

Emmanuel Wallon

in *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*,
sous la direction d'Emmanuel de Waresquiel, CNRS Editions / Larousse-Bordas, Paris, 2001,
p. 94-97 [coupes entre crochets].

Censure

La contrôle de l'expression artistique ou littéraire opère selon des modes très variés que les victimes ont tôt fait de baptiser censure, bien que ce terme désigne plus précisément la délivrance d'une autorisation préalable par une administration spécialisée. Les régimes d'exception, avec leurs interdictions générales, les vexations administratives envers les auteurs, la répression policière des troubles à l'ordre public ou les poursuites judiciaires contre les atteintes à l'honneur et à la considération des personnes, pas plus que les mesures de restriction imputables aux organismes privés ne devraient y être assimilés. La marche à la démocratie ayant été guidée depuis l'Ancien Régime par la conquête des droits civils et de la liberté de la presse, on comprend que la dénonciation de la censure sous toute forme que ce soit ait joué un rôle croissant dans les mouvements d'émancipation du XXe siècle, jusqu'au définitif "il est interdit d'interdire" de mai 1968 [qui tranchait en effet avec la devise attribuée à Saint-Just : "pas de liberté pour les ennemis de la liberté"]. Des écrivains, mais aussi des peintres, des musiciens, des gens de théâtre puis des cinéastes, prirent une part décisive à chaque étape de cette progression. Non content de refléter leurs idées politiques, leur engagement contre l'autoritarisme religieux ou civil répondait à leurs exigences d'artistes. Il s'agissait autant d'affranchir leur pratique des canons de la bienséance morale et de la convenance académique que de rendre la parole aux réprouvés.

[Dans la France médiévale, l'évêque suspectait les trouvères, l'abbé prohibait les danses, le pape excommuniait des comédiens, et le seigneur, le prince ou le roi leur prêtaient le bras pour châtier les impudents. L'autorisation de la Sorbonne était déjà nécessaire pour copier un manuscrit quand, en 1521, François 1er ordonna de soumettre les ouvrages de religion à la Faculté de théologie. Devant la prolifération des écrits favorisée par l'imprimerie, l'Etat finit par s'arroger seul la surveillance des messages et des formes qu'il avait exercée pour le compte de l'Eglise. C'est d'ailleurs un cardinal, Richelieu, qui chargea en 1629 le chancelier et le garde des Sceaux de faire procéder à l'examen préalable des ouvrages, en vue de leur accorder le "privilege du roi". Sous Louis XV, en 1742, la police de la librairie échut à une administration royale forte de 79 censeurs, pour protéger la foi chrétienne et les pouvoirs établis, défendre le goût officiel, combattre les contrefaçons et la production étrangère. Picturales, théâtrales ou musicales, les autres productions de l'esprit devaient obtenir l'aval d'une académie.] La Révolution française voulut rompre avec la censure : l'article 11 de la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen de 1789 garantit la "libre communication des pensées et des opinions", et précise que " tout citoyen peut donc parler, écrire, imprimer librement, sauf à répondre de l'abus de cette liberté dans les cas déterminés par la loi". En la rétablissant, le consul Bonaparte inaugure une longue alternance entre des régimes autoritaires, qui en abusent au péril de leur prestige, et de régimes plus libéraux, qui craignent autant de l'employer que d'en être démunis. [Les progrès de la laïcité n'empêchent pas des courants susceptibles en matière de croyances et de mœurs d'épouver régulièrement leur influence sur les pouvoirs publics : en témoigne, entre autres, la mention "Enfer" qui apparut à partir de 1844 sur l'inventaire des ouvrages licencieux de la Bibliothèque nationale. Aboli en principe par la IIe République, le contrôle se resserra sur les spectacles durant le Second Empire. L'exécution d'une chanson ou la représentation d'une pièce était soumise à un visa délivré par un service successivement rattaché à l'Intérieur, aux Beaux-Arts à la maison de l'Empereur, puis à l'Instruction publique.] Un an après que Napoléon III eut autorisé Edouard Manet et ses camarades à ouvrir le Salon des Refusés, affranchissant la peinture de sa tutelle académique, le décret du 6 janvier 1864 mit fin aux monopoles de la scène. En fait la censure théâtrale ne disparut vraiment qu'en 1906, après la suppression de ses crédits. Le texte de 1874 qui la maintenait en

fonctions avait inspiré au caricaturiste André Gill, la figure d'Anastasie. La guerre de 1914-1918 ressuscita cette vieille fille aux bécasses et ciseaux, qui ressurgit encore en 1958 pour refuser le visa de censure (accordé seulement en 1976) au film de Stanley Kubrick sur les mutineries de soldats français en 1917, *Les Sentiers de la gloire*.

La III^e République tracassait encore les romanciers, les poètes et les chansonniers. [Victor Hugo, Gustave Flaubert, Charles Baudelaire, Emile Zola et ses amis eurent maille à partir avec sa justice. Un décret du 12 juin 1912 soumet les achats des bibliothèques municipales à l'avis d'un comité nommé par le préfet.] Mais déjà la popularité du cinéma détourne l'attention des livres et des spectacles. En 1919, une commission de contrôle des films est instaurée auprès du Président du conseil afin de décerner une autorisation préalable qui permettra de mieux encadrer l'intervention des maires, dont les pouvoirs de police ont été définis par le code communal de 1884. La Seconde guerre mondiale survient, et la prohibition infligée par l'Occupant nazi, avec ses listes "Otto" de livres interdits et son exposition de l'art "dégénéré", achève de disqualifier la censure aux yeux des fondateurs de la IV^e République. Avec quelques aménagements, ceux-ci n'en conservent pas moins le dispositif de contrôle de la production cinématographique (ordonnance du 3 juillet 1945) et des entreprises de spectacles (ordonnance du 13 octobre 1945) mis en place par le régime de Vichy. A peine la Cour de Cassation (arrêt du 31 mai 1949) avait-elle levé l'interdiction des poèmes contestés des *Fleurs du mal* de Baudelaire, le parlement, cédant à la pression des milieux catholiques appuyés pour la circonstance par des communistes hostiles aux bandes dessinées américaines, adopta la loi du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse, restée valide après diverses révisions, et même renforcée par l'ordonnance du 23 décembre 1958 contre les ouvrages à "caractère licencieux ou pornographique" ou réservant une place excessive "au crime". [Permettant de priver un titre de publicité, d'affichage et de vente aux mineurs sur simple décision ministérielle, ces textes condamnèrent au silence beaucoup d'éditeurs.]

Sous la V^e République, la sûreté de l'Etat motive encore des interdictions de fait, obtenues par voie de référé ou par simple mesure administrative. La saisie de *La Question*, témoignage d'Henri Alleg sur la torture durant la guerre d'Algérie a soulevé une objection d'André Malraux qui, en 1966, offrit plus franchement sa protection aux *Paravents* de Jean Genet, mis en scène à l'Odéon par Roger Blin. Le régime gaulliste se montre très sensible à l'offense à chef d'Etat étranger, raison invoquée en décembre 1968 pour retirer de l'affiche de ce théâtre *La Passion du général Franco*, pièce d'Armand Gatti, ou pour empêcher en 1970 la sortie d'un documentaire de William Klein, *Eldridge Cleaver, Black Panther*. [Du président gabonais Omar Bongo au roi du Maroc Hassan II, les relations du chef de l'Etat sont nombreuses à réclamer le respect.] Entre Français, la satire est mieux tolérée, mais pour leurs "unes" irrévérencieuses, notamment envers le général de Gaulle au lendemain de son décès, les magazines *Hara Kiri* et *Charlie Hebdo* attireront maintes fois les foudres de la loi de 1949.

Durant les années 1960, le carcan moral qui oppressait l'expression artistique commence à céder. *Lolita*, le roman de Vladimir Nabokov proscrit dans la version originale d'Olympia Press en 1956, paraît en 1959 dans l'édition française de Gallimard. Le tribunal administratif annule en 1960 un arrêté du maire du Mans qui s'opposait à la projection du film *Les Liaisons dangereuses* de Roger Vadim (d'après l'œuvre de Choderlos de Laclos). En 1963, le *Septentrion* de Louis Calaferte est encore condamné pour "pornographie". L'interdiction de *La religieuse* de Jacques Rivette (d'après Diderot), par le ministre de l'Information Yvon Bourges en 1966 mit en lumière les contradictions du gouvernement : André Malraux, qui la déplorait, apporta son appui à la sélection de ce film pour représenter la France au festival de Cannes. Dès lors le pouvoir reporte ses soupçons sur l'audiovisuel, dont il garde le monopole avec d'autant plus de jalousie que l'audience s'élargit. Depuis 1960, le carré blanc signale sur l'écran les émissions déconseillées aux jeunes. Les interventions du ministre de tutelle se font si pressantes que la contestation couve, puis éclate en 1968, les grévistes de l'Office de radio-télévision française (ORTF) dénonçant "la voix de son maître" à l'instar des élèves des Beaux-Arts. La liberté d'expression devient alors une revendication primordiale du mouvement social. Au festival d'Avignon de 1968, l'interdiction préfectorale de *La Paillasse au sein nu*, dans une mise en scène de Gérard Gélas, met le feu aux poudres. A Tours le 6 juin 1971, à l'appel de l'écrivain Pierre Bourgeade et du Grand Magic Circus de Jérôme Savary, la

jeunesse manifeste contre le maire Jean Royer, partisan de "l'ordre moral"; Maurice Clavel, confronté à ce dernier dans l'émission "A armes égales", quitte le plateau à cause des coupures pratiquées dans son film introductif sur un sonore "Messieurs les censeurs, bonsoir !"; à Paris le 13 mai 1973 les artistes descendent dans la rue contre les déclaration du ministre Maurice Druon ; dans tout le pays, en 1974 des projections militantes bravent le veto frappant *Histoire d'A*, film [de Charmes Belmont et Marielle Issartel] en faveur de la libéralisation de l'avortement. Indifférent à ce climat, le monopole des ondes, dissocié en 1974 mais démantelé seulement en 1981 après l'offensive des radios libres, rendit encore bien des services aux présidents Pompidou et Giscard d'Estaing.

Dans cette décennie, la police des mœurs renonce peu à peu à ses prétentions, mais la protection de l'enfance conserve ses droits, qu'elle procède par sanctions globales (refus de visa d'exploitation) ou partielles (interdiction aux mineurs, aux enfants et adolescents, à l'affichage). [Les marchands suivant de près les artistes, la pornographie profite des conquêtes de l'érotisme.] La loi de finance pour 1976 (30 décembre 1975, art. 11 et 12) exclut du soutien public les films pornographiques ou d'incitation à la violence, déjà interdits aux mineurs, et les assujettit à un régime fiscal dissuasif, donc lucratif pour l'Etat qui se voit ainsi accusé de proxénétisme indirect. [Vingt ans plus tard, la vidéo *hard* et l'internet *hot* ont démodé le cinéma "cochon".] Tombé en désuétude en 1995, le classement X est encore infligé en 2000 au film de Virginie Despentes et Coralie Tinh Thi, *Baise-moi*, par le Conseil d'Etat [- suite au recours d'une association d'extrême-droite - constatant que le décret du 23 février 2000 relatif à la commission de classification des œuvres cinématographiques ne laissait que cette solution pour écarter les mineurs de moins de dix-huit ans.] Au cours des deux septennats suivants, François Mitterrand et son ministre Jack Lang n'auront de cesse d'affirmer leur respect du choix de l'artiste, leur tolérance vis-à-vis des mœurs et des œuvres, leur ouverture au pluralisme dans le secteur audiovisuel. Bon gré mal gré, la droite doit se ranger à une politique de laisser faire, laisser passer, à l'honneur désormais dans la plupart des pays européens. Seuls le ministre de l'Intérieur Charles Pasqua et son ministre délégué Robert Pandraut promettent encore, en 1987, des poursuites et des initiatives contre ce qu'ils jugent être les outrances des organes de presse ou des milieux culturels. [Même les sociétés de télévision, liées par leurs cahiers des charges, consacrent une part nocturne de leurs programmes à des émissions coquines, sous l'œil indulgent du Conseil supérieur de l'audiovisuel.]

Le reflux des censeurs laisse-t-il le champ libre à toutes les expérimentations ? Rien n'est moins sûr. Les ligues de vertu n'ont pas toutes désarmé, et leur puissance aux Etats-Unis alarme la critique. Le nouveau Code pénal de 1994 durcit les peines prévues pour la publication ou la diffusion de messages et d'images "à caractère violent ou pornographique, ou de nature à porter atteinte à la dignité humaine". Sitôt qu'une nouvelle technique de communication s'impose, les institutions s'inquiètent des contenus qu'elle livre au grand public. Contrairement au téléphone, protégé par le secret de la correspondance, l'internet fait l'objet d'une surveillance depuis un texte de 1996 qui reconnaît la responsabilité des opérateurs informatiques, assimilés à de véritables éditeurs. Le droit à l'image des individus, la défense de la propriété physique ou intellectuelle et le respect de la vie privée sont en passe de supplanter l'ordre public dans les causes de procès contre les auteurs et les photographes en particulier. [En 1996, la saisie du *Grand secret*, confession du médecin personnel de François Mitterrand, le Dr. Gubler, sur une plainte de la famille, a rappelé que les tribunaux judiciaires pouvaient suppléer l'administration dans la répression.] Malgré la vigilance de la justice administrative certains maires ont une conception étendue de leurs pouvoirs de police : certains ont entrepris d'empêcher les projections de *La dernière tentation du Christ* de Martin Scorsese en 1988 ; d'autres se sont contentés de prohiber des affiches qu'ils estimaient indécentes [(en 1995 pour les films *Harcèlement* à Aix-en-Provence, Arcachon, Versailles, et *Prêt-à-porter*, de Robert Altman, dans la Communauté urbaine de Lyon)]. En 1996 le maire de Verdun a banni toute représentation d'une œuvre du dramaturge allemand Heiner Müller sur le territoire de sa commune. Le ministère de l'Intérieur lui-même a porté plainte en 1995 contre le groupe de rap Ministère Amer (auteur d'une chanson intitulée "Sacrifice de poulets"). Ses fonctionnaires font parfois preuve d'un zèle intempestif, tel le préfet du Var Jean-Charles Marchiani qui déclara son

aversion envers le groupe rap Suprême NTM et son hostilité envers le directeur du Théâtre de Châteauevallon qui l'avait invité en 1996. Accusés de causer des troubles et de favoriser la toxicomanie, les organisateurs de manifestations de musique techno (*raves*) ont essuyé plusieurs années de suite des refus catégoriques et des interventions musclées, jusqu'à ce qu'en 1998 Catherine Trautmann obtienne un assouplissement de la doctrine policière. Dans un autre registre, il faut rappeler que le législateur considère les propos qui portent atteinte à la dignité de la personne comme illicites et indignes de publications. Ainsi la loi de 1972 réprime l'incitation à la haine raciale et à l'antisémitisme, tandis que la loi Gayssot de 1992 (*date à vérifier ?*) sanctionne la négation des crimes contre l'humanité. [Le fondateur du Front national, plusieurs fois cité à comparaître et parfois condamné sur la base de telles dispositions obtint néanmoins, en 2000, la condamnation de l'écrivain et critique Mathieu Lindon ainsi que de son éditeur pour un ouvrage de fiction intitulé *Le procès de Jean-Marie Le Pen*. Cette année vit également Claude Durand, patron des éditions Fayard, se résoudre à retirer des librairies le journal de Renaud Camus intitulé *La Campagne de France*, devant l'émotion causée par des passages à caractère antisémite.]

Pourtant, selon l'écrivain Bernard Noël qui connut la censure à l'ancienne pour son *Château de Cène* en 1970 et de nouveau en 1972-73, l'avenir appartient à la "sensure", qui "vide l'expression pour la rendre inoffensive" (in *La Pornographie*, L'Arpenteur-Gallimard, Paris, 1990, p. 180). Le censeur d'hier avait pour complices le silence et le secret. Les "senseurs" d'aujourd'hui font disparaître les œuvres originales ou audacieuses dans le vacarme d'une production pléthorique et le brouhaha d'une information continue. Appartiennent sans doute à cette catégorie les animateurs et les distributeurs qui encouragent le conformisme en sélectionnant les programmes suivant les attentes d'une audience moyenne.

Emmanuel Wallon

Bibliographie

BATAILLE Georges, *Les larmes d'Eros*, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1961.

DOUIN Jean-Luc, *Dictionnaire de la censure au cinéma*, PUF, Paris, 1998.

DURY Maxime, *La censure : la prédication silencieuse, Essai sur la signification de la censure en France*, Publisud, 1994.

KUHLMANN Marie, KUNTZMANN Nelly & BELLOUR Hélène, *Censure et bibliothèque au XXe siècle*, Cercle de la librairie, Paris, 1989.

LEGENDRE Pierre, *L'amour du censeur, Essai sur l'ordre dogmatique*, Seuil, Paris, 1974.

ORY Pascal (dir.), *La censure en France à l'ère démocratique (1848-...)*, Complexe, Bruxelles, 1997.

NETZ Robert, *Histoire de la censure dans l'édition*, PUF ("Que sais-je ?"), Paris, 1997.

POULAIN Martine & SERRE Françoise (dir.), *Censures, De la Bible aux larmes d'Eros*, éd. du Centre Pompidou-BPI, Paris, 1987.

Emmanuel Wallon

in *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*,
sous la direction d'Emmanuel de Waresquiel, CNRS Editions / Larousse-Bordas, Paris, 2001,
p. 171-174.

Corporatismes culturels

La Révolution française a bouleversé l'exercice des métiers d'art. A la base, l'abolition des privilèges (4 août 1789) et la loi le Chapelier proscrivant les associations (14 juin 1791) ont dispersé les corporations d'artisans et d'ouvriers. Au sommet, la Convention a supprimé toutes les académies (4 août 1793), sur proposition du peintre Jacques-Louis David (député de Paris), émancipant les auteurs et les praticiens de toute tutelle, sinon celle que le Comité de l'instruction publique étendait sur les beaux-arts. En tant qu'instances d'élection, d'influence et d'instruction, les académies n'allaient pas tarder à renaître dans le giron d'un nouvel Institut. Quant à l'académisme, au sens de goût officiel pour l'ordre et la pompe, sa capacité de métamorphose lui permet de survivre dans bien des régimes et sous toutes les lois.

Durant le XIXe siècle, ce qui subsistait de la corporation - c'est-à-dire une organisation de métier dont les agents estiment former un même corps - subit l'exacerbation des conflits sociaux sous la poussée de l'industrie. Et le corporatisme, à savoir l'idéologie qui la pose avec la famille au fondement de la société, luttait de ses forces déclinantes contre le fédéralisme, la coopération, le syndicalisme, le socialisme. Le maréchal Pétain lui offrit une fortune soudaine en 1940. Il a dissous les syndicats (août-octobre) et imposé une Charte du travail qui, dans chaque branche, soumettait les apprentis aux maîtres et les salariés aux patrons. Les professions artistiques durent également adopter ce schéma vertical. En juin 1944, le gouvernement provisoire abolit la Charte et rétablit le droit syndical. L'Ordre national des architectes (fondé en 1940) demeura en place comme les autres établissements publics à caractère professionnel (médecins, notaires, avocats, etc.) Les organismes supprimés laissent quand même une solide réglementation qui sert aussitôt de base à l'encadrement des activités. Le Comité d'organisation des entreprises de spectacles (COES) avait ainsi jeté les bases de l'ordonnance de 1945 instaurant la licence. Le Comité d'organisation de l'industrie cinématographique (COIC) a préparé le terrain pour la fondation du Centre national de la cinématographie (CNC) en 1946. Quantité de textes hérités de Vichy régiront encore longtemps les corps de fonctionnaires des archives, des musées et des monuments historiques, la pratique de l'archéologie et le marché de l'art.

Malgré la persistance de règles de type corporatif, le corporatisme a vécu en tant que doctrine, dédaignée par les entrepreneurs qui préfèrent les fédérations patronales, honnie par les gens de gauches qui militent dans des associations, des syndicats ou des partis, méprisée par les artistes qui affirment leur libre arbitre. L'expression s'affaiblit alors pour ne plus désigner que les comportements qui tendent à privilégier la défense d'une branche ou d'une catégorie, au détriment des droits individuels des agents ou des intérêts d'un groupe social plus large.

Mieux que les "pros", "les professionnels de la profession": cette expression de Jean-Luc Godard résume aussi bien qu'elle raille l'autosatisfaction secrétée par chaque milieu (et non seulement les gens de cinéma), dès qu'il est soudé par des compétences (artistiques, scientifiques, administratives ou techniques) et solidarisé par des intérêts communs. Pour doter une profession d'une telle conscience collective, il ne suffit pas qu'elle partage des savoir-faire et des conditions de travail. Il faut encore qu'elle accède à l'existence symbolique à travers des signes de reconnaissance (logos, labels, insignes, costumes et coutumes), des lieux de ralliement (salons, congrès, foires, festivals, forums, états-généraux, colloques et cocktails), des instances de négociation et de "légitimation" - selon le terme du sociologue Pierre Bourdieu - (conseils consultatifs, comités d'experts, commissions paritaires), des moyens d'expression (pétitions, tribunes, bulletins, revues, manifestations, grèves), des rites de célébration (cérémonies des "César", des "Molière", des "Victoires de la musique", des "Sept d'or"...). Il est enfin nécessaire que certains éléments en son sein briguent la responsabilité d'endosser l'identité collective, avec ce que cela implique d'altruisme et de charisme. La sauvegarde

ou la conquête d'avantage catégoriels ne mène pas nécessairement au corporatisme. Celui-ci s'affirme lorsque la spécialité répugne à l'interdisciplinarité, et surtout quand les attaches verticales entre les chefs et les exécutants l'emportent sur les relations horizontales entre les salariés ou entre les patrons des différents secteurs : donc, si la cohésion interne est construite au détriment des rapports extérieurs.

Ce type de corporatisme existe dans le champ culturel : ni plus ni moins que dans les champs voisins, mais différemment. D'abord les *Mondes de l'art* (suivant le titre de Howard S. Becker, Flammarion, Paris, 1988) instaurent des liens serrés entre les administrateurs, les auteurs, les interprètes, les techniciens, les intermédiaires, les critiques et les experts. Ensuite, ces derniers, en cumulant des tâches opérationnelles et des missions de conseil comme Yves Michaud le montre dans *L'artiste et les commissaires* (Jacqueline Chambon, Nîmes, 1989), influencent la répartition des ressources ou les mouvements d'effectif, ce qui leur confère une position de contrôle dans leur domaine. Par ailleurs, des individus de statuts très variés peuvent afficher un engouement égal pour leur discipline et investir une même passion au service des œuvres et des publics. *L'amour de l'art* que Pierre Bourdieu et Alain Darbel analysent (Minuit, Paris, 1969) a certes une fonction de "distinction" pour les visiteurs des musées, mais aussi de motivation puissante pour ses personnels. Enfin la constitution d'une profession culturelle est inséparable de l'histoire d'une discipline et des institutions qui l'encadrent, des modalités de la consécration publique dont elle bénéficie, des réalisations, des événements et des personnalités qui l'ont marquée, des rapports de force sur les marchés qu'elle anime et des réalités matérielles de son développement. Le corps est déterminé par les circonstances de la vie collective mais aussi par les conditions du travail solitaire, sur le plateau ou dans la fosse, dans le bureau ou en atelier.

Les clichés ont la vie dure. Les danseurs, peu loquaces de réputation, se méfieraient des discours de portée générale, au contraire des gens de théâtre prompts à la déclaration. Les conservateurs porteraient bien leur titre, au contraire des peintres ballotés par la bohème, etc. A supposer qu'il existe un corporatisme des poètes, serait-il de la même que celui des journalistes de la presse écrite ?

Des professions passent pour très structurées quoique leur taux de syndicalisation reste modeste, comme les bibliothécaires. L'organisation d'autres secteurs demeure fragmentaire, malgré des tentatives récentes. Soumis à une multiplicité de tutelles et de statuts, les professeurs de musique éprouvent plus de difficultés à s'accorder que les instrumentistes des orchestres classiques, dont la faculté revendicative est notoire. Dans l'ensemble, les interprètes de jazz sont encore dispersés, prolongeant sur le terrain social l'improvisation qu'ils cultivent dans les clubs et les studios. Les professionnels du rock, du rap ou de la techno fonctionnent en réseau selon des préférences si pointues qu'ils se classent eux-mêmes en "tribus", au sein desquelles l'individualisme garde ses droits, à l'image de ces raves d'une coordination très poussée où chacun semble pourtant danser pour soi. Les chanteurs solistes, par définition, éprouvent des difficultés à se regrouper. En revanche les professionnels en musique traditionnelle ont fondé leur Association (APMT) en 1989, année de la dernière session du diplôme d'Etat (DE) dans leur spécialité. L'origine familiale des entreprises traditionnelles, l'itinérance des chapiteaux et les divergences esthétiques expliquent l'éparpillement des gens du cirque entre trois syndicats dont le plus jeune (Syndicat des nouvelles formes des arts du cirque, fondé en 1998), rassemble une trentaine de compagnies. La fragilité peut servir à l'inverse d'argument de ralliement. Les "jeunes" compagnies de théâtre ont réussi à se liquer à certains moments de leur histoire : en janvier 1995, la Fédération nationale des regroupements de compagnies indépendantes du spectacle vivant (Fédercies) a décidé de porter la voix de 200 petites structures environ auprès du ministère et des grands établissements. De son côté, la Fédération, formée par une génération de pionniers pour représenter les compagnies des arts de la rue, fait bloc depuis 1997 pour défendre des compagnies dont l'audience n'a d'équivalent que la rudesse des conditions de vie.

Une étroite spécialisation ne rive pas aux revendications catégorielles. Une profession peut inspirer les politiques publiques quand elle se montre dynamique et solidaire. L'action collective a le mérite d'atténuer la personnalisation de l'histoire des arts, volontiers présentée comme une galerie

de portraits. L'impulsion donnée par un petit nombre d'hommes et de femmes parvient parfois à infléchir l'orientation générale, la légèreté et la marginalité des structures concernées devenant un atout face aux lourds appareils engagés dans les politiques éducatives ou sociales. Il suffit que des individus dévoués à la cause pénètrent la bonne instance, et que survienne des échéances favorables, pour que l'administration entérine leurs propositions. Une décennie d'efforts de quelques interprètes, chorégraphes, pédagogues, critiques, chercheurs et programmeurs de danse contemporaine a ainsi permis qu'en l'espace d'une seule année (1990) soient établis le rapport "Profession danseur" du Conseil supérieur de la danse, un arrêté (du 20 juin) sur la délivrance du diplôme d'Etat de professeur de danse, deux centres de formation pour y préparer (IFEDEM et CEFEDM) ainsi qu'un Conseil national des enseignements supérieurs de musique et de danse (CNESMD).

On sait que dès les premiers pas de la "décentralisation dramatique", des metteurs en scène et des cadres issus de l'éducation populaire ont pris une part très active à la formulation des objectifs de l'Etat, pesant en faveur d'une ambition publique, nationale et locale, dans l'ensemble des affaires culturelles. S'il existe un exemple capable d'illustrer les limites d'une analyse en termes de corporations, c'est dans les milieux de l'action culturelle qu'il convient de le chercher, en retenant l'acception que cette expression a pris dans les années soixante. Son cas montre la difficulté de séparer la conviction et l'intérêt, la sensibilité personnelle et l'esprit de groupe, l'histoire des courants esthétiques et l'organisation administrative, les missions de service public et la promotion des institutions, la découverte de nouveaux talents et la cooptation des cadres. Les appellations ont évolué (des centres dramatiques aux CDN, des troupes permanentes aux compagnies conventionnées, des maisons de la culture aux scènes nationales, des animateurs aux programmeurs), mais la continuité de la coopération professionnelle a été assurée à travers trois canaux : l'Association technique pour l'action culturelle (ATAC, 1966) puis l'Association pour la formation et l'information artistique et culturelle (ANFIAC, 1986), dissoute en 1993 ; le Syndicat national des directeurs d'entreprises artistiques et culturelles (SYNDEAC, 1971) ; l'Office national de diffusion artistique (ONDA, 1975). Associés dans les groupements régionaux d'action culturelle (GRAC), rassemblés lors des festivals, unis face au ministère, concurrents lors des rotations de postes, les responsables des scènes publiques pratiquent aussi, dans leur activité normale de production ces échanges affinitaires que dans une expression péjorative le politiste Michel Dobry appelle des "transactions collusives".

Le degré d'adhésion à une profession est fonction de plusieurs facteurs qui peuvent éventuellement s'additionner. La référence à une école supérieure, dans un pays qui accorde beaucoup de prestige aux diplômes, favorise l'identification des cadres et la complicité de ceux qui sortent d'une même promotion. L'Association des archivistes français renforce ainsi les liens entre anciens élèves de la vénérable Ecole nationale des chartes, créée en 1821 et placée sous tutelle de l'Education nationale.

L'existence d'un corps d'Etat recrutant par concours ajoute la conformité du statut à la similarité des formations initiales, et la sévérité de la sélection redouble la fierté d'appartenir à une élite. C'est pourquoi les conservateurs du patrimoine, dans un premier temps, ont mal accueilli les décrets du 16 mai 1990 modifiant leur corps dans le triple but de préciser des spécialités (archéologie, archives, bibliothèques, inventaire, monuments historiques, musées), de fonder l'Ecole nationale du patrimoine (ENP) et d'y aménager une filière territoriale. La réticence des agents de l'Etat à considérer sur un pied d'égalité leurs collègues employés par les collectivités territoriales a compliqué l'application de cette réforme.

Quelques professions libérales associée aux missions de service public s'efforcent de protéger leurs prérogatives, tels les architectes des monuments historiques dont le statut de 1907, avec son *numerus clausus*, n'a été retouché qu'en 1980 ou les commissaires-priseurs, dont les directives européennes ont fini par ébranler le monopole.

Pour les agents travaillant en dehors du ministère, des collectivités et de leurs établissements publics, la place de leur discipline dans les organigrammes administratifs n'en constituent pas moins un critère sûr. Du cabinet ministériel à la DRAC en passant par la direction d'administration

centrale, il s'agit de repérer des interlocuteurs, ces conseillers thématiques et ces fonctionnaires avertis pouvant d'ailleurs, selon leurs antécédents, leurs fréquentations et, bien sûr, leurs convictions personnelles, se révéler d'efficaces relais de la profession. Le rapport Rigaud (1997) a mis l'accent sur les dangers de cette organisation verticale pour la neutralité de l'Etat, entraînant des refontes que les milieux professionnels ont accueillies avec scepticisme.

En l'absence d'institutions susceptibles d'appuyer leurs exigences en permanence, les secteurs subissant l'éclatement et l'instabilité des statuts comptent sur des mouvements et des rencontres au rythme de la vie politique de la nation. 1789, 1848, 1863, 1871, 1918, 1936, 1968, 1972... la chronique des arts plastiques est marquée par ces éruptions qui ont fini par transformer le regard de l'Etat sur les beaux-arts. Il fallut néanmoins attendre 1952 pour que la Maison des artistes instaure un régime de sécurité sociale adapté, et 1977 pour qu'un Syndicat national des artistes plasticiens (SNAP-CGT) soit enregistré. Le 25 juin 1981, un collectif d'artistes convoqua au Forum des Halles une assemblée pour préparer des Etats généraux des arts plastiques, qui eurent lieu le 21 novembre 1981 à la Maison des arts de Créteil, à en présence du ministre Jack Lang, lequel s'était hâté entretemps d'installer une Commission de réflexion sur les arts plastiques présidée par Michel Troche (25 juillet 1981).

Les intermittents du spectacle ont pris le relais en se mobilisant en 1991-92, 1994 et 1997-98 pour la défense des annexes 8 (1964) et 10 (1969) de la convention nationale de l'UNEDIC, dont dépend le gagne-pain de plus de 55.000 artistes et de 25.000 techniciens (source : GRISS, 1993). Les avantages acquis par un petit nombre de permanents au sein des grands établissements comme l'Opéra de Paris ou l'Orchestre de Radio-France ne doivent pas faire oublier la précarité qui est le lot de l'immense majorité des salariés dans les arts de la scène et de l'écran, et même dans des disciplines du patrimoine : en témoignent les archéologues vacataires employés aux fouilles d'urgence, qui multiplièrent les actions en 1998, et les agents non titulaires des musées nationaux et des monuments historiques, qui menèrent une longue grève en 1999. Du fait de cette situation, le monde culturel confirme la règle qui veut que le premier syndicat de France soit celui des inorganisés.

Les syndicats de salariés n'en sont pas moins l'instrument de représentation privilégié des professions auprès du ministère, des organes consultatifs, des caisses de retraite et d'assurance sociale, des commissions paritaires et pour la signature des conventions collectives comme celle dite SYNDEAC (1973), étendue à l'ensemble du secteur du spectacle vivant par l'arrêté du 4 janvier 1994. A la CGT, la Fédération nationale des syndicats du spectacle, de l'audiovisuel et de l'action culturelle (FNSAC) regroupe des unions fières de leur autonomie et de leurs conquêtes, comme le Syndicat français des artistes-interprètes (SFA), fort de 1.800 adhérents environ. La structure interne de la CFDT accorde plus d'importance aux relations interprofessionnelles au sein de la FTILAC, qui associe les organisations professionnelles de la presse, de l'édition, de l'audiovisuel et du secteur culturel en général. Comme les autres confédérations nationales (FO, CFTC, CGC, FEN puis FSU), la CGT et la CFDT accueillent encore certains personnels de l'Etat, des services et des établissements culturels des collectivités territoriales dans les syndicats de la fonction publique, à qui il est difficile de prendre en compte leur spécificité.

Pour leur part, les responsables d'institutions culturelles préfèrent se regrouper selon la tutelle et le régime juridique (privé ou public, local ou national) qui détermine l'origine principale de leur financement. C'est ainsi que le Syndicat des directeurs de théâtres privés (SDTP), créé dès 1947, représente les intérêts de 41 propriétaires ou gérants, tous parisiens sauf un lyonnais. Les entreprises assimilées aux industries culturelles, elles, se rapprochent en fonction de leur rôle dans la chaîne de production, sinon de leur puissance commerciale. La création du Bureau de liaison des organisations du cinéma (BLOC) en 1998 par l'Union des producteurs de films (UPF), le Syndicat des réalisateurs français (SRF), le Syndicat français des acteurs (SFA), le Syndicat des producteurs indépendants (SPI), le Syndicat des distributeurs indépendants (SDI), était ainsi destiné à faire contrepoids au Bureau de liaison des industries cinématographiques (BLIC) regroupant Gaumont, UGC et Pathé, les Auteurs-réalisateurs-producteurs (ARP), la Fédération nationale des exploitants (FNCF) et la Fédération nationale des distributeurs (FNDF) : BLOC contre BLIC !

Les syndicats font donc front commun avec les organisations patronales chaque fois que les intérêts de leurs affiliés le commande. C'est notamment le cas lorsqu'ils participent ensemble à la fondation de sociétés de perception et de répartition de droits, dont la législation récente a étendu le champ aux interprètes et aux éditeurs. Mais ce terrain prête à de nouveaux conflits : au delà des incantations unanimes sur leur fidélité au livre, l'entente entre auteurs, éditeurs, diffuseurs, libraires et bibliothécaires s'est rompue sur la question du droit de prêt en 1999, au nom des lecteurs bien sûr.

La vitalité du débat politique et de la réflexion esthétique au sein des professions est telle que l'on observe une structuration parallèle. Des associations sont nées dans presque toutes les disciplines artistiques, y compris celles qualifiées hier de mineures, et sur tous les terrains de l'activité culturelle. Elles visent à promouvoir des pratiques et des métiers plus que les intérêts matériels salariés. En cela seulement elles renouent avec l'esprit des corporations d'autrefois.

L'une des premières du genre, l'Association des bibliothécaires français (ABF), fondée en 1906, n'a cessé depuis de jouer un rôle moteur dans l'information et la qualification des agents et l'interpellation des pouvoirs publics. L'Association pour le développement de la lecture publique (ADLP), dont les statuts furent déposés en 1936 au cours d'une décennie remplie d'initiatives publiques et privées, continue également son œuvre. Les avantages que ces deux mouvements ont obtenus pour plus de 15.000 employés des bibliothèques municipales sont loin d'être à la mesure des forces qu'elles ont déployées au service du lecteur. Les sections régionales des associations de conservateurs se présentent comme des interlocuteurs professionnels des élus. Certaines de ces organisations, fort actives ont constitué les établissements en véritable réseau, telle la Fédération nationale des écomusées et musées de société où se côtoient chercheurs et conservateurs, techniciens et commissaires d'exposition.

La convergence politique et la solidarité professionnelle entre les maillons d'une même chaîne atteint vite ses limites. L'opéra, où les catégories les plus diverses s'investissent dans un événement exceptionnel est le contraire de la bibliothèque où des personnels complémentaires concourent à une mission permanente. Un caprice de diva ou une grève-surprise des machinistes suffit à compromettre l'aventure. Sur un plateau, les intérêts catégoriels des personnels administratifs risquent de s'opposer à ceux des comédiens, des chanteurs et des instrumentistes, pour ne pas parler des metteurs en scène et des chefs d'orchestre. La grève que les uns déclenchent pour arracher le paiement d'heures supplémentaires ou la modification d'une grille indiciaire peut condamner les autres au silence ou au chômage forcé. Dans un studio, l'impératif de boucler le programme de tournage bouscule les horaires et les conventions. En 1999 et 2000, la négociation sur le passage aux 35 heures a révélé ces fractures. Quand les lignes de partage entre les statuts et les positions passent à l'intérieur des établissements, le meilleur moyen d'en cimenter l'unité consiste alors, pour le délégué syndical et l'administrateur, à se retourner de concert vers la puissance publique pour réclamer une augmentation de la subvention. Ce mode de pensée peut, à la longue, éroder la faculté de proposition des organisations professionnelles. Ainsi certaines ont-elles pu paraître en retrait dans la réflexion sur la décentralisation et la déconcentration, dans la mesure où la crainte d'un désengagement de l'Etat retenait toute leur attention. Il est vrai aussi que les lieux de concertation ont perdu de leur importance. Parmi les nombreuses instances consultatives dont les ministres ont aimé s'entourer plusieurs sont tombées en désuétude où furent supprimées. Le Conseil supérieur de la musique a ainsi disparu en 1999, la DMDTS préférant les discussions bilatérales avec les organisations professionnelles aux débats croisés (et parfois embrouillés) de ces enceintes dont les membres désireraient influencer ses choix.

Bibliographie

ABF (Association des bibliothécaires de France), *Le métier de bibliothécaire*, Ed. du Cercle de la librairie-Promodis, Paris, 1988.

ABIRACHED Robert, *Le théâtre et le prince*, 1981-1991, Plon, Paris, 1992;

La décentralisation théâtrale (sous la direction de), 4 tomes, Actes Sud, Paris, 1992, 1993, 1994, 1995,

- Le premier âge, 1945-1958; Les années Malraux, 1959-1968; 1968, Le tournant; Le temps des incertitudes, 1968-1981.*
- ALLENOU Michel, *Guide des professions artistiques*, Magma, Montesquieu-Volvestre, 1993.
- BECKER Howard, *Les mondes de l'art*, Flammarion, Paris, 1982.
- BERTRAND Anne-Marie (avec Hélène Richard), *Les bibliothèques municipales : acteurs et enjeux*, Cercle de la librairie, Paris, 1994.
- BOURDIEU Pierre, *L'amour de l'art* (avec Alain Darbel), Minuit, Paris, 1969.
- BOUVAIST Jean-Marie , BOIN Jean-Guy, *Du printemps des éditeurs à l'âge de raison, Les nouveaux éditeurs en France (1974-1988)* (avec Jean-Guy Boin), La Documentation française, Paris, 1989.
- BUSSON Alain, *Le théâtre en France, Contexte socio-économique et choix esthétiques, Notes et études documentaires*, La Documentation française, Paris, 1986.
- CHARON Jean-Marie, *Cartes de presse, Enquête sur les journalistes*, Stock, Paris, 1993.
- CHION Michel, *Le cinéma et ses métiers*, Bordas, Paris, 1990.
- Cinémaction, Les métiers du cinéma, de la télévision, de l'audiovisuel*, Hors-série, Paris, 1990.
- Collectif (CNRS), *La condition sociale de l'artiste*, CIEREC, Saint-Etienne, 1987.
- Colloque des 9, 10 et 11 décembre 1993, DF 1994.
- COULANGEON Philippe, *Les musiciens de jazz en France*, L'Harmattan, Paris, 1999.
- CUECO Henri & GAUDIBERT Pierre, *L'arène de l'art*, Galilée, Paris, 1988.
- DUPUIS Xavier, *Les musiciens professionnels d'orchestre* (avec Diane Gonié), Université Paris I (Laboratoire d'économie sociale), Ministère de la Culture (DEP), Paris, 1993.
- École nationale du patrimoine, *La formation des conservateurs de biens culturels en Europe*, ESCAL Françoise & IMBERTY Michel (dir.), *La musique au regard des sciences humaines et des sciences sociales*, L'Harmattan, Paris, 1997.
- DUVIGNAUD Jean, *L'acteur, esquisse d'une sociologie du comédien*, Gallimard, Paris, 1965.
- HENNION Antoine, *Les professionnels du disque, Une sociologie des variétés*, A.-M. Métailié, Paris, