

DUBOIS Vincent (1999) : La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique

Note de lecture réalisée par Cécile Lavergne et Anton Perdoncin (ENS-LSH)

DUBOIS Vincent (1999), *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin, collection « Socio-histoires », 383 p.

Ce livre est la synthèse de la thèse de sciences politiques que Vincent Dubois a soutenue en 1994. L'auteur tâche d'élucider la genèse de « la formation de la culture comme catégorie d'intervention publique en France » (p. 8). S'affirment donc à la fois l'objet (la formation des politiques culturelles – ou de leur impossibilité) et la méthode de cette recherche (étude historique ou « génétique ») : aucune politique publique ne saurait être considérée comme un donné transhistorique, ni s'imposer sur le mode de l'évidence. La politique culturelle, en tant que politique publique, relève ainsi d'un « travail de classement et de mise en forme [des problèmes sociaux et des pratiques d'interventions] dont l'action publique est le produit, et qu'elle produit en retour » (p. 7). Il s'agit donc d'éclairer non seulement la manière dont la culture est construite comme objet de politiques publiques, mais aussi les conditions historiques particulières (structuration du champ artistique, rapport entre l'Art et l'Etat, configurations institutionnelles) qui ont rendues pensable et possible une telle élaboration de la politique culturelle comme catégorie légitime d'action publique.

Or, la culture ne forme pas un secteur clairement défini de l'action publique : Vincent Dubois indique même qu'elle consiste en un ensemble structurellement flou et incertain (pas de corps d'Etat clairement institué ni de groupe homogène et stable, une multitude de métiers et de formations plus ou moins institutionnalisées...). Dès lors, la question qui se pose à l'auteur est la suivante :

« Quelles sont les logiques et les raisons de cette incertitude ? » (p. 10) Pourquoi les politiques culturelles apparaissent-elles structurellement « floues », en mal d'institutionnalisation, fondées sur des principes dont la grandeur n'a d'égal que l'absence d'application, et des définitions vacillantes de son domaine d'application ?

Afin d'examiner cette question, Vincent Dubois distingue plusieurs périodes :

1. Des années 1870 – 90 à la création du ministère des Affaires culturelles en 1959, la culture n'est jamais constituée comme catégorie de l'action publique. L'auteur tâche de dresser la genèse de cette impossible politique culturelle, en analysant notamment la manière dont Art et Etat sont représentés comme antagoniques, représentation qui est « objectivée » dans des pratiques et des institutions renforçant l'incapacité politique en matière de culture.
2. Des années 1959 à 1970, c'est une phase qui se caractérise par un grand retournement : le ministère des Affaires culturelles se construit de façon paradoxale et complexe autour de la proclamation d'une mission publique de l'Etat et d'une doctrine d'intervention ; mais la planification culturelle, tissée de contradictions, se révélera une mission plus difficile que prévue....
3. Et c'est ce qui explique que la dernière période traitée dans l'ouvrage (de 1981 et l'arrivée de Jack Lang au ministère aux années 1990) la politique culturelle soit prise dans un processus « d'institutionnalisation du flou » : marquée par une professionnalisation paradoxale, elle rencontre rapidement des obstacles qui montrent à quel point elle demeure une catégorie d'intervention de l'Etat excessivement difficile à définir mais aussi à mettre en place.

Première partie : Une catégorie improbable. Culture et politique avant la "politique culturelle"

Nos contemporains ont, selon Vincent Dubois, tendance à dresser un jugement rétrospectif fortement dépréciatif quant aux bilans de l'action des pouvoirs publics en matière culturelle sous les III^e et IV^e Républiques. Une telle dépréciation n'est pas sans lien avec la nécessité d'un Malraux par exemple de légitimer ses propres initiatives et de les frapper du sceau de la nouveauté. La tâche de l'analyse consiste alors en la mise en évidence des conditions particulières qui ont rendues impossible la mise en forme d'une politique culturelle proprement dite. Pour ce faire, l'auteur procède en trois temps :

- Une étude des relations entre champ bureaucratique et champ culturel qui, sur la période 1890 – 1910, sont marquées par la volonté d'autonomisation de la sphère artistique et de rejet de tout principe d'organisation hétérogène (économique, politique...) ainsi que par l'affirmation (corrélative) de la fonction politique de l'intellectuel. (Chapitre I)
- La mise en évidence de la manière dont les agents institutionnels eux-mêmes intériorisent leur illégitimité à agir dans le champ culturel et la manière dont cette illégitimité est « objectivée » dans une organisation institutionnelle instable et floue. (Chapitre II)
- La manière dont ces éléments se renouvellent au sortir de la seconde guerre mondiale et continuent à structurer les relations entre champs bureaucratiques et culturels. (Chapitre III)

S'affirme ici la pertinence de la méthode « génétique » : montrer en quoi des conditions historiques particulières permettent de rendre compte de l'impossibilité structurelle d'émergence d'une politique culturelle comme catégorie de l'action publique, c'est-à-dire comme politique publique spécifique et légitime.

Chapitre 1 : La culture contre l'Etat

Vincent Dubois montre dans ce chapitre comment, à partir de 1890, s'affirme en France une séparation entre savants, artistes et hommes de lettres d'une part et hommes politiques et fonctionnaires d'autre part. Cette analyse des rapports entre culture et Etat en termes d'opposition s'attache à la logique propre des univers de production culturelle (les arts plastiques et le théâtre sont ici particulièrement développés) qui, en affirmant leur autonomie, contribuent à construire cette opposition.

« En première analyse, le rejet de l'intervention publique et plus généralement de l'Etat par les artistes et les intellectuels est une manifestation parmi d'autres de la réfutation générale des principes hétéronomes par laquelle est élaborée et entretenue l'autonomie des champs de production culturelle. C'est aussi plus que cela. De fait, ce rejet est d'autant plus fort qu'artistes et intellectuels affichent désormais de hautes ambitions qui les placent en concurrence avec les agents de l'Etat : délaissant progressivement le retrait que constitue "l'art pour l'art", caractéristique de la "période héroïque" de la conquête de l'autonomie, nombre d'entre eux s'engagent et interviennent politiquement au nom de l'art et des valeurs qu'ils prétendent incarner à travers lui. » (p. 23)

Ainsi se dévoilent deux axes de l'analyse :

- dans un premier temps, il s'agit de montrer comment est construit l'antagonisme entre culture et Etat, c'est-à-dire comment le rejet de ces principes hétéronomes contribue à rendre illégitime toute tentative d'administration des arts par l'Etat ;
- dans un second temps, il s'agit, par l'étude des rapports entretenus entre peuple et Arts (au point de vue idéologique surtout) de montrer en quoi les artistes se posent comme des concurrents au mode de représentation du peuple incarné par les hommes politiques et institutionnalisé par l'appareil d'Etat. C'est en effet dans l'opposition à l'Etat que les artistes établissent leur position comme producteurs légitimes de discours sur le monde social prétendant à la représentation de l'universel.

L'art et l'Etat : la construction d'un antagonisme

La séparation des Beaux-Arts et de l'Etat

Cette opposition se renforce et se structure dans les années 1890 et tend à construire la représentation d'un antagonisme essentiel et irréductible entre l'art et l'Etat. La proximité aux institutions étatiques devient suspecte pour quiconque prétendrait appartenir à la communauté des artistes (l'absence de reconnaissance institutionnelle pouvant, le cas échéant, tout comme l'absence de valeur marchande, être considérée comme un gage de talent). Il s'agit bel et bien de préserver le champ artistique de ce qui est conçu comme une ingérence étatique.

Ainsi les logiques propres au champ politique sont systématiquement conçues comme des anti-modèles à partir desquels s'élaborent celles du champ artistique. Un tel renversement permet en outre aux artistes de parler de politique en parlant d'art :

« Parler de l'art et de l'Etat, c'est en effet aussi parler de l'Etat, et transposer dans la politique des valeurs comme la liberté et le progrès telles qu'elles sont définies au sein du champ artistique. » (p. 25)

Vincent Dubois développe en guise d'illustration l'exemple de l' « Enquête sur la séparation des Beaux-Arts et de l'Etat » publiée dans une petite revue en 1904. Cette enquête est explicitement destinée à établir l'illégitimité de l'intervention publique. Il est intéressant de noter ici que les enjeux du débat, qui porte initialement sur la question du budget des Beaux-Arts, sont présentés en termes de liberté et d'oppression, d'expression ou de répression. Cette généralisation permet d'inscrire la question des rapports entre l'art et l'Etat dans le cadre d'une discussion générale sur le système politique et social ; l'opposition terme à terme de logiques présentées comme irréductibles l'une à l'autre permet ainsi la construction d'un antagonisme essentiel entre art et Etat¹.

La production d'une incompétence politique

Ce qui se joue en fait est la question du monopole de la parole légitime en matière d'Arts. C'est donc bien une question d'autorité (au sens wébérien) : quelle sera la parole reconnue comme légitime (et, partant, normative) en ce qui concerne les arts.

Les artistes n'auront dès lors de cesse que de délégitimer les principaux acteurs et symboles de l'intervention artistique publique – à savoir l'administration des Beaux-Arts et ses agents, les parlementaires et leurs débats, les postes ministériels et leurs titulaires. Il s'agit donc bien de la production et de l'entretien d'une incompétence politique. Ces agents systématiquement accusés de n'y rien connaître à l'art (accusation accentuée par le renouvellement social que connaît le Parlement au début du XXe siècle : entrent au Palais Bourbon des représentants de la petite bourgeoisie et de certaines fractions des classes populaires, qu'il est aisé de taxer d'ignorance esthétique). Qui plus est, « accusés de ne pas s'intéresser à l'art, fonctionnaires, parlementaires et ministres sont accusés quand ils s'y intéressent de le faire pour de mauvaises raisons » (p. 36), c'est-à-dire pour servir leurs propres intérêts et satisfaire leur vanité et leur soif de prestige. Pensons à ce sujet, par exemple, aux *Ronds-de-cuir* de Courteline...

Ainsi, à partir des années 1890, Vincent Dubois montre comment l'art et l'Etat sont construits comme les deux termes d'un antagonisme irréductible. Cet antagonisme s'impose avec d'autant plus de force qu'il repose sur la concurrence qui oppose les artistes aux agents de l'Etat quant à la maîtrise du discours légitime sur le monde de social et l'incarnation des valeurs universelles.

C'est cet élément que l'auteur se propose d'étudier dans la suite du chapitre.

L'art et le peuple : l'invention d'une contre-politique

Des prétendants contre la politique officielle

Les entreprises dites de prosélytisme culturel qui s'étaient développées durant le XIXe siècle changent, au tournant du XXe siècle, d'origine et d'orientation : d'initiatives de notables visant à préserver l'ordre social, elles deviennent l'apanage de nouveaux venus dans le monde de la culture qui prétendent œuvrer à la transformation de cet ordre social et souhaitent établir de nouvelles bases aux relations sociales. Tel est par exemple le cas des promoteurs des Universités Populaires telles qu'initialement définies par l'autodidacte Georges Deherme en 1895. Elles étaient censées favoriser l'émancipation des ouvriers par le savoir.

Ces initiatives « offrent à des agents souvent dominés du champ intellectuel un moyen d'intervenir politiquement voire d'opposer une alternative aux modalités traditionnelles de la représentation politique.

La question de l'art et du peuple, construite dans les logiques du champ littéraire est ainsi érigée en question politique. » (p. 39 ; c'est nous qui soulignons)

Autre exemple largement développé par l'auteur : les débats autour du Théâtre du Peuple tel qu'il est théorisé et promu par Romain Rolland et Eugène Morel autour de la *Revue d'Art Dramatique*, notamment. Cette revue

¹ Nous reproduisons ici le questionnaire de l'enquête qui résume à lui seul les intentions et les logiques de l'enquête :

« Dans quelques semaines, M. Henry Maret déposera, au nom de la commission spéciale, son rapport sur le budget des Beaux-Arts. A ce propos, nous avons pensé qu'il serait intéressant de soumettre à l'avis des personnalités compétentes, une haute question de principes, laquelle ne fût agitée jusqu'ici que par de rares théoriciens, encore qu'elle intéresse profondément l'avenir et la vitalité de notre production artistique. Cette question n'est autre que celle des rapports de l'Art et de l'Etat. C'est pourquoi la revue les *Arts de la Vie* a eu l'honneur d'adresser aux personnalités les plus autorisées de l'Art, de la Littérature et de la Politique, le questionnaire suivant :

Reconnaissez-vous là l'Etat le droit d'avoir et d'imposer une conception de d'art quelle qu'elle soit, et, à plus forte raison, de réprimer les tendances esthétiques d'une époque en monopolisant l'enseignement des Beaux-Arts ?

Quelles sont, selon vous, les conditions sociales les plus favorables au développement des Arts ? Etes-vous partisan du régime d'autorité ou du régime de liberté ?

En tout cas, verriez-vous un inconvénient quelconque à ce que le budget des Beaux-Arts fut supprimé ? » (reproduit par V. Dubois p. 26)

deviendra l'organe reconnu du « mouvement populariste » dont les acteurs souhaitent promouvoir un art véritablement populaire. On peut ainsi lire dans la *Revue d'Art Dramatique* à la veille de l'Exposition Universelle de 1900 :

« Pour le salut de l'art, il faut l'arracher aux privilèges absurdes qui l'étouffent, et lui ouvrir les portes de la vie. Il faut que tous les hommes y soient admis. Il faut enfin donner une voix aux peuples, et fonder le théâtre de tous. Il ne s'agit pas d'élever la tribune d'une classe : le prolétariat, ou l'élite intellectuelle ; nous ne voulons être les instruments d'aucune caste : religieuse, politique, morale ou sociale ; nous ne voulons rien supprimer du passé ou de l'avenir. » (cité par l'auteur p. 44)

Cet art populaire vise ainsi non seulement à donner une voix aux peuples, mais aussi à renouveler les canons de l'esthétique traditionnelle : il s'affirme comme un projet indissociablement esthétique et politique.

Mais, une telle revendication n'est pas sans lien avec les stratégies de reconnaissance à l'œuvre dans le champ artistique et c'est pourquoi Vincent Dubois indiquait (cf. citation de la p. 39) que la question politique de l'art et du peuple est construite dans les logiques du champ littéraire :

« La défense du théâtre populaire apparaît ainsi pour partie comme la traduction en engagement intellectuel d'une stratégie contrariée d'entrée dans le champ littéraire, recherchant ailleurs – dans le "peuple" – une légitimité difficile à y obtenir. » (p.46)

Une politique littéraire

« C'est ainsi une "politique littéraire" que forme l'engagement pour le Théâtre du Peuple ; à la fois au sens où, comme on l'a vu, elle sert des stratégies internes au champ littéraire, et au sens de la "politique littéraire" dont parle Tocqueville, c'est-à-dire de la production de principes et de projets politiques par les hommes de lettres » (p. 52)

Mais on ne peut réellement comprendre cette opposition radicale de certains hommes de lettre aux formes de pouvoir institutionnalisés que représente l'Etat que si l'on met bien en évidence le fait que ces derniers prétendent parler au nom du peuple et entrent de fait en concurrence avec ses représentants officiels. Ces artistes sont ici bien à la recherche d'une double légitimité : « légitimité artistique du théâtre véritable et légitimité politique de l'élévation du peuple. » (p. 55) Les enjeux sont donc indissociablement moraux, politiques et esthétiques.

Vincent Dubois conclue ainsi le chapitre :

« La question de l'art et du peuple, comme celle de la création artistique dans ses rapports à l'Etat, rend forme au tournant du siècle dans les débats foisonnants du champ littéraire. Elle en emprunte dès lors les formes : dans la dynamique de la distinction et les jeux de la polémique auxquels donnent lieu ces débats, campagnes et enquêtes, elle devient propice à la surenchère et la conjecture, se perd en subtilités et apparaît sous un jour plus complexe. Cette complexité est bien faite pour décourager les agents de l'Etat qui prétendraient s'en soucier. Et comme si cela ne suffisait pas, la question de l'art et du peuple, comme celle de l'art et de l'Etat, est construite contre eux, dans les concurrences qui les opposent aux hommes de l'art désormais préoccupés de politique. » (p. 61)

Ces éléments agissent comme les facteurs explicatifs de l'impossibilité en cette fin du XIXe siècle et début du XXe siècle de mettre en place une politique culturelle proprement dite. Il s'agit donc désormais pour l'auteur d'examiner en quoi une telle politique est rendue impossible. Tel est l'objet du second chapitre.

Chapitre II : Une politique impossible

L'illégitimité de l'intervention des pouvoirs publics en matière culturelle est intériorisée par les agents de l'Etat et objectivée dans les positions et institutions précaires des Beaux-Arts². L'auteur décompose ainsi son analyse en deux temps :

- l'étude de la manière dont est intériorisée l'illégitimité de l'intervention culturelle par les agents de l'Etat
- l'étude de la manière dont les institutions « traduisent » ou « objectivent » cette illégitimité dans des formes précaires et floues.

² « L'incompétence des agents de l'Etat en matière artistique, leur illégitimité à y intervenir et la représentation d'une opposition de nature entre l'art et l'Etat s'analysent ainsi comme des "illusions bien fondées" dans les rapports entre les espaces de la politique institutionnelle et ceux de la production culturelle ; illusions bien fondées que les incertitudes des pratiques d'intervention et l'instabilité des constructions et positions institutionnelles contribuent à réaliser. » (p. 63)

L'illégitimité intériorisée d'une intervention sous surveillance

Une intervention limitée

« Les pratiques d'intervention publique dans le domaine des Beaux-Arts au début de la III^e République sont essentiellement celles d'un Etat subsidiaire garantissant le fonctionnement d'un marché privé et se bornant à "faire pour l'art ce que l'individu ne peut pas faire" comme le dit Edouard Aynard, c'est-à-dire pour l'essentiel protéger le patrimoine et les monuments historiques. [...] Un partage implicite tend ainsi à être instauré – l'art du passé à l'Etat, l'art du présent au marché [...] – laissant l'essentiel du soutien à la création artistique à l'initiative privée. L'intervention publique peut être vue comme procédant de ce partage. »

Une telle conception de l'intervention publique en matière d'art est en droite ligne des conceptions libérales de l'Etat : l'Etat protège mais ne dirige pas.

Mais, ceci n'empêche pas l'Etat, notamment pas l'intermédiaire des grandes institutions nationales (musées, fondations) de réaliser des achats et commandes, d'accorder des subventions, des financements... Il n'en reste pas moins que tout développement de ces interventions étatique est très limité et se fait selon une double surveillance : parlementaire d'une part ; provenant des défenseurs de l'autonomie du champ artistique d'autre part.

Un sujet délicat

« Pour le dire comme Norbert Elias, les transformations des chaînes d'interdépendance que constituent l'institutionnalisation de la République, l'autonomisation d'un champ de production culturelle et l'invention du groupe des intellectuels affectent l'économie psychique d'agents de l'Etat, qui, comme le montre leur propension à l'autocensure, ont intériorisé leur illégitimité à parler d'art. »

Cette intériorisation est directement corrélative à la représentation de l'art et de l'Etat comme couple d'antonymes et d'une intervention publique par essence illégitime.

Cette intériorisation transparait dans ce que Vincent Dubois appelle une « rhétorique de la neutralité », décelable dans la plupart des déclarations des promoteurs d'une politique artistique.

Des formes de justification contingentes

« Plus qu'ils n'arrêtent des principes univoques – ou au moins recevables comme tels – utiles à la formalisation d'une politique, ces discours constituent dès lors un ensemble à la fois composite et labile – et dénoncé comme tel – de justification au cas par cas. Plus qu'une politique légitimée, ces justifications tirées à hue et à dia reproduisent en fin de compte une intervention publique sans objet ni cadre normatif stable. »

Ainsi apparait l'impossibilité de la formalisation d'une politique culturelle à part entière : construction d'un antagonisme radical et intériorisation de l'illégitimité rendent impossible tout cadre normatif définissant une politique. La culture ou « l'art » (pour utiliser le terme qui avait cours) ne rentre pas dans le cadre des politiques publiques.

Une illégitimité institutionnalisée dans des formes étatiques incertaines

Cette impossibilité à formaliser une politique culturelle est « objectivée » dans des institutions éclatées et fluctuantes qui apparaissent comme les effets des processus de délégitimisation à l'œuvre.

Constructions institutionnelles et déficit de légitimité

Les tentatives d'institutionnalisation d'une politique artistique dans les années 1870 – 1890 échouent (échec, notamment, du ministère d'Antonin Proust sous la brève législature de Gambetta) ; ces échecs inscrivent le flou de ces politiques dans les structures mêmes chargées de les promouvoir :

« Sans ministère, les Beaux-Arts forment une catégorie éclatée et incertaine de l'intervention gouvernementale ; le flou des nomenclatures budgétaires et les fluctuations de l'organisation administrative en sont deux indicateurs. » (p. 86)

Ainsi, l'administration des Beaux-Arts prend tour à tour la forme d'une Direction générale, d'un Secrétariat général, d'un sous-secrétariat d'Etat. Il s'agit bien plus d'une juxtaposition de services disparates que d'ensembles administratifs cohérents.

De même le budget des Beaux-Arts est disséminé sur un grand nombre de postes budgétaires parfois fort improbables (à titre d'exemple : au début des années 1870, les inspecteurs des Beaux-Arts étaient payés sur le poste « Ouvrages d'art et décoration des édifices publics »...)

Enfin, Vincent Dubois indique que l'échec de la création d'un corps d'inspection spécifique à l'administration des Beaux-Arts apparait comme la marque flagrante de l'impossible institutionnalisation de celle-ci.

Les positions mal établies des agents de l'administration des Beaux-Arts

Dernier élément de cet édifice bancal : l'instabilité des positions des agents de l'administration des Beaux-Arts ; par exemple : établissement tardif – 1909 – d'un règlement des personnels fixant notamment les modalités de recrutement, les mises en congé, à commencer par le premier d'entre eux : le Directeur des Beaux-Arts. Ce dernier est, selon le mot de Gustave Larroumet, qui occupe la fonction de 1888 à 1891, « attaqué par tous et soutenu par personne » : il prête en effet le flan à des critiques provenant non seulement des artistes pour qui il représente la gestion bureaucratique tant décriée, mais aussi des parlementaires et autres hommes politiques qui le voient comme le représentant d'une bohème décadente, voire contestataire. Chargé de concilier l'inconciliable (l'art et l'Etat), son poste est faiblement codifié et ses compétences sont définies de manière fort imprécises.

Ainsi, si cette impossible institutionnalisation des Beaux-Arts peut être analysée comme l'effet de la délégitimation de l'intervention étatique en matière d'art, elle renforce en retour ce « déficit de légitimité » : comment bâtir une politique cohérente et reconnue comme telle sans appareil étatique cohérent ? L'étude que Vincent Dubois mène ici a l'intérêt majeur de rendre saillants les liens qui existent entre pratiques politiques et sociales et institutions : aucune institution (étatique ou non) ne peut être comprise abstraite des conditions de sa formation, conditions elles-mêmes ancrées dans un contexte historique particulier. L'illégitimité de la politique artistique durant cette période s'inscrit ainsi dans des pratiques, des institutions et des positions contraintes et ne s'explique que par la mise en contexte historique des relations entre ces trois facteurs. Nous retrouvons ici la pertinence de la méthode « génétique » mise en place par l'auteur : faire le lien entre des contextes historiques particuliers et les comportements et institutions plus structurels qui les expliquent et en résultent.

Chapitre III : La reproduction d'une absence : 1920 – 1958

« Les relations instaurées entre producteurs culturels et agents de l'Etat se rejouent, sous des formes partiellement différentes, mais avec des effets identiques : délégitimation de leurs "ingérences", faiblesse corrélative de leurs investissements, et, en conséquence, irrésolution des formes institutionnelles du traitement public de la culture. *Les concurrences pour la représentation du peuple* et plus généralement *les luttes pour dire le monde social* se rejouent également dans de nouveaux investissements pour la *culture du peuple* et les débats qu'ils occasionnent. » (p. 109)

Vincent Dubois illustre cette idée en étudiant :

- des exemples mobilisations autour de la question de la culture du peuple sur la période, ainsi que leurs liens avec les pouvoirs publics : nous insisterons davantage ici sur l'exemple du Front populaire.
- La manière dont certaines de ces initiatives demeurent fort peu institutionnalisées, témoignant de cette impossibilité à mettre en place une politique culturelle avant les années 1960 en France.

Mouvements culturels et pouvoirs publics

Un grand nombre de mouvements culturels émergent au sortir de la première guerre mondiale et entretiennent des rapports avec les pouvoirs publics qui, parfois, assurent une partie de leur financement. Néanmoins, ces rapports illustrent moins la mise en place d'une politique culturelle que l'affirmation du partage laissant à l'initiative privée le domaine des arts et de la culture.

Des mobilisations pour la culture du peuple

Ces mobilisations sont de deux types :

- celles qui revendiquent une vocation subversive de l'ordre établi : tels sont par exemple les initiatives connexes au jeune Parti communiste français ou aux mouvements syndicaux. Elles tendent à faire de la culture le « champ de bataille » des classes en lutte et s'inscrivent dans la concurrence entre les agents prétendant représenter le peuple.
- celles qui s'inscrivent dans une visée réformatrice : il s'agit ici des mouvements d'éducation populaire, pour certains hérités des premières Universités Populaires

Ce qu'il faut noter est l'émergence du terme de « culture » pour qualifier ces différentes entreprises. Le terme se charge très vite d'enjeux liés au rapport ambigu qu'entretiennent les différents types de mobilisation pour la culture du peuple avec le politique.

Les limites d'une convergence : mouvements culturels et pouvoirs publics au début du Front populaire

La conjoncture particulière du Front populaire a permis le dépassement de certaines controverses, dans l'union contre le fascisme. Néanmoins, cette convergence n'a pas permis la mise en place d'une politique culturelle dotée d'un « cadre normatif objectivé dans un budget et des institutions. Il s'agit plutôt, pour reprendre la terminologie qui prévaut alors, d'une "politique des loisirs", qui repose largement sur les groupements privés, sans engager d'importants investissements publics, qu'ils soient financiers ou institutionnels. » (p. 115)

Le rôle des intellectuels et des mouvements culturels proches des partis de gauche (PCF et SFIO principalement) est primordial. Ce n'est donc pas la politique en matière d'arts et de culture qui change que le traitement de ces questions par des initiatives privées plus proches des pouvoirs publics. En témoigne le propos de Jacques Soustelle, alors proche du PCF :

« Parallèlement au grand mouvement politique et social du Front populaire [...] se déroule dans notre pays un vaste mouvement culturel ? Sa devise pourrait être : ouvrons les portes de la culture. Brisons la muraille qui entourait comme un beau parc, interdit aux pauvres gens, une culture réservée à une "élite" de privilégiés ». (cité par l'auteur p. 116)

Vincent Dubois commente : « Les termes mêmes de Jacques Soustelle le font apparaître : ce n'est pas à l'intérieur des institutions de l'Etat que s'opère un changement important en matière de traitement de la culture, mais de manière diffuse, comme un "mouvement" induit mais non directement organisé par les pouvoirs publics, qui se développe "parallèlement" à leur intervention. [...] La politique culturelle n'est de fait pas mobilisée comme catégorie d'intervention publique. » (p. 117, je souligne)

Ainsi, ce rapprochement conjoncturel des mouvements culturels et de l'Etat ne suffit pas à la mise en place d'une politique culturelle, même s'il marque un certain nombre de changements fondamentaux dans le traitement social de la culture.

Chronique d'une histoire peu institutionnelle

Vincent Dubois évoque ici les échecs d'institutionnalisation de la politique culturelle dans l'entre-deux guerres puis sous la IV^e République. Le constat de carence demeure le même que sous la période précédente :

« Comme dans la période précédente, les éléments qui permettraient l'objectivation d'une politique dans le domaine culturel – un ministère, des institutions et structures administratives stables – font défaut jusqu'à la création du ministère des Affaires culturelles, en 1959. » (p. 134)

Et Vincent Dubois de conclure :

« Faiblesse des moyens, absence d'objectivation institutionnelle, fluctuation et dispersion des structures, tendance à la personnalisation : on comprend que, comme au cours de la période précédente, la description de l'intervention publique de l'entre-deux guerres) la fin de la IV^e République s'apparente à un constat de carence. [...] » (p. 141)

Deuxième Partie : Un grand retournement : genèse et ambiguïté de la politique culturelle

Une politique étatique de la culture émerge à partir de la V^e République³ : elle est dotée d'un ministère et se donne à voir dans des institutions, des discours et des textes ; elle se double de la proclamation d'une mission culturelle des pouvoirs publics et la formalisation d'une doctrine d'intervention. Mais la difficulté de saisir la spécificité de cette politique culturelle tient sans doute au fait que comme l'écrit l'auteur « elle ne se laisse guère appréhender comme la réponse à un « problème », l'affirmation d'une volonté politique ou la prise en compte d'une demande sociale » ». (p. 148)

Pour comprendre cette émergence, il faut donc mettre en évidence un réseau de causes qui vont montrer que l'hypothèse des conditions socio historiques (exposées dans le début de l'ouvrage) qui expliquaient l'impossibilité de la mise en place d'une politique culturelle va être renversée :

« La cristallisation progressive de ces espaces sociaux [champs de production culturelle] a conduit à abaisser le seuil de vigilance à l'égard des dangers qui guettent leur autonomie [...] rendant dès lors possible si ce n'est souhaitable une intervention publique envisageable par les artistes comme une aide et plus seulement comme une ingérence. » (p. 149)

Mais l'auteur met aussi en évidence d'autres facteurs qu'il sera nécessaire de prendre en compte :

- l'allongement de l'exposition au système scolaire
- la grande importance du capital culturel dans les rapports sociaux
- la montée des classes moyennes

Cet ensemble de phénomènes nouveaux peuvent en effet expliquer pourquoi un certain nombre de problèmes culturels sont progressivement construits comme des problèmes politiques. Mais ce qui donne véritablement l'impulsion à la genèse de politiques culturelles, c'est le rôle assigné à l'Etat dans la gestion de la sphère publique au lendemain de la seconde guerre mondiale. Vincent Dubois écrit à cet égard :

³ La période d'installation de l'ordre politique nouveau construit autour de Charles De Gaulle et codifié dans la constitution de 1958.

« L'émergence de la politique culturelle pourrait ainsi être envisagée comme une manifestation parmi d'autres de la forte augmentation de l'intervention étatique après la seconde guerre mondiale, et plus précisément de la place peu à peu prépondérante occupée par l'Etat dans la gestion du symbolique attestée entre autres par la forte expansion des politiques scolaires, la mobilisation étatique de l'expertise ou encore l'essor des politiques de communication gouvernementale. » p. 150.

La période qui intéresse l'auteur dans la seconde partie de son ouvrage sera organisée autour de trois grands axes pour appréhender les premiers pas de la mise en place d'une politique culturelle en France :

- La mise en lumière du caractère critique de la période puisqu'il s'agit de la première institutionnalisation de la politique culturelle avec par exemple création d'un ministère.
- Cette période est donc marquée par une profonde rupture avec la période antérieure et par un souci de rationalisation que l'auteur met en évidence à travers des analyses sociologiques très pertinentes.
- Enfin elle produit de grands changements dans la signification du politique puisqu'elle crée un nouveau lieu d'élaboration et un nouveau moyen de diffusion des représentations politiques de l'espace social.

Pour rendre compte de cette période problématique et complexe de genèse de la politique culturelle, l'auteur a choisi d'envisager précisément la création du ministère des affaires culturelles (chapitre IV) et l'élaboration d'une planification culturelle dans les années 1960-65 (chapitre V).

Chapitre IV : un ministère pour la culture

On peut l'analyser selon les propres termes de l'auteur comme un « coup » politique en terme d'analyse institutionnelle. Il faut retenir deux personnages clés dans cette période: De Gaulle et Malraux. Ce dernier va être désigné comme ministre et c'est autour de lui que sont agrégés des services pour former un ministère dont la création est officialisée en juin 1959. Parce que Malraux est un proche du général de Gaulle, qu'il est une grande figure de la résistance de même temps qu'un intellectuel reconnu et admiré, le ministère est d'emblée doté (en théorie du moins) de prérogatives qui dépassent celles des autres institutions étatiques :

« Le rôle du ministre des affaires culturelles, qui est souvent consulté par le chef de l'Etat et qui intervient sur d'autres affaires que celle de la culture, tranche ainsi avec celui qui est généralement dévolu aux ministres des débuts de la V^e République, d'avantage tenus au silence et cantonnés dans les limites de leur domaine et spécialité. » p. 160.

La création du ministère avec la présence charismatique de Malraux est marquée par la volonté d'imposer une idéologie de la culture républicaine et gaulliste : l'action culturelle est censée opérer symboliquement mais aussi pratiquement le grand « rassemblement » qui est la finalité du régime gaulliste.

Mais envisagée de manière plus globale, la période est marquée par un travail de redécoupage des compétences administratives : il passe par plusieurs phases qui vont mener à une réorganisation administrative⁴ (redéfinition de pratiques étatiques héritées en matière culturelle). Néanmoins les débuts du ministère des Affaires culturelles sont marqués par une limitation de son efficience et aussi de son budget : des attributions ressortissant normalement aux affaires culturelles restent en dehors des compétences de la nouvelle administration (par exemple, les bibliothèques) ; de plus, même s'il est autonome, le budget des affaires culturelles n'en demeure pas moins modeste (0,4% du budget total de l'Etat). Le personnel est au départ en nombre limité et peu prestigieux (il est très peu demandé par les très hauts fonctionnaires issus de l'ENA par exemple). Mais les problèmes rencontrés dans l'installation du ministère sont contrebalancés par les investissements intellectuels et symboliques consentis par le ministre et ses auxiliaires.

« Ces investissements, écrit l'auteur, dont l'abondance des discours indiquent l'ampleur, trouvent dans une politique systématique de rupture par rapport aux formes antérieures du traitement public de la culture le moyen d'affirmer [...] l'unité et l'identité d'une politique qui reste encore largement à établir ». p. 167.

Les présupposés idéologiques qui sous-tendent la création de ce ministère vont dans le sens d'une distinction entre les moyens et dispositifs culturels laissés à la charge d'autres institutions, et la culture comme portant en elle-même sa finalité propre ; de la même façon que les ouvrages d'esthétique de Malraux exalte un rapport direct et sans médiation à une culture pensée néanmoins dans la catégorie de l'universalité, elle est définie par les membres du ministère comme voie d'élévation. Ce travail de distinction qui cautionne une « culture légitime » dans le sens bourdieusien va dans le sens aussi d'une mise à distance des visées pédagogiques (concurrence forte entre le ministère des affaires culturelles et celui de l'éducation nationale). Malraux exprimera d'ailleurs en ces termes son rejet de la pédagogie : « La connaissance est à l'université ; l'amour, peut-être, est à nous. » p. 169

Cet ensemble de facteurs fait qu'on peut parler d'une « politique de rupture ». Elle occasionne l'arrivée de personnel nouveau qui se trouve en position de devoir inventer tout ou partie de ses propres pratiques et références.

Le terme « d'action culturelle » renvoie à une forme d'engagement visant à amener la culture au peuple ; c'est le principe directeur de la « démocratisation culturelle ». Ainsi Vincent Dubois définit-il la politique culturelle :

⁴ « L'héritage de la direction générale des Arts et des Lettres et ces lacunes constituent un champ de compétence incomplet et à l'unité incertaine. » p. 165

« Collective sans se limiter à l'organisation des loisirs de masse, esthétique sans pour autant intéresser la seule jouissance individuelle, élévatrice sans le côté laborieux, des pratiques pédagogiques, la mission de la politique culturelle est rien de moins que de définir un projet de société et choisir le type de civilisation vers lequel s'orienter. » p. 171.

Même si au départ personne ne croyait à la possible pérennité du ministère de la culture, il perdue pourtant tout au long de la période gaullienne et au-delà. Mais cette pérennisation ne va pas sans mutation et c'est ce que met en lumière Vincent Dubois à travers une « sociologie du personnel » pour dégager deux phénomènes :

- tout d'abord, le retournement du début des années 60 et qui permet l'invention de positions et de rôles d'administrateurs publics de la culture.
- Et le double jeu de l'administration de la culture : d'une part, intégration aux logiques plus générales de l'action publique et de l'administration et d'autre part, la dénégation de l'étatisation de la culture.

Au départ le ministère des Affaires culturelles n'attire pas les hauts fonctionnaires traditionnels comme les énarques ; mais il débute avec une équipe qui est présentée comme un ensemble de « pionniers » ; ils proviennent de réseaux personnels de Malraux et du général de Gaulle : anciens résistants ou chefs du parti gaulliste. Le recrutement particulier provient aussi de la France d'outre mer, dont les cadres sont rendu disponibles par la décolonisation. Ils ont la caractéristique de prôner avec Malraux un « prosélytisme culturel fondé sur la certitude légitimiste de détenir la vérité culturelle. » p. 176. En effet les anciens administrateurs coloniaux ont été formés dans un esprit de mission civilisatrice. Or, cette prétention à incarner l'universel trouve à s'exprimer dans la nouvelle mission qu'est la démocratisation culturelle.

« Les administrateurs en provenance de la France d'outre mer ont contribué à la fondation administrative du ministère et à la définition des orientations de sa politique ; ils ont aussi de par leur profil singulier dans l'univers de la haute fonction publique, contribué à singulariser cette administration et cette politique, dont l'absence de formalisme et l'esprit d'aventure sont volontiers soulignés. » p. 177.

Ce n'est qu'après le départ d'André Malraux que le ministère normalise son recrutement et donc recrute des administrateurs issus de l'ENA⁵. Mais cela se produit surtout dans les années 70 et ce changement est rendu possible par des conditions institutionnelles nouvelles : la stabilité des postes et un peu plus grand sérieux attaché aux fonctions de ce ministère. A cela il faut ajouter l'arrivée de Jacques Duhamel comme ministre. Cet ensemble de changement entraîne une période de restructuration administrative.

Mais malgré sa progressive installation et stabilisation, ce ministère demeure au centre de controverses qui touchent à son objet et à son existence même. On peut les saisir si on envisage trois séries d'enjeux que récapitule Vincent Dubois et qui entourent la création du ministère :

- 1) l'autorité à parler de la culture (à définir le rapport légitime à la culture) ; cette autorité est désormais revendiquée par des agents de l'Etat qui entrent donc en concurrence avec des agents du champ proprement culturel. Ce qui se joue c'est dès lors l'étatisation du discours sur la culture.
- 2) la définition des visions légitimes du monde social : il s'agit de la production et de la diffusion par la culture des visions étatiques du monde social⁶.
- 3) le ministère est aussi pris dans les luttes pour la définition de la bonne forme de la délégation politique (débat concernant le centralisme étatique)⁷.

Les opposants et les résistances viennent d'artistes et d'intellectuels qui ont été dépossédés de leur légitimité à incarner les valeurs universelles de la culture. Mais à ceux-là s'ajoutent aussi des adversaires politiques du régime gaulliste, et en particulier des élus du PCF. C'est dans ce climat de controverses que s'engage également une lutte contre le centralisme : Michel Durafour devient président de la Fédération des centres culturels communaux (créés en 1960) ; elle est sous-tendue par l'idée directrice d'une exaltation des municipalités comme cellules de base de la vie démocratique, ainsi les animateurs de la FNCCC se posent en porte parole des aspirations des citoyens.

Les débuts à la fois controversés et institutionnellement timides du ministère des Affaires culturelles ne pouvaient laissés présager d'un succès et d'une pérennité des politiques culturelles, du moins telles qu'elles sont présentées dans les bilans du gouvernement aujourd'hui. A quel phénomène revient donc le mérite d'expliquer que dans les années

⁵ Mais es énarques qui se dirigent vers le ministère de la culture se caractérisent par un activisme politique et syndical fortement marqué à gauche, ils se présentent comme des « militants de la culture » à l'inverse du stéréotype du bureaucrate qui assumerait sa fonction sans passion.

⁶ « De par le projet même qu'elle est censée poursuivre – la démocratisation culturelle – cette action culturelle organise en pratique la diffusion de ces formes culturelles désignées comme légitimes, et par là même l'inculcation des manières de voir qu'elle charrient. » p. 182

⁷ « elle renvoie de fait à un « style politique », où se mêlent « centralisme », « prophétisme » et pratiques « technocratiques » – ou à tout le moins dénoncées comme telles. » p. 182.

1960, une nouvelle impulsion est donnée à ce ministère qui va lui permettre d'avoir une efficace réelle, à la fois sous forme de projets mais aussi d'actions culturelles?

Chapitre V : les contradictions de la planification culturelle

C'est à partir du cinquième plan en 1961 que la planification française s'étend aux questions culturelles. Or, alors que les trois premiers plans s'occupent essentiellement de programmer la reconstruction et à moderniser l'appareil productif, le IV^e plan est marqué par un tournant qualitatif ; il est désormais de «développement économique et social », il s'agit de répartir les fruits de la croissance, ce qui passe par la programmation d'équipements collectifs et l'aménagement du territoire. La nécessité, au sein de la sphère technocratique, de compléter la rationalité économique par un partage des valeurs apparaît à la même période. A cette mutation qualitative du plan répond l'appel à une planification culturelle du ministre André Malraux. Même s'il ne fait pas partie des promoteurs de la planification, sa stratégie ministérielle consistera quand même à «jouer le plan ». Le passage par le plan justifiait de demander une augmentation des dépenses publiques en matière culturelle.

Mais à cette période il n'existe pas d'espace de positions qui soit à la base de la politique culturelle. Dès lors ce sont les commissions et groupes de travail «de l'équipement culturel et du patrimoine artistique » qui forment l'espace des agents autorisés à produire la politique culturelle.

« C'est un enjeu pour les agents du ministère des affaires culturelles, qui doivent négocier avec le commissariat au Plan la nomination de ceux qui seront ainsi officiellement désignés comme leurs interlocuteurs privilégiés [...] ». p. 194.

L'auteur dégage deux traits de la sociographie des commissions culturelles :

- l'hétérogénéité plus grande que dans les autres volets de la planification : syndicalistes, artistes, sociologues, académiciens, hauts fonctionnaires et militants culturels.
- La sélection opérée dans ces commissions. Faible représentation des syndicalistes et des artistes ; mais les hauts fonctionnaires, les experts et les universitaires apparaissent en proportion importante.

Mais quelles sont les conditions sociales de légitimation de la politique culturelle ? C'est d'abord la structure sociale des commissions qui permet cette légitimation. Les agents du plan occupent des positions qui permettent que leur parole soit reconnue comme légitime. En effet, la majeure partie d'entre eux sont dans des positions socialement dominantes. Ils sont issus de l'élite culturelle et intellectuelle (membres de différentes académies et positions occupées dans le champ littéraire et intellectuel) : on peut citer Raymond Aron ou encore l'économiste Jean Fourastié, l'historien Ernest Labrousse ou encore, Jean Paulhan (codirecteur de la nouvelle revue française). De plus les membres de la commission sont multi positionnés : l'échange entre les fractions dominantes d'espaces sociaux différents est valorisé. Les agents qui appartiennent à ces différents espaces font donc le lien entre eux. Les agents qui occupent de telles positions et qui sont appelés « ingénieurs culturels », ont selon l'auteur :

« pour point commun de se mouvoir simultanément dans les espaces de la haute administration, des sciences sociales et du militantisme culturel, et de promouvoir une action culturelle fondée à la fois en rationalité technique et en légitimité militante. [...] mais c'est dans ce lieu privilégié de rencontres entre agents issus d'espaces différents [...] que se forme l'univers mental composite (esprit rationaliste, militant et de service public) correspondant à ces positions, univers mental au principe de la production de la doctrine en matière d'action culturelle. » p. 200

Les principes d'une action culture sont discutés dans différents lieux : l'école des cadres d'Uriage, les milieux de la résistance dont sont issus les principales associations culturelles qui ont vu le jour au lendemain de la libération, ou encore la fondation Royaumont (colloque sur culture supérieure et culture de masse s'y tient en 1963).

Or, L'importation des sciences sociales et des statistiques dans la planification culturelle forme un élément central dans la spécification du groupe d'agents autorisés à définir la politique culturelle et dans la légitimation de cette politique. En effet, elle va permettre de fonder scientifiquement l'objectif de démocratisation et l'existence de besoins culturels à satisfaire. Les sociologues sont sollicités pour mesurer l'évolution des modes de vie et le niveau culturel de la population française, domaines où il y a le plus d'incertitude. La conjoncture qui caractérise les sciences sociales à cette période est favorable à un rapprochement des sociologues de l'action conjointe avec le gouvernement ; d'une part parce que se produit une professionnalisation de la recherche en sciences sociale et d'autre part parce qu'il y a autonomisation par rapport aux disciplines dominantes du champ universitaire. Il s'agit pour les sociologues français de mettre à distance une sociologie jugée trop théorique (trop normalienne) et de favoriser les recherches empiriques dans la lignée de la tradition américaine dont l'une des figures de proue est Paul Lazarsfeld⁸.

⁸ On peut citer à titre d'exemple le sociologue français Dumazedier mais aussi Michel Crozier qui mène à cette époque des travaux sur les effets culturels du développement de la télévision dans le cadre de la commission culturelle à laquelle il participe. Le colloque de Bourges auquel participe Pierre Bourdieu apparaît comme un véritable coup de force pour développer le recours aux sciences sociales et accélérer son institutionnalisation. En effet cette rencontre doit maquer la reconnaissance officielle de la rencontre et de l'alliance entre les agents des actions de développement culturel et les chercheurs des sciences sociales.

Mais ce genre d'évolution n'est pas dénué de critiques : la quantification en matière culturelle pose un certain nombre de problèmes théoriques mais aussi méthodologiques. Car au sein de ce rapprochement entre sciences sociales et action du gouvernement, le chiffre fonctionne comme un gage de scientificité. Le but est bien de quantifier les besoins afin de ne plus limiter la culture à ce qu'en disent les élites et les professionnels mais de prendre en compte les aspirations culturelles de toute la population. Les sciences sociales garantissent à la production et l'élaboration de la politique culturelle une forte légitimité dans la mesure où elles permettent d'élaborer une vraie politique, basée sur des constats objectifs et disposants de moyens rationnels. L'intervention publique ne peut plus être réduite au goût personnel de tel ou tel responsable politique. De plus, comme l'écrit Vincent Dubois, « L'imposition progressive de l'idée selon laquelle « la statistique est l'action préliminaire de l'action culturelle » permet par là même de conférer à cette politique une légitimité à la fois scientifique et démocratique. » p 213.

Mais il est nécessaire de spécifier que la question de la démocratisation culturelle correspond à l'importation d'un problème social dans l'analyse sociologique. L'usage des sciences sociales contribue aussi à écarter les agents qui ne veulent pas de cette médiation et qui reçoivent ainsi le statut de profanes. C'est de ce point de vue que le recours aux sciences sociales est le plus violemment critiqué : on reproche aux sociologues leur arrogance dès qu'il est question de culture ; on parle même de « terrorisme⁹ » à leur égard....

Les prérogatives des commissions du plan sont en fait beaucoup plus larges que l'établissement du domaine d'intervention de la nouvelle politique culturelle ; mais des questions aussi larges que les finalités de la croissance et l'avenir de la société industrielle sont portées à l'agenda des commissions culturelles. Il s'agit d'une volonté implicite de valorisation à la fois pour les hauts fonctionnaires que pour les universitaires.

La doctrine propre de l'action culturelle est donc née du cinquième plan. « L'action culturelle pense que l'essentiel de sa mission est l'épanouissement de la culture et, corollairement, l'éducation du public.¹⁰ » Cette doctrine¹¹ est un cadre souple et non contraignant (comme en témoigne les maisons de la culture qui s'inventent en dehors des commissions). La contestation est formulée au vu de la faiblesse des moyens engagés mais aussi en raison du flou des projets et de l'indétermination de l'objet. En matière culturelle la planification prend la forme de rationalisation de l'incertitude : les mots d'ordre sont le pluralisme et la coordination.

La production d'un discours globalisant va bientôt s'imposer comme une nécessité. Et cette nécessité s'impose parce que la genèse de la politique culturelle se trouve dans un paradoxe complexe¹². En effet, quand il s'agit de planifier les conditions de son développement, on ne peut donner de définition objective à la culture sans en figer le contenu. Ce paradoxe et la difficulté à le dépasser va mener à une impasse dans l'évolution de la mise en place de la politique culturelle : quand le projet de la commission d'instaurer une structure permanente de concertation est refusé, ses membres démissionnent collectivement. C'est notamment le changement intervenu dans les relations entre intellectuels et agents de l'Etat conduisent à ce que toutes les tentatives des pouvoirs publics pour instaurer une structure permanente de concertation sur les questions de politique culturelle se soldent par un échec (en effet la notion de politique culturelle est devenu le sujet de contestation favori de ceux qui entendent réactiver la figure de l'intellectuel critique). A cet événement fait écho la démission des membres du conseil de développement culturel (qui avait été mis en place en 1971 d'après le plan du premier ministre Jacques Chaban-Delmas) en 1973 qui a pour conséquence de dissoudre l'organisme.

Troisième Partie : l'institutionnalisation du flou : professionnalisation de l'action culturelle et élargissement de la culture

La période étudiée dans la dernière partie de l'ouvrage est envisagée comme la dernière phase de l'institutionnalisation de la politique culturelle : en 1981 Jack Lang est nommé ministre de la culture et dans l'année qui suit, la croissance du budget de la culture s'accroît de 74%. La culture occupe à partir de là une place inédite dans le champ institutionnel et politique, et elle bénéficie d'un très large traitement médiatique. Cette seconde phase a partie liée avec un important changement politique. L'auteur, pour montrer cela, analysera de nouveau la structure sociale des soutiens de la nouvelle majorité : intellectuels et artistes ont soutenu la campagne de François Mitterrand et les soutiens les plus actifs du PS se recrutent parmi les classes moyennes à fort capital culturel.

⁹ Les animateurs du théâtre de l'est parisien sont à l'origine de cette appellation.

¹⁰ Paul Bert, séance du 28 juin 1981.

¹¹ Les trois grands axes de cette doctrine : dé privilégier l'accès à la culture, sauvegarder l'héritage culturel (en le restituant aux hommes d'aujourd'hui), stimuler la création des œuvres, organiser l'espace et le cadre architectural, empêcher que les grands moyens de diffusion ne contribuent à l'aviilissement de l'homme. (Annexe au compte rendu de la réunion plénière de la commission de l'équipement culturel, 16 juin 1966).

¹² « L'exigence de la cohérence et de la rationalisation amène la nécessité d'établir une définition préalable de la politique ; mais parce que définir la politique de la culture c'est aussi définir la culture, cette codification entraîne d'emblée la suspicion, intériorisée par les codificateurs, de la production d'un carcan contraire à la culture elle-même, et d'une culture officielle négatrice de la liberté qu'il s'agit de préserver. » p 227.

Or, l'auteur va montrer que deux processus analogues à ceux observés dans la période précédente, se rejouent ici :

- le resserrement de l'espace des agents producteurs de cette politique : des diplômés spécifiques apparaissent ; maniement d'une rhétorique professionnelle.
- l'éclatement de son objet : après la démocratisation culturelle on entre dans la phase de la « démocratie culturelle » : la politique culturelle ne porte plus exclusivement sur des œuvres consacrées mais s'ouvrent à de nouveaux genres : la BD, le rock, le cirque, la photographie...

Ces deux facteurs font que le domaine de la culture s'élargit au maximum d'autant plus que les projets vont relier la culture à des domaines de plus en plus éloignés comme le tourisme, la cuisine, le patrimoine ethnographique... La politique culturelle semble donc être soumise à la « spirale inflationniste » du « jeu du catalogue ». Vincent Dubois défend donc dans cette partie la thèse principale de son ouvrage : « **c'est une catégorie floue qui est institutionnalisée et ce n'est que grâce au flou qu'elle est institutionnalisée** » p. 237.

VI la professionnalisation paradoxale des politiques culturelles

Cette professionnalisation se présente sous plusieurs formes :

- les fonctions bénévoles deviennent rémunérées
- apparition de formation spécialisée dans l'administration et la gestion de la culture
- organisation de colloques spécialisés (nouveaux espaces de socialisation)
- des étiquettes, des normes, un lexique professionnel s'impose.

Cet ensemble de changements a entraîné la modification du style de l'intervention publique.

Mais l'idée forte de ce chapitre que l'auteur s'attache à mettre en évidence consiste à dire que « cette professionnalisation revêt cependant des formes particulières qui ne correspondent que très partiellement aux critères habituellement retenus par la sociologie des professions. » p. 240. Il y a plusieurs causes à cela :

- cette professionnalisation ne s'appuie pas sur les positions les plus instituées de la gestion publique de la culture, comme les conservateurs de musée ou les bibliothécaires ; au contraire, elle s'appuie sur des nouveaux cadres généralistes.
- Ce processus de professionnalisation affecte une « nébuleuse » d'agents et non un corps d'agents clairement définis (tout autant des fonctionnaires des administrations nationales et locales, que des responsables de terrain).
- Ce processus se fonde enfin sur des savoirs et savoirs faire spécialisés.

Ainsi la combinaison de ces trois facteurs permet de dire de ce processus à la suite de Vincent Dubois, qu'il tient tout autant de « l'effet rhétorique que de l'effet de croyance ». p. 240. Mais cette professionnalisation n'en est pas moins réelle dans ses modalités et ses conséquences. Une identité professionnelle se constitue malgré l'hétérogénéité objective des professions ; du point de vue des représentations, elle se constitue contre un ensemble de stéréotypes : l'amateur, le politique opportuniste... cette professionnalisation contribue donc à poser de nouvelles trajectoires originales dans le monde de la fonction publique.

Enfin ce processus qui tend à s'imposer comme un impératif, contribue à modifier le « style » des politiques tant nationales que locales. La professionnalisation donne une apparence de neutralité qui permet aux agents culturels de revendiquer une action apolitique.

« Cette transformation, écrit l'auteur, dans les manières de voir et d'agir, n'a fait que mettre un voile sur les liens entre hiérarchies sociales et hiérarchies culturelles, participant par là plus généralement à la transformation des modes de domination liés à la complexification des rapports sociaux qu'entraîne une différenciation de plus en plus poussée des espaces sociaux. » p. 242

Vincent Dubois parle de professionnalisation paradoxale parce qu'elle s'inscrit dans un certain contexte politique qui fait qu'on lui assigne de forts impératifs de rentabilité : d'une part le secteur culturel est considéré comme un secteur qui doit être rentable. D'autre part, on espère qu'il est appelé à former l'une des principales sources d'emplois nouveaux.

Ce qui caractérise de façon globale cette période de professionnalisation de la culture, c'est la construction économique des questions culturelles ; elle s'explique très bien aux vues des profils des agents qui ont le pouvoir de décision dans ce contexte : les hauts fonctionnaires de gauche promeuvent dans les années 1980 la réconciliation de l'économie et de la culture en rendant obsolètes les références du militantisme culturel et en imposant les références gestionnaires et managériales. Or cette professionnalisation l'auteur montre qu'elle conduit à une vision pacifiée des rapports sociaux :

« L'effet de cercle entraîné par cette professionnalisation particulière contribue ainsi à la formation d'un apparent consensus culturel tendant à occulter ce que ces formes culturelles pacifiées doivent aux luttes sociales qui ont permis leur imposition. » p. 27

VII L'Etat contre la culture ?

L'un des effets de la professionnalisation est d'avoir élargi le domaine couvert par l'intervention culturelle publique. Cela a contribué à rendre les frontières de la culture plus incertaines. Au-delà de l'impératif de démocratisation, la politique culturelle devient un moyen de légitimation sociale par la culture. Cela contribue grandement à en obscurcir les objectifs. On parlera de relativisme d'Etat dans la mesure où il tente de rendre légitime des formes d'expression qui auparavant n'étaient pas considérées comme faisant partie de la culture. Or, cette nouvelle vocation de l'Etat selon l'auteur « a conduit à réactiver les polémiques sur la définition de la culture, la légitimité des pouvoirs publics à la définir, et finalement, sur les fondements mêmes de la politique culturelle ».

La politique de Jack Lang se présentera lors de son bilan comme la promotion de la « culture sans frontières » : une politique de décloisonnement artistique passant par l'ouverture de nouveaux patrimoines et la prise en compte de tous les arts ; or, si ce changement est largement rhétorique il est aussi inscrit dans des pratiques et des institutions (le service « jazz et musiques improvisées » est créé en mai 1982). Cette politique a souvent été taxée de symbolique ; pour l'auteur, cette qualification se trouve justifiée parce qu'elle porte en priorité sur des représentations :

« Cette politique symbolique est explicitement censée permettre la remise en cause des hiérarchies culturelles considérées comme reflets des hiérarchies sociales au profit d'un relativisme d'institution permettant l'avènement d'une démocratie culturelle. [...] l'intervention publique tend à prendre une part active aux processus de légitimation culturelle et à devenir l'un de ses vecteurs parmi les plus importants. » p. 279

Cette politique s'exerce en faveur des groupes dont on cherche à faciliter l'intégration : valorisation des cultures dites régionales (occitane, bretonne...) ou communautaires (Juive, Tzigane, Arménienne...). Mais on peut clairement évaluer aujourd'hui les limites d'une telle politique de démocratisation culturelle : de nombreuses enquêtes ont montré l'échec de la conquête de nouveaux publics.

L'auteur s'attarde longuement dans l'analyse du Tags et graffiti comme œuvres artistiques pour montrer une tentative controversée de légitimation culturelle. Une exposition de tags et de graffiti est organisée en 1991 à l'initiative des musées de France dans un musée des Beaux Arts de la banlieue parisienne.

« Permettre aux graffiti d'accéder à la dignité artistique, c'est alors faire œuvre sociale au sens noble du terme, alors que leur refuser cette reconnaissance, c'est avaliser l'ostracisme dont sont victimes les populations des banlieues. » p. 284

Le projet Hip Hop Dixit se situe dans le cadre de la politique gouvernementale d'intégration ; il vise à ne plus isoler la jeune population immigrée en valorisant ces aspects les plus créatifs. Il s'agit de favoriser l'accueil des jeunes de banlieues au musée. Mais ce projet est aussi une tentative d'intégration du graffiti au champ artistique : le passage du sociologique à l'artistique se fait à l'occasion du déplacement de l'exposition du musée de Meaux au musée national des monuments français qui permet un déplacement dans l'espace social. « Passer de la périphérie au centre, c'est transformer une opération de proximité en une entreprise nationale et médiatisée. » p. 288. Mais le titre de l'exposition a changé (il est devenu « Graffiti Art, artistes américains et français, 1981-1991) et les œuvres des jeunes banlieusards sont mises en perspectives avec celles d'artistes américains. Un discours esthétique et intellectualisant est même produit pour l'occasion.

Mais ce projet a reçu une réception très polémique : elle oscille entre des accusations de « pédagogie » et de « décadence » (le magazine *Beaux Arts* de 1992 lui consacre un minuscule entrefilet dans lequel il conseille ironiquement aux employés de la RATP de ne pas nettoyer leurs rames taguées mais de les vendre au musées français...). Les œuvres sont loin d'être appréciées selon leurs valeurs artistiques mais sont appréhendées par les médias sous l'angle d'une pathologie sociale (les journalistes se demandent s'ils ne faudrait pas plutôt les mettre en prison qu'exposé leurs productions dans des musées.) « Souillure », « crasse », le vocabulaire employé est d'une rare violence et témoigne plus du débat politique que de la prise position esthétique¹³. Au-delà de leurs caractères réactionnaires et parfois racistes ces critiques révèlent plus généralement les limites et remises en cause des redéfinitions étatiques de la culture.

La fin du chapitre fait rapidement état des critiques de la politique culturelle produite par des intellectuels (également réactionnaires...) comme Alain Finkielkraut (*La défaite de la pensée*) ou encore Michel Schneider. Ils attaquent le relativisme culturel prôné par l'Etat français et en appelle à un retour à la Culture avec un grand « C » dans sa définition universaliste telle qu'elle avait été posée à l'époque des Lumières. Nous ne ferons pas le détail de ces positions qui se targuent aussi de proposer des programmes politiques pour pallier aux projets défectueux de la gauche socialiste. Et l'auteur de conclure en ces termes :

« ...ces ouvrages et le battage auquel ils ont donné lieu en viennent à mettre en cause, au nom de la culture, la politique culturelle telle qu'elle a été institutionnalisée avec le ministère d'André Malraux, et plus encore telle qu'elle a été redéfinie dans les années 1980. Mais avec cette mise en cause, ils ne font en fin de compte qu'entretenir le statut sous lequel apparaît la politique culturelle dès sa première

¹³ Ainsi pouvait on lire dans le journal du FN *Minute* au sujet de cette exposition : « Après l'exposition des « déjections » et des « chiures » produites par ces « mongoliens », on ne peut que haïr ces cloportes urbains et post socialistes. » p. 292.

institutionnalisation : celui d'un objet polémique placé au centre de controverses générales sur l'état du monde social et ses rapports avec l'Etat. » p 298

Conclusion

Ainsi cet ouvrage à la croisée de la sociologie, de l'histoire et des sciences politiques analyse la difficile genèse de la catégorie de « politique culturelle ». Il montre que ce n'est qu'à partir des années 60 que la culture émerge comme catégorie d'Etat. Si dans les années 80 elle est une catégorie stabilisée et institutionnalisée de pratiques et des représentations de l'intervention publique, néanmoins elles restent incertaines et régulièrement remises en cause. Mais le flou et le caractère foisonnant qui caractérisent son émergence sont loin d'en tracer les limites indépassables : ils en constituent au contraire la condition et la forme particulière.

« A chaque étape de sa définition, la politique culturelle a de fait été établie au nom d'une idéologie du décroissement, qui prétend rompre avec toutes les frontières établies, qu'elles soient verticales – entre les groupes sociaux – ou horizontales – entre les secteurs. [...] A cette idéologie du décroissement se combine une autre contradiction structurelle et structurante : l'affirmation du caractère anti institutionnel des institutions de la politique culturelle, et partant de cette politique elle-même. » p 301

Mais comme le note lui-même l'auteur à la fin de son ouvrage, cette étude porte exclusivement sur les producteurs de la politique culturelle (certes sur le double registre des pratiques et des représentations) et non sur les destinataires de cette politique – le peuple ou le public. Or, il y a un fort décalage entre les finalités des politiques culturelles et leurs résultats concrets : l'augmentation de l'offre culturelle n'a que peu contribué à une « démocratisation » réelle ; ainsi s'ouvre tout un champ de problématiques à explorer en prenant en compte les pratiques et l'évolution des pratiques de ceux à qui s'adressent la politique culturelle. C'est dans cette direction que se clôt l'ouvrage de Vincent Dubois, en proposant de nouvelles perspectives de recherche.