

Conclusion

Rappelons les questions posées au début de cet ouvrage. En quoi consiste la singularité de ce qu'on appelle, en France, la «politique culturelle»? Quand commence cette singularité et comment se forme-t-elle? Qu'est-elle devenue? On espère maintenant avoir suffisamment préparé les réponses à ces trois interrogations.

1/ Quels que soient les éléments précurseurs repérables avant l'avènement de la V^e République, la création du ministère des Affaires culturelles en 1959 coïncide avec l'invention de la «politique culturelle». La formation du ministère Malraux a valeur de fondation parce qu'elle a instauré des partitions intellectuelles, des découpages administratifs et des répertoires d'action toujours à l'œuvre. La plupart des ingrédients ont une histoire ancienne mais c'est la combinaison qui est originale. Elle associe une rupture administrative et une rupture idéologique, toutes deux nourries par une triple opposition à l'Éducation nationale, aux Beaux-Arts et à l'Éducation populaire, et par la constitution d'un secteur artistique professionnel devenant la clientèle exclusive de l'administration.

2/ Quelle est la singularité de cette «politique culturelle» inventée en 1959? On se souvient que trois philosophies d'action ont successivement tenté de faire converger quelques idées du rôle que l'État peut faire jouer à l'art à l'égard de la société avec l'organisation de l'action du ministère. Qu'ont en commun l'«action culturelle» de Malraux, le «développement culturel» de Duhamel et le «vitalisme culturel» de Jack Lang? Elles inscrivent sinon toute l'action du ministère, du moins une part essentielle, dans un mouvement qui est celui du projet opposé à l'idée d'institution. Cette posture, instaurée par l'idéologie malrucienne et par les circonstances de son application, était encore

Conclusion

réccmment inscrite dans les modes d'action de l'actuel ministère. Elle a, au moins, trois ressorts. Premièrement, en fondant la mission du ministère sur la démocratisation et le rejet des Beaux-Arts, Malraux a fait converger pour la première fois, au sein d'une même administration, deux mouvements issus de la fin du XIX^e siècle : la critique implacable du système académique ; et la revendication d'un droit du peuple à la culture. On sait maintenant que l'idée d'un système académique assez puissant pour imposer son conformisme aux initiatives de l'État est un lieu commun, plutôt mal fondé, dès la fin du XIX^e siècle¹. La répulsion anti-académique et la mission de démocratiser la culture avaient pu se rencontrer, ponctuellement, chez certains individus, cercles ou mouvements, mais la création du ministère a inscrit durablement leur convergence dans les missions de l'administration.

Le deuxième ressort est la concomitance de la création du ministère avec la renaissance de l'idéologie des avant-gardes du début du siècle, commencée dès les années 50 dans plusieurs disciplines artistiques. Associée à l'image d'un système académique capable d'imposer son conformisme, image encore vive en 1960 et gagée par une réelle faiblesse de l'administration des Beaux-Arts, cette concomitance a nourri le souci d'appuyer la mission de démocratisation sur les représentants de la modernité esthétique. L'emprise de l'idéologie moderniste sur le ministère est plus progressive et composite que ne le laissent entendre les critiques de l'institutionnalisation des avant-gardes. Cette idéologie peut être définie comme la radicalisation des principes de la modernité artistique décrits par Robert Klein² : l'importance de la position historique des œuvres dans l'appréciation de leur valeur et la substitution, chez les artistes, du souci de priorité dans l'innovation au souci de correction dans le respect de canons. L'idéologie moderniste saute le pas de l'historisation - qui situe les œuvres dans le temps, à l'historicisme - qui fait de l'idée de progrès la justification de la réduction de la valeur à la nouveauté et à la rupture permanente. On a vu la parenté mais aussi les divergences des idées de Malraux et de Picon à ce sujet : le premier avait une conception plus baudelairienne de la modernité et le second une conception plus proche des théories des avant-gardes dont il fut, sans doute, l'un des premiers introduc-

1. P. Vaisse, *La III^e République et les peintres*, Flammarion, 1995. Le système académique était au bord de l'explosion dès le Second Empire ; cf. H. et C. White, *La carrière des peintres au XIX^e siècle*, Flammarion, 1991.

