consumption: An explosion of subjectivity, *Journal of Consumer Behaviour*, Vol. 1, 1, 50-66.
- Allaire, G., Sylvander, B., Mollard, A. (collab.), Pecqueur, B. (collab.), Perrier-Cornet, P. (collab.) , Touzard, J.M. (collab.), (2000), *Qualité, secteurs et territoires, Symposium : Recherches pour et sur le développement territorial*, Montpellier.
- Andrieux, J-Y., (2006), « Le patrimoine et la mutation des identités à l'âge des mondialisations en Europe », dans Martin Drouin (dir.), *Patrimoine et patrimonialisation du Québec et d'ailleurs*, Montréal, MultiMondes, p. 231-248.
- Bagnasco, A, (1977), *Tre Italie. La problematica territoriale dello sviluppo economico italiano*, Bologna : Il Mulino.
- Barni J.(1872), *Le manuel républicain*, réédition 1992, Paris, Kime.
- Barrère C, Chossat V (2004) Intellectual Property Rights and Cultural Heritage ; The Case of Non-Cumulative and Non-Degenerative Creation. RERCI 2004, 1/2: 97-117.
- Barrère C. (2007) "Les industries du luxe, des industries du patrimoine ? ", *Economie appliquée*, numéro spécial "L'économie du patrimoine", 2007/3.
- Barrère C. and S. Delabryère (2011) Intellectual property rights on creativity and heritage : the case of fashion industry, *European Journal of Law and Economics*, 2011, vol. 32, 3/305-339.
- Barrère C., (2013) Heritage as a basis for creativity in creative industries : the case of taste industries, *Mind and Society*, 2013, 12 : 167-176.

- Barrère C., Q. Bonnard et M. Delaplace. (2013) Valorisation des patrimoines et dynamique régionale : quelques enseignements à partir du cas du Champagne, *Territoires en mouvement*, 2013, à paraître.
- Barrère, C. and Santagata, W. (1999) Defining Art : from the Brancusi Trial to the Economics of Artistic Semiotic Goods, *International Journal of Arts Management*, vol 1, n°2 Winter 1999 pp. 28-40
- Barrère, C. et Santagata, W. (2005) *La mode, une économie de la créativité et du patrimoine à l'heure du marché*, La Documentation Française, 2005.
- Barrère, C., Barthélémy D., Nieddu M., Vivien F-D. (sous la dir. de), (2004), *Réinventer le patrimoine*, Paris : L'Harmattan.
- Barrère, C., Q. Bonnard and V. Chossat, (2012) Food, gastronomy and cultural commons in *Cultural commons, A new perspective on the production and evolution of cultures*, ed. By E. Bertacchini, G. Bravo, M. Marrelli and W. Santagata, Cheltenham, Edward Elgar, pp. 129-150..
- Becattini, G., (1998), *Distretti industriali e made in Italy. Le basi socioculturali del nostro sviluppo economico*. Bollati Boringhieri, Torino.
- Becker, G., (1964) *Human Capital: A Theoretical and Empirical Analysis, with Special Reference to Education*, Chicago, University of Chicago Press.
- Becker, G., (1996), *Accounting for Tastes*, Harvard University Press.
- Benjamin W. (1936) The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. <http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ge/benjamin.htm>.
- Bertacchini E.E., Bravo, G., Marrelli, M. et Santagata, W., (2012), *Cultural Commons, A new perspective on the production and evolution of cultures*, London : Edward Elgar
- Bouglè C. (1907), *Le solidarisme*, Giard et Brière.
- Bourgeois L. (1902), *Solidarité*, nouvelle édition 1996, Toulouse, Presses du Septentrion.
- Bowles, S. et Gintis, H., (2011) *A cooperative Species*, Princeton and Oxford, Princeton University Press.
- Castel R. (1995), *Les métamorphoses de la question sociale*, Paris, Fayard.
- Carù A. et B. Cova, (2003), Approche empirique de l'immersion dans l'expérience de consommation : les opérations d'appropriation, *Recherche et applications en marketing*, vol. 18, n°2, 47-65.
- Caves, R.E. (2000). *Creative Industries. Contracts between Art and Commerce*. Cambridge: Harvard University Press.
- Choay F. (1992) *L'allégorie du patrimoine*, Le Seuil.
- Cova V. et B. Cova, (2001), *Alternatives marketing : réponses marketing aux évolutions récentes des consommateurs*, Paris, Dunod.
- DCMS (2001) UK Government Department for Culture, Media and Sport. Annual Report 2001. www.culture.gov.uk/. Accessed 12 June 2012.
- Durkheim E (1893), *De la division du travail social*, Paris PUF.
- Elias, N. (1973). *La civilisation des mœurs*. Paris: Calmann-Lévy.
- Fischler, C., (1993), *L'omnivore*. Paris : O. Jacob.
- Florida R (2002) *The Rise of the Creative Class. And How It's Transforming Work, Leisure and Everyday Life*. Basic Books, New York.
- Graham B (2002) Heritage as knowledge: Capital or Culture? *Urban Studies*, vol.39, n° 5-6, 1003-1017.
- Graham B, Howard P (edt. by) (2008) *The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity*. Ashgate Publishing, Farnham.
- Grandstand O. (2000). *The Economics and Management of Intellectual Property. Towards Intellectual Capitalism*, Edward Elgar, Cheltenham.
- Greffé X. (2003) *La valorisation économique du patrimoine*, Ministère de la culture ; Département des Etudes de la Prospective et des Statistiques (DEPS) (Ed.).
- Greffé X., S. Pflieger and A. Noya (2005) *La Culture et le Développement Local*. Organisation de Coopération et de Développement Économiques OCDE, OECD Publishing.
- Greffé, X. (1990) *La valeur économique du patrimoine: la demande et l'offre de monuments*, Anthropos-Economica, Paris.
- Hardin G. (1968) The Tragedy of the Commons, *Science* 162 (1968) : 1243-48. 1, Issue 3, 2009, pages 243-253

- Harrison R (2012) *Heritage: Critical Approaches*. Routledge, London.
- Harvey D.C. () The History of Heritage, chapter 1 of the *Ashgate Research Companion on Heritage and Identity* : 19-36.
- Hédoin, C., (2010) Did Veblen Generalize Darwinism (And Why Does It Matter)?, *Journal of Economic Issues*, 44(4) : 963-990.
- Heinich N. (2009) *La fabrique du patrimoine*. Editions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- Heller M. (1998) The Tragedy of the Anticommons, *Harvard Law Review* 1998/1.
- Heller M. (2008) *The Gridlock Economy: How Too Much Ownership Wrecks Markets, Stops Innovation, and Costs Lives*. Basic Books. 2008.
- Hess C. and E. Ostrom (2003) Ideas, Artifacts, and Facilities : Information as a Common-Pool Resource, *Law and Contemporary problems*, vol. 66: 111-145.
- Hirschmann E.C. and Holbrook M.B. (1982) Hedonic consumption : Emerging Concepts, Methods and Propositions, *Journal of Marketing*, 46 : 92-101
- Horkheimer M. and T.W. Adorno (1947) *Dialectic of Enlightenment. Philosophical Fragments*. English translation (2002). Gunzelin Schmid Noerr, Frankfurt.
- Jolilehto J. (1986) A History of Architectural Conservation. The Contribution of English, French, German and Italian Thought towards an International Approach to the Conservation of Cultural property. D. Phil Thesis, The University of York, England. Institute of Advanced Architectural Studies.
- Karsenti B (1997), Éléments pour une généalogie du concept de solidarité, *Revue Multitudes*, 1997, internet
- KEA (2006) The economy of culture in Europe. Study prepared for the European Commission (Directorate-General for Education and Culture). www.keanet.eu/ecoculture/studynew.pdf. Accessed 14 June 2012.
- Klein B (2000) The Moral Content of Tradition. *Homecraft, Ethnology, and Swedish Life in the Twentieth Century*. *Western Folklore* 59:171–195.
- Lipovetsky G. (1987). *L'empire de l'éphémère*, Paris, Gallimard.
- Madison M. J., B. M. Frischmann, and K. J. Strandburg (2010) “Constructing Cultural Commons in the Cultural Environment”. *Cornell Law Review*, Vol. 95: 657-710.
- Marshall T.H. (1950), *Citizenship and Social Class and Other Essays*, Cambridge University Press.
- Ministère des Affaires étrangères et européennes (2009) *Rapport Industries culturelles et Ministère des affaires étrangères et européennes*. www.diplomatie.gouv.fr/.../091005. Accessed 14 June 2012.
- Ministère des Affaires Etrangères et Européennes *Rapport Industries culturelles et Ministère des Affaires Etrangères et Européennes*, septembre 2009, Paris.
- Munasinghe H (2005), The Politics of the Past: Constructing a National Identity through Heritage Conservation, *International Journal of Heritage Studies*, Volume 11, Issue 3, 2005, 251-260.
- Nieddu M., (2013) Patrimoines productifs collectifs versus exploration/exploitation : le cas de la bioraffinerie. *Revue économique*, à paraître.
- North, D., (1991), *Institutions, Institutional Change and Economic Performance*, Cambridge : Cambridge University Press.
- Ostrom E. (2007) *Governing the Commons: The Evolution of Institutions for Collective Action*. Cambridge University Press. 1990.
- Pecqueur, B., (2005), Les territoires créateurs de nouvelles ressources productives : le cas de l'agglomération grenobloise, *Géographie, Economie et Société*, n° 7, Paris, pp. 255-268
- Pine J. and J. Gilmore (1999) *The Experience Economy*, Harvard Business School Press, Boston.
- Poirrier P et L. Vadelorge (directeurs) (2003) *Pour une histoire des politiques du patrimoine*. La Documentation française.
- Poirrier P., (2007) Introduction au numéro 9 de *Culture et musées*, janvier-juin 2007.
- Potts (2012)
- Reisman D. (2005), *Democracy and Exchange. Schumpeter, Galbraith, T.H. Marshall, Titmuss and Adam Smith*, Cheltenham, Edward Elgar.
- Rochefort R (2001) *La société des consommateurs*. Odile Jacob, Paris.
- Santagata, W. (2002). Cultural districts, property rights and sustainable economic growth. *International Journal of Urban and Regional Research*, vol. 26, Issue 1, March 2002, pp. 9-23.

- Santagata, W. (2010) *The Culture Factory*. Creativity and the Production of Culture. Springer
- Scott A.J. (2010) Cultural economy and the creative field of the city. *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography*, Volume 92, Issue 2, pages 115–130, June 2010
- Steiner G. (2001). *Grammaires de la création*, Paris, Gallimard.
- Sucharitkul S (1987) FAO *Essays in memory of Jean Carroz. The Law and the Sea*. Sri Lanka. <http://www.fao.org/docrep/s5280T/s5280T00.htm>
- Supiot A. (1994), *Critique du droit du travail*, Paris, PUF.
- Sylvander B., (2007) Les signes officiels de qualité et d'origine européens, quelle insertion dans une économie globalisée ?, *Economie Rurale* 2007/3, n° 299, pp. 7-23.
- Terrier C. (2006) *Mobilité touristique et population présente. Les bases de l'économie présentielle des départements*. Édition Direction du tourisme.
- Throsby D. (1999), Cultural Capital, *Journal of Cultural Economics*, 23(1) : 3-12.
- Throsby D. (2001). *Economics and Culture*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Throsby D. (2003). "Cultural Capital", *A Handbook of Cultural Economics*, R. Towse ed., Edward Elgar.
- Tornqvist G (1983) Creativity and the renewal of regional life; in A. Buttimer (ed.) *Creativity and Context: A Seminar Report*, 91-112, Lund Studies in Geography. B. Human Geography, N°50 Lund: Gleerup.
- Torre, A., (2002), Les AOC sont-elles des clubs ? Réflexions sur les conditions de l'action collective localisée, entre coopération et règles formelles, *Revue d'Economie Industrielle*, n°100, 3° trimestre 2002, Paris, pp. 39-62.
- Towse R. (2003). *A Handbook of Cultural Economics*, Edward Elgar.
- Towse R. (2006). "Copyright and Creativity: An Application of Cultural Economics", *Review of Economic Research on Copyright Issues*, 3(2), pp. 83-91.
- Triglia C. (1986) "Small-firm development and Political subcultures in Italy". *European Sociological Review*, n°1, pp. 161-175.
- Tunbridge J.E. and Ashworth G.J. (1996), *Dissonant Heritage : the management of the past as a resource in conflict*. Wiley.
- Vadelorge L. (2003) Le patrimoine comme objet politique. Introduction au livre *Pour une histoire des politiques du patrimoine*, Poirrier P et L. Vadelorge (directeurs), 2003, La Documentation française.
- Valentino P. (2001) *I distretti culturali : Nuove opportunità di sviluppo del territorio*. Associazione Civita, Roma.
- Vercellone C. (dir.) (2003a), *Sommes-nous sortis du capitalisme industriel*, La Dispute, Paris
- Wilson J.A (1982) The Economical Management of Multispecies Fisheries, *Land Economics*, Vol. 58, N°4, November 1982.
- Wilson J.A (1997) *Maine's Lobster Fishery. Managing a Common Property Resource*, 1997, Internet.
- Zukin S., Braslow, L. (2011) *City, Culture and Society*, Elsevier