

## L'économie de la culture à l'Université Panthéon-Sorbonne

De manière officielle, on peut dire ici que l'économie de la culture apparaît telle quelle à L'Université Panthéon-Sorbonne dès 1988 sous la forme d'un séminaire en DEA, puis en 1996 sous la forme d'un enseignement ouvert aux étudiants de Maîtrise de sciences économiques de quatrième année ; et enfin sous la forme d'un master d'économie et de gestion des produits culturels ouvert en 2003, master qui ne changera plus de forme jusqu'en 2014, étant alors redéployé sous la forme d'un master se plaçant délibérément sous un angle dit technologique.

Cette entrée en matière change bien entendu de celle des champs consacrés de l'analyse économique, par le jubilé, qu'il s'agisse de la microéconomie, de la macroéconomie, de l'économie monétaire, etc., d'autant plus qu'il n'y a jamais eu ici de master de recherche sinon un master professionnalisé, cette différence s'atténuant un peu avec les années. Mais cette genèse bien particulière et comme on va le voir, assez heurtée, reflète aussi le statut de l'économie de la culture dans le champ des sciences économiques, celui d'un champ de connaissances à la fois ouvert et contesté. Il se trouve que sur les cinquante années remémorées par ce jubilé, l'économie de la culture passera d'un ensemble de notes ou de remarques d'ordre assez ponctuelles à l'élaboration de paradigmes successifs et de plus en plus structurés. Aussi l'histoire de la mise en place de cette formation peut être considérée comme l'écho des transformations de cette discipline que nous retrouverons dans un second temps.

### *Une genèse difficile*

La création de l'économie de la culture intervient avec la reconnaissance d'un cours d'économie de la culture et du patrimoine dans le DEA d'économie du travail et des ressources humaines créé et dirigé par Henri Bartoli. Ce DEA alors délivré sous double sceau (Paris1 et Paris 13-Villetaneuse), permet de reprendre ainsi le cours alors créé à Villetaneuse-Paris XIII. Si cela s'effectue sans problème, cela soulève aussi chez certains quelques doutes sur l'intérêt et la pertinence de laisser des étudiants entreprendre des recherches dans un domaine mal défini et largement capté à cette époque par l'histoire de l'art d'un côté et la sociologie de l'autre. Pendant une dizaine d'années les choses ne changeront guère, l'UFR n'entendant pas créer d'enseignement de licence dans ce domaine, et le responsable de cet enseignement étant aussi appelé à occuper des fonctions administratives au ministère comme en rectorat. Or dans la même période, les chercheurs de Paris XIII et de l'université Panthéon-Sorbonne sont très présents dans les programmes de recherche du ministère de la culture (notamment au Département des Etudes, des Statistiques et de la Recherche), et créent d'ailleurs l'association d'économie de la culture, qui réunit alors tous ceux qui en France s'attachent à ce domaine et qui organisera deux importants colloques internationaux à Avignon et Nice. Les soutenances de thèse consacrées à des activités culturelles se développent d'ailleurs à Paris I qui sert pour cela de lieu d'accueil puisqu'à ce stade il n'y a pas de spécialisation requise. Mais, sous cette réserve, il est alors plus facile de faire valoir l'intérêt de développer l'économie de la culture dans l'administration et les institutions culturelles qu'à l'Université, encore que cela peut cacher un autre élément : la concurrence des plus en plus vive pour l'obtention des moyens dans l'université et la résistance de certaines formations à les partager avec de nouvelles formations.

Fin 1994, le responsable de cet enseignement revenant à plein temps à l'université et témoignant de l'importance prise par la dimension des activités culturelles plaide pour la création d'une formation à part entière. Il rappelle que le thème des industries créatives et de l'économie créative émerge clairement, en France avec le rapport *Nouvelles demandes, Nouveaux services* du Commissariat Général du Plan(1989) et au Royaume Uni avec le programme des industries créatives et la création de l'administration correspondante (1997). Pour surmonter le fait que l'UFR n'entend pas donner suite à ce projet, et compte tenu du fait qu'il avait lui-même exercé la fonction de délégué général à l'apprentissage et aux formations en alternance en 1992-93 il propose que cette formation puisse s'appuyer sur ces réseaux, mais cette option n'est pas envisagée alors par l'UFR qui y voit un risque de privatisation, ce qui est assez paradoxal quand on connaît le secteur. Un cours d'économie de la culture est néanmoins créé en quatrième année de maîtrise. On doit aussi souligner qu'à cette période le

Président de l'Université, Monsieur Jegouzo, avait souhaité une remise à plat de toutes les formations touchant directement à la culture qu'il s'agisse de l'histoire de l'art, de l'esthétique, du droit ou même de l'économie. Cela ne déboucha pas malgré les efforts du Président et l'appui ici total de l'économie de la culture.

Une solution un peu plus ambitieuse se dégage néanmoins avec la redéfinition d'un DESS du tourisme, géré par l'IRES, qui deviendrait trois ans plus tard avec l'adjonction de certains cours un Dess culture -tourisme et permettrait au moins d'offrir une perspective à la suite de la maîtrise, et de répondre à des besoins professionnels. Pendant les quatre années de son fonctionnement, la cohabitation de la culture avec le tourisme se révèle un peu compliqué, en grande partie parce que les représentants du tourisme voient dans la culture un vivier à mobiliser plutôt qu'un champ de connaissances, ce qui conduit les enseignants de la culture à continuer de plaider pour la création d'une formation spécifique.

Finalement et après arbitrage de l'UFR et de l'Université, et au vu du rapport courageux du Professeur Mireille Assouline, le principe d'une formation autonome est accepté. Restait à en connaître la forme : Master de recherche ou Master professionnel ? La demande d'un master de recherche est rejetée ici par le ministère au motif que « cela n'est pas un domaine de recherche » ce qui était pour le moins discutable lorsque l'on voyait le développement de telles formations et doctorats aux Etats-Unis, au Royaume-Uni, en Italie ou aux Pays-Bas. L'option d'un master professionnel est donc concrétisée en 2003, avec il faut le reconnaître la possibilité d'accorder des dérogations à ceux de ses étudiants qui entendraient après s'inscrire en thèse. Les expressions économie et gestion sont rappelées dans son intitulé pour souligner que recherche et professionnalisation ne sont pas deux mondes totalement étrangers l'un à l'autre et qu'ils gagnent à s'irriguer en permanence. Le terme de produit culturel est retenu plutôt que celui d'œuvre d'art devenu trop étroit du point de vue de l'analyse économique au moment où la numérisation conduit à ce que l'accès à la culture passe pour beaucoup par les produits numérisés. L'organisation du Master s'inspire alors des principes suivants :

- Approche unifiée des secteurs culturels (on entend former à la fois à l'économie de l'art, des spectacles, du patrimoine, des industries audiovisuelles et numériques, quitte à ce que les travaux individuels se spécialisent) ;
- Équilibre entre les enseignements donnés par les professionnels et des enseignements donnés par les académiques ;
- Appel aux anciens étudiants ayant obtenu des positions professionnelles significatives pour assurer de nouveaux séminaires ou les renouveler ;
- Ouverture internationale très forte, grâce aux stages mais aussi au choix des professeurs invités, ce dont témoignent des liens continus avec beaucoup de pays mais surtout l'Italie et le Japon ;
- Rencontres régulières avec les institutions tels acteurs culturels... ce qui est facile à Paris.

Une dernière modification interviendra en 2011, et sûrement ici des plus innovantes. Un accord sera passé avec les écoles nationales d'art appliqué (d'abord l'école Olivier de Serres puis extension aux autres) pour que leurs élèves puissent rejoindre le master EGPG, ce qui lui donne alors une dimension supplémentaire puisqu'un pont est désormais jeté entre le monde des métiers d'art, d'origine artisanale et levier de créativité à l'âge du design, et le monde académique. Pendant deux ans cette coopération fonctionnera bien, et on relèvera que les travaux de type académique rendus par les étudiants venant des écoles d'art brillaient autant par leurs contenants que leurs contenus.

### ***De la notion même d'économie de la culture***

Le fait que l'économie de la culture ait été organisée à partir d'un master professionnel limite l'intérêt de l'analyser à partir du seul cadre de l'Université Panthéon-Sorbonne. On peut d'ailleurs relever que ce genre de situation se retrouve dans bien des pays, les enseignements d'économie de la culture occupant une place des plus limitée, même si elle bénéficie d'une sympathie, plutôt flottante, en général alors sans effets concrets. Aussi ne séparerons pas ici l'évolution de cette économie en général de ce qu'elle a été à l'Université Panthéon-Sorbonne, mais en soulignant aussi leurs interfaces

Toute activité artistique ou culturelle a, comme d'autres une dimension économique en soi car il faut au minimum en couvrir les coûts de production, et en monétiser ses effets. On pourrait alors se demander

s'il ne s'agit pas là de l'économie d'un secteur d'activité donné, comme l'agriculture, le transport, la publicité, et considérer alors que l'analyse économique 'mainstream' s'y applique moyennant la prise en considération de certaines spécificités. Les choses ne sont pas aussi simples et la réflexion économique sur les arts et la culture a toujours vu dans ce rapprochement une interpellation plutôt qu'une extension. Sans doute la preuve la plus manifeste pourrait-elle se trouver ici dans le fait que bien des économistes sont sortis de leurs champs traditionnels pour s'interroger sur l'exception que constitue le bien culturel, tels Adam Smith soulignant ses effets extrinsèques considérables sur l'éducation, Karl Marx y voyant une exception à sa loi de la valeur, ou Alfred Marshall voyant dans la musique une source d'addiction, ou encore d'utilité marginale croissante, pour ceux qui la pratiquent comme pour ceux qui l'écoutent. Cela a contribué à la 'faire avancer' plutôt un trésor d'exceptions qu'un champ scientifique structuré, mais dans une période plus récente (1967-...) on voit aussi apparaître des paradigmes, s'ajoutant plus que se substituant les uns aux autres.

A cela une autre difficulté doit être ajoutée : l'identification de son champ, et notamment des distinctions entre art et culture, et même aujourd'hui entre culture et créativité. La culture renvoie en effet à la prise en considération des comportements et de leurs effets, lesquels font société et contribuent à expliquer son évolution. Parmi leurs déterminants, aussi bien l'éducation que la religion ou les arts, ces derniers étant ici reconnus comme exprimant et diffusant des valeurs, sans perdre pour autant leur dimension de divertissement. De ce fait on peut entendre l'économie de la culture dans un sens très large, de type weberien, ou au contraire la limiter ici à la prise en considération des seules activités artistiques, et c'est bien comme cela que la quasi-totalité des économistes intervenant dans ce domaine le font, notamment en France.

Mais jusqu'où aller alors ? Les jeux vidéos relèvent-ils de ce domaine, lorsque beaucoup préfèrent séparer les jeux 'sérieux' des autres par exemple pour les ranger dans les domaines de l'éducation ou de la santé ? Que dire du design aujourd'hui segmenté entre un design dit créatif et d'autres designs ? Relevons du coup que comparaisons statistiques seront instables, d'autant plus qu'il faudra décider si l'on raisonne en termes d'entreprises ou d'emplois, une entreprise pouvant à la fois intégrer des emplois de types culturels et de emplois de type non-culturels. Relevons enfin que le concept d'art et d'artiste est variable selon les pays ou régions du monde ce qui là encore ne favorise ni les comparaisons statistiques ni les analyses de fond : ainsi dans des pays asiatiques tels le Japon ou la Corée, le terme d'artiste est une pure importation et encore aujourd'hui on n'entend guère y séparer les artistes des artisans et même des métiers d'art.

Ces éléments retenus, on en arrive alors au malaise savamment entretenu dans un pays comme la France, productrice, et souvent avocate de la doctrine de l'art pour l'art selon laquelle nul ne saurait juger des choix des artistes et de leurs effets, quels qu'ils soient, sinon les artistes eux-mêmes. Cette attitude semble placer l'économie de la culture sous de mauvais augures et moins les économistes toucheront à la culture, mieux ce sera.

Même si l'on dépasse cette attitude, qui relève souvent de la guerre de tranchées, il y a là pourtant une interrogation plus profonde.

Pour mieux comprendre ce malaise, il nous faut remonter au Siècle des Lumières, où l'on assiste à la naissance conjointe à sur une période de moins de quarante ans, de 1750 avec *Aesthetica* de Baumgarten à 1776 avec la *Richesse des Nations* d'Adam Smith des sciences dites de l'esthétique et de l'économie politique. Jusque-là l'appréhension des dimensions économiques de l'activité artistique concernait la détermination du juste prix des œuvres, les modes de gestions des ateliers ou encore, mercantilisme oblige, la contribution des métiers d'art à la croissance. Avec le Siècle du goût, les créateurs de la discipline esthétique prêtent alors aux arts une qualité singulière, faire émerger des ressentis, les empêchant de voir dans les œuvres d'art des biens comparables et substituables les uns aux autres, et de prétendre même comprendre ces ressentis tant ils résultent de la rencontre entre des êtres humains et des environnements particuliers, ce qui prive à la fois de la comparaison et de l'agrégation de leurs effets. Avec la révolution industrielle qui accompagne la fin de ce siècle, l'économie politique naissante prend une direction opposée : donner une valeur commune à toutes les oeuvres humaines, et fondre leurs effets sur chacun de nous dans une échelle de valeur les rendant comparables et facilitant leurs échanges. Là où arts et esthétique feraient miroiter un particulier au sein de quelque chose de général, l'économie politique entend dépasser cette variété des ressentis en appliquant une règle générale

à toute situation particulière.<sup>1</sup> Plus tard, John Dewey soulignera à nouveau cette opposition : alors que l'objet utile est censé répondre à une fin particulière et limitée « *l'ouvrage proprement esthétique répond à plusieurs fins, sans qu'aucune ne soit établie à l'avance.* »<sup>2</sup> L'œuvre d'art est donc loin d'être un bien économique traditionnel et standard. La période contemporaine y ajoutera une autre dimension celle du bien dit d'expérience, c'est-à-dire un bien dont personne ne peut prévoir a priori l'effet qu'il aura sur le bien-être de ceux qui y accéderont. Le récepteur ne connaissant pas a priori les bienfaits d'une consommation avant d'en avoir fait l'expérience, le créateur ne peut savoir si son oeuvre retiendra l'attention d'une audience en quête d'émotions et de ressentis, et les ressources qu'il peut en attendre.

Ce constat est à la base du thème le plus lancinant et le plus constant de l'économie de la culture, celui du prix des tableaux ou plus généralement de celui des œuvres d'art. Ce prix ne manque pas d'interpeller du fait de son comportement à la fois erratique et explosif, au point de se demander s'il peut ici exister une quelconque logique entre la valeur artistique et la valeur économique. Comment interpréter l'achat du tableau de Léonard de Vinci vendu semble-t-il à 450 millions de dollars en 2019, sans que l'on puisse identifier une valeur de référence passée et alors même que son authenticité était mise en doute ? Ces mouvements s'expliquent-ils parce que les acheteurs de tels marchés sont de plus en plus riches, Forbes, évaluant à la fin des années 2010 le nombre de milliardaires présents sur le marché à près de deux mille, et les marchands soulignant que les collectionneurs n'achètent qu'à partir d'un prix de référence minimale : un, deux, cinq millions, etc., argument suggérant que le narcissisme augmente plus que proportionnellement à la richesse. Pour Georgina Adams, près de 80% des œuvres d'art détenues par des propriétaires privés seraient d'ailleurs placées dans des entrepôts et l'art sanctionne surtout la volonté de ses acheteurs de se positionner socialement.<sup>3</sup> Cela s'explique-t-il pour prendre les travaux de Baumol parce que les œuvres d'art peuvent être des réserves de valeur parmi d'autres actifs ?<sup>4</sup> Ses conclusions soulignent pourtant que les œuvres d'art sont loin d'être aussi intéressantes que les emprunts d'État. Cette conclusion est partagée par l'analyse plus récente de Mélanie Gerlis sauf si on les compare aux vins, montres de luxe, etc., à ceci près que les acheteurs des biens de luxe et des œuvres d'art sont les mêmes, et que les possibilités de fraude facilitées en relèvent l'intérêt.

Ces thèmes de la valeur et du prix ont été par contre redéployés depuis une vingtaine d'années par la distinction entre valeur intrinsèque et valeurs extrinsèques. Si la valeur intrinsèque d'une activité artistique est difficile à mesurer et fait obstacle aux analyses traditionnelles du marché, ses valeurs extrinsèques ouvrent une autre perspective. Si aller au théâtre crée en chacun de nous une valeur difficile à analyser sinon par nous-même, le théâtre peut aussi créer à travers des initiatives dans les domaines de l'éducation ou de l'insertion sociale des flux de valeurs reconnus et saisissables. Notons d'ailleurs que l'importation devenue systématique du concept de multiplicateur en économie de la culture et qui y aura créé de nombreux ravages (du genre un euro dépensé en rapporte 10 à la société) conduit à légitimer la culture par ses valeurs extrinsèques plutôt qu'intrinsèques.

L'économie de la culture ne s'associe donc guère aisément au corpus économique dominant. Par contre, la dimension souvent oubliée de la technologie sera suffisamment puissante pour conduire les milieux de la culture à comprendre leur originalité plutôt que leur absence face aux défis économiques rencontrés. C'est par son biais que l'on comprendra mieux une originalité de l'économie de la culture ne s'appuyant plus exclusivement sur des jugements de valeur.

### ***La course aux paradigmes : productivité, incertitude, créativité***

Il n'est pas question ici de donner une vue exhaustive des développements que l'économie de la culture a connu au cours du dernier demi-siècle mais de montrer l'enchaînement des modes de réflexion qui a fait matière.

Sollicités par la *Fondation Ford* pour expliquer les difficultés rencontrées par les compagnies de comédies musicales de Broadway, Baumol et Bowen partent de ce que le spectacle vivant ne connaît pas ou guère de gains de productivité à l'encontre de ce qui se passe pour les autres secteurs de

<sup>1</sup> Pour une analyse détaillée : V. Greffe, Xavier, 2019, *Arts et argent*. Paris : Economica.

<sup>2</sup> Dewey J. 2010. ouvrage cite. p. 231.

<sup>3</sup> Adams, Georgina, ouvrage cité. pp.138-9.

<sup>4</sup> Baumol, W.J. 1986. « Unnatural Value or Art as Floating Crap Game. », *American Economic Review*. Vol. 76, n° 2, Papers and Proceedings of the 98 Annual Meeting of the American Economic Association, p. 10-14

l'économie (1966.). L'exécution d'un quintette de Schubert demande autant de musiciens et de temps qu'il y a deux siècles. Nombre de représentations théâtrales sont conduites à utiliser toujours le même nombre d'acteurs encore que l'on puisse jouer sur le nombre des figurants. Il en résulte à travers le temps une montée incompressible de leurs coûts relatifs par rapport aux nombreux autres secteurs qui connaissent des gains de productivité. A l'inverse de ces autres activités dont les gains de productivité permettent de réduire les prix, d'augmenter les rémunérations ou de gonfler les profits, les activités culturelles devront affronter de tout autre choix. L'élévation de leurs coûts relatifs induit celle de leurs prix relatifs, ce qui risque de leur faire perdre audience et recettes. Ces activités peuvent réagir en maintenant leurs prix relatifs constants au prix d'une réduction de leurs charges, notamment les rémunérations des artistes, ce qui risque à terme d'entraîner leur départ. Elles peuvent aussi tenter de contenir les prix payés par les spectateurs et de maintenir les rémunérations des artistes mais au prix d'un appauvrissement de la qualité des spectacles. Elles peuvent enfin se tourner vers les acteurs publics comme privés pour obtenir les subventions et donations permettant d'échapper à ce dilemme, et c'est surtout cette dernière conclusion que les milieux de l'art retiendront. L'analyse n'allait pas sans multiplier des hypothèses assez discutées, et concernant les milieux de la culture sans servir de porte-drapeau à la chasse aux subventions. Cela explique d'ailleurs que Baumol soit en grande partie revenu sur cette analyse, ce qu'il évoqua notamment au cours de la cérémonie tenue à la Sorbonne en décembre 2001 où il reçut le titre de Docteur Honoris Causa. Mais encore aujourd'hui pour beaucoup d'acteurs l'économie de la culture commence et s'arrête avec William Baumol.

On pouvait difficilement appliquer cette analyse aux biens culturels industrialisés à la suite des révolutions de l'enregistrement de l'image et du son, à commencer bien entendu par la musique et le cinéma. Le centre de gravité de l'économie de la culture quitte alors le terrain des gains de productivité pour s'adosser aux risques encourus par les produits culturels, et le nom de Richard Caves en devient le chef de file. « Personne ne sait » tel est dès la première ligne le leitmotiv de l'ouvrage de Caves *Creative Economy* (2000.) Tout produit culturel résultant d'une nouveauté et d'une création, les consommateurs ne peuvent savoir le bien-être qu'ils en retireront. Face à cela, les producteurs ne peuvent prévoir le nombre de ceux qui accepteront de les acheter, ce qui rend leur situation instable, d'où l'expression d'économie des prototypes. Contrairement à l'économie industrielle mainstream, il n'est pas possible ici de tester d'abord de la qualité d'un produit nouveau puis, selon le résultat, de décider de le lancer ou non. On ne fait en quelque sorte que produire des prototypes.

Cette approche glane au passage la théorie de biens d'expérience, et elle va surtout se concentrer ici sur les risques qu'une telle séquence introduit, faisant de l'économie de la culture une économie des risques à réduire. Pour se prévenir contre le risque du produit, un producteur exploitera des thématiques déjà reconnues ou y intégrera des noms d'artistes reconnus. Pour se prévenir contre son propre risque, le producteur tendra à en reporter les coûts sur d'autres agents, partenaires ou non. Cette manière d'appréhender l'économie de la culture la rapproche alors du corpus économique standard et la replace sur des terrains mieux reconnus, tels ceux de l'investissement ou des choix des consommateurs. Ce rapprochement remettait cependant à jour les courants de pensée critique dénonçant les effets du marché dans la tradition inaugurée par Adorno. Pour lui, la régulation par le marché ne peut que récupérer l'essence de la créativité et la mettre avec le temps au service des intérêts économiques dominants. Il n'exclut pas qu'au point de départ d'un mouvement artistique les créateurs disposent d'une certaine liberté. Mais cela ne durera qu'un temps l'avant-garde étant condamnée à être rattrapée, quitte à ce qu'elle soit suivie par une autre avant-garde qui serait tôt ou tard conduite à subir le même sort et conduire aux mêmes résultats. Son opposition entre la musique de Wagner et celle de Schoenberg se veut ici la référence. Ainsi le paradigme des gains de productivité laisse-t-il sa place à celui de la séquence « nouveauté-incertitude-prévention des risques » à laquelle la très grande majorité des analyses se rattachent encore aujourd'hui.

De même que les révolutions mécaniques et électroniques avaient imposé une autre manière de penser, la révolution numérique va elle-aussi y contribuer. Elle accentue les éléments déjà introduits par les révolutions technologiques précédentes ou en introduit de nouveaux parmi lesquels : l'absence de signification du concept de coût marginal ; l'éclatement des lieux et des temps de consommation des biens ; la substitution des abonnements aux prix ; la mise en place d'une économie de données en lieu et

place d'une économie des choix rationnels du consommateur ; la substitution correspondante des mathmen aux madmen ; l'utilisation des cryptomonnaies comme moyen de transaction.

Deux changements radicaux d'optique se dégagent alors

- La décomposition traditionnelle entre les différents secteurs de la culture (arts ; spectacle vivant ; patrimoine ; industries culturelles) perd de son sens au bénéfice d'une culture populaire généralisée recouvrant tous les produits ayant une forme numérique, ou ceux où le numérique en constitue l'élément déterminant, et renvoyant les autres à la marge, les différences entre spectacle vivant, musées et jeux vidéos étant par exemple de plus en plus lâches. Du coup, la grille de lecture reposant sur la confrontation culture élitiste-culture de masse perd de sa pertinence et conduit à reconsidérer beaucoup des théories ou influences sociologiques qui scandent les débats dans un pays comme la France.
- Les structures de la production changent et entrent en osmose, de telle sorte que la figure dominante devient celle de la plateforme, ou mieux vaudrait dire de la plateformesation. Bien entendu les réorganisations numériques dominent mais ce même numérique conduit à affaiblir les barrières entre producteurs et consommateurs, et conduit même à l'inversion ou la mutation des rôles. Sans guère de doute les Gafa restent-elles les pilotes mais des artistes gig aux consommateurs se pensant 'tous créateurs' via les influenceurs les frontières sont de plus en plus poreuses. Les réseaux sociaux avaient préparé ce terrain et ils pouvaient aller d'autant plus loin que l'intangibilité et la virtualité des biens culturels l'emportaient sur des œuvres physiques servant alors de points de départ plutôt que d'arrivée ; et que la grammaire de l'image l'emportait sur celle du texte.

On comprend mieux alors le déplacement progressif des activités et pratiques de la culture sous le couvert de l'économie créative. Cette dernière regarde ses références avec sympathie, mais il est difficile de dire que la créativité artistique rentre facilement dans le paradigme « *exploration, combinaison, transformation* » propre à la société créative. D'où un conflit lancinant mais de plus en plus marginal entre un intérêt économique conduisant à l'instrumentalisation de la culture et le respect de l'essence métaphorique prêtée à la créativité artistique qui entend faire échapper les arts au mainstream économique.

Une ouverture récente concerne l'économie du metavers, encore que deux approches concurrentes partagent ici les chercheurs en deux catégories. Ceux qui y voient une sorte de prolongement et d'osmose généralisée des jeux vidéos, conduite par des entreprises développant des casques ou des gants pour aider à l'entrée dans cette réalité virtuelle ; et ceux pour qui il s'agit là du redéploiement continu des recherches de sociétés en quête d'espaces permettant de développer de nouvelles références et de nouvelles valeurs venant en retour éclairer les problèmes de la « réalité réelle. »

### ***La spécificité de L'Université Panthéon-Sorbonne :***

#### ***Un va-et-vient permanent entre économie et gestion des activités culturelles***

Sur cet arrière fond, le master EPGC n'entendait pas conformément à sa mission se positionner comme un lieu de recherche sinon d'abord comme une interface entre les résultats de la recherche et les interpellations en termes de gestion adressées aux artistes, compagnies et territoires. De ce point de vue l'intitulé des dossiers est très significatif puisque leur dénomination même s'inscrivait dans ce va-et-vient. Il se trouve aussi qu'un certain nombre d'étudiants se sont inscrits en thèse, l'année de master les ayant incités à aller plus loin dans leurs recherches, sans compter bien évidemment les recherches des enseignants. La première thèse en économie de la culture des années soixante-dix était indépendante de cette histoire (la thèse de Dominique Leroy sur le théâtre sous la direction de Henri Bartoli), mais dès la seconde sur l'économie de l'Opéra ce mouvement resta constant et bénéficia d'ailleurs d'une large reconnaissance. Parmi les nombreuses thèses qui suivirent on relève celles de Nathalie Moureau, Dominique Sagot-Duvaurox, Françoise Benhamou, Claire Owen, Francesca Cominelli, Ileana Miranda, Mendoza, Margherita Azevedo, Pablo Cardoso, Pooja Bivas, etc. S'il y a ici un grand nombre d'étudiants étrangers c'est parce que l'Université Panthéon-Sorbonne était alors reconnue comme un centre majeur dans ce domaine.

Les thématiques du master conduisirent aussi à confier à l'université de nombreuses recherches demandées par le ministère de la Culture, l'Union européenne, l'Unesco et l'OMPI-OMC, toutes bénéficiant de la marque et de la dynamique créée par le master. Ces travaux y associèrent d'ailleurs d'autres enseignants de l'Université Panthéon-Sorbonne tels Louis Lévy-Garboua ou Véronique Simmonet. Ces recherches aboutirent à de nombreuses études statistiques dans un domaine qui ne les reconnaissait guère ou ne disposait pas encore des instruments les facilitant. Elles furent publiées dans le *Journal of Arts and Management*, *Les Recherches économiques de Louvain*, le *Japanese Journal of Economics* et bien entendu des revues françaises telles que la *Revue économique*. Si l'on dégage les thématiques qui ont alors fait de l'Université Panthéon-Sorbonne un lieu reconnu, c'est sans doute dans le domaine de l'analyse de la survie des entreprises culturelles et de leurs cycles de vie ; l'efficacité des regroupements territoriaux d'activité ; les rapports entre arts et artisanat ; les mode de gestion des entreprises créatives, l'un des cours du master ayant été repris et diffusé par l'OMPI-OMC comme référence internationale dans ce domaine ; ou enfin l'analyse économétrique des rapports de causalité possibles entre dépenses de la culture et croissance économique, rapport suscitant de nombreux débats sur l'efficacité de la politique publique de la culture.