2. R. Klein, *La forme et l'intelligible. Écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, Gallimard, 1970, p. 409.

teurs au sein de l'administration. Au reste, les motifs de leur diffusion et de leur emprise croissante tout au long des années 1970 sont multiples : l'idéologie moderniste ne fut parfois, notamment au début, qu'un argumentaire disponible pour réparer les oublis de l'État ou contourner des réticences ; elle a pu emporter les convictions par osmose avec les milieux artistiques ; il ne faut pas, enfin, négliger le fait que le critère de la nouveauté offrait la commodité de pouvoir se substituer à un jugement esthétique plus substantiel.

Le troisième ressort de l'opposition du projet et de l'institution est l'association au ministère - *via* le IV^e Plan dans lequel Malraux chercha un levier financier - des thèmes et de certains des hommes de l'élite modernisatrice, alors à son apogée³. Par cette association, la politique du ministère et notamment sa politique d'équipement culturel s'intègre à un mouvement d'anticipation de l'État sur la société.

Ainsi, la politique culturelle a-t-elle été définie comme projet social, esthétique et réformateur contre l'idée d'institution. La création du ministère épousait le combat de la modernité esthétique contre le spectre du conformisme académique, le combat de l'élite modernisatrice de l'administration contre les rigidités de la société française, le combat du progrès social contre la préservation des privilèges. Le ministère a été porté par cette triple polarité et a conservé, comme un réflexe, l'identification de son action à un projet opposé aux institutions existantes. Ce *pattern* imprègne, depuis sa naissance jusqu'à certains des grands travaux mitterrandiens, ses initiatives les plus structurantes : quand il l'a pu, le ministère a préféré le nouveau projet à la réforme interne des institutions existantes.

3/ Ce modèle de la «politique culturelle» est désormais caduc. Réactivé en 1981 par le doublement du budget du ministère et par une nouvelle philosophie de l'action formulée par Jack Lang, ses dernières limites ont été explorées. Il y a toujours quelque facilité à annoncer la fin d'une période, et parfois un peu de délectation morose, mais il ne suffit pas d'annoncer le crépuscule pour enfourcher sans risque l'oïseau de Minerve. Deux observations nourrissent le diagnostic d'achèvement. Premièrement, au bout de presque quatre décen-

3. P. Grémion, «L'échec des élites modernisatrices», *Espoir*, novembre 1987.

nies, de politiques en politiques, le nombre d'équipements et d'organismes auxquels s'ajoutent désormais les grands travaux est tel que l'État n'aura plus les moyens d'ajouter à leur coût de fonctionnement celui de nouvelles opérations. Le ministère de la Culture est condamné à gérer l'existant. Son rôle sera, de plus en plus, celui d'un régulateur du système de ces organismes, tantôt complémentaires, tantôt concurrents. Le mouvement constant de création institutionnelle, que paradoxalement l'opposition du projet à l'institution encourageait, rencontre désormais une limite mécanique. La deuxième observation est plus fondamentale. Le contexte de l'action du ministère et les profondes mutations idéologiques à l'œuvre depuis plusieurs années ébranlent les oppositions conceptuelles sur lesquelles s'appuyaient l'idéologie et l'action du ministère : culture/éducation, modernité/tradition, culture/divertissement. Examinons chacun de ces couples d'opposés.

On ne peut plus ne pas savoir que l'éducation artistique est le seul vecteur efficace d'une démocratisation culturelle, alors que, on l'a vu, la «culture» de la politique culturelle à la «française» a été définie par Malraux contre l'éducation⁴. Dès 1971, la philosophie du «développement culturel» a rompu avec la mise à l'index de la pédagogie. Depuis une décennie, les ministres successifs soulignent publiquement l'importance de l'éducation artistique et annoncent de nouvelles mesures en sa faveur, notamment en collaboration avec l'Éducation nationale. Mais, bien que non négligeables en elles-mêmes, ces actions entreprises sont restées marginales, au regard des masses budgétaires consacrées aux professions et aux institutions artistiques et au regard de la tâche à accomplir. L'opposition de la culture à l'éducation n'est donc plus déterminante. Mais les nombreux obstacles - budgétaire, administratif et politique - à une réelle prise en compte du rôle de l'éducation artistique mettent en cause le crédit d'une mission de démocratisation à laquelle le ministère n'ose pourtant pas renoncer ouvertement.

L'idéologie moderniste, faisant de la nouveauté et de la rupture le signe de la qualité artistique, fut la cible principale des critiques. Elle

4. On pense ici à une éducation artistique sans visée professionnelle. Précisons pour ne pas encourager d'illusion, qu'il ne faut pas attendre d'un élargissement significatif de l'éducation artistique un effet sur le reste des inégalités sociales. En vertu de quelle puissance magique pourrait-elle faire mieux que l'enseignement général ?

est victime de sa domination. Elle se nourrissait de la vigueur de ses adversaires : il n'y a plus d'épouvantails consistants, l'académisme et la médiocrité provinciale ne peuvent plus être invoqués comme au temps de Malraux. Elle était conquérante : l'institutionnalisation des avant-gardes signe sa mort. Délestée d'un enjeu social crédible et d'un enjeu esthétique de modernité, contestée, l'action du ministère apparaît clairement pour ce qu'elle est : un système d'allocation de ressources publiques à la vie artistique professionnelle. On semble craindre de devoir reconnaître, dans sa nudité, cette observation, comme l'indique la tentation permanente d'invoquer, malgré tout bon sens, les effets bénéfiques de l'art sur le tissu social pour en justifier le soutien public. Si la politique culturelle n'est que cela, pense-t-on sans doute, comment justifier les dépenses publiques et même l'existence du ministère ? Le problème nous semble souvent mal posé parce qu'on mélange deux questions. La première est celle de la contribution financière de la collectivité : outre le fait qu'on ne pourra que très difficilement revenir sur une forme d'État-providence culturelle⁵, dans une société où près de 50% de la richesse nationale est redistribuée par l'État, la survie économique des arts suppose le soutien des pouvoirs publics. La seconde question est celle des effets pervers de l'intervention de l'État : pour avoir voulu lutter de manière trop volontariste contre le conformisme académique, le ministère a finalement nourri un conformisme d'avant-garde. Le verdict est fondé mais trop unilatéral : il est rare qu'une politique n'ait que des effets pervers⁶. Enfin et surtout, il est possible de concevoir des dispositifs institutionnels qui atténuent le lien maléfique entre allocation de ressources et reconnaissance de l'excellence artistique.

L'opposition culture/divertissement a suscité beaucoup moins de débats que les deux précédentes. Elle est pourtant plus que jamais au cœur de l'action du ministère. L'esprit républicain français ne pouvait se résoudre à laisser la « culture cultivée » aux élites et l'*Entertainment* au reste de la société. La politique culturelle de Malraux s'est définie contre les effets supposés désocialisants de la consommation de masse : le divertissement ne fut pensé que comme aliénation. L'évolution du ministère fut sur ce point très ambiguë. On est

5. Cf. D. Schnapper, « De l'État-providence à la démocratie culturelle », *Commentaire*, n° 68, hiver 1994-95, pp. 889-895.

6. Voir cependant P.-M. Menger, *Le paradoxe du musicien*, Flammarion, 1983.

passé d'un rejet de l'attitude consummatrice au début des années 60 à une soumission plus ou moins explicite au tourisme de masse depuis le milieu des années 80. Le basculement de l'un à l'autre, avec plus ou moins de mauvaise conscience et des arguments réversibles, tient à une conception simpliste du divertissement. Son rejet aboutit à une crispation sur l'exigence de qualité, puis, par crainte d'élitisme ou par déception, à un abandon de cette exigence aussi excessif que la condamnation antérieure de la consommation « passive ». La pertinence de l'opposition culture/divertissement est plus encore mise en cause par l'intervention de l'État à l'égard des industries culturelles. Que les motifs soient économiques et/ou culturels (cette fois, au sens anthropologique puisqu'on invoque l'identité culturelle française), le soutien de l'État au cinéma et aux industries audiovisuelles de programmes mêle indistinctement les termes de l'opposition.

Une critique et une mise à plat de ces oppositions, une réflexion en vue de forger de nouveaux outils intellectuels dissiperait bien des confusions, faciliteraient l'intelligence des objectifs du ministère, mais susciteraient peut-être l'embarras des responsables politiques et administratifs tant leur marge de manœuvre paraît étroite. L'exercice paraît en tout cas utile si l'on trouve souhaitable que, après l'esthétique de Schiller et le thème de l'art nécessaire à la cohésion des sociétés modernes, après les hautes heures de la vulgate nietzschéenne de la créativité, l'histoire idéologique du ministère cesse de se confondre avec une variation sur quelques avatars de la philosophie idéaliste du XIX^e siècle. La culture, l'éducation, le divertissement, la tradition et la modernité : les notions et les oppositions qui étayaient les finalités du ministère de la Culture sont brouillées. Rien de plus normal qu'on puisse éprouver le besoin de délibérer sur ses fins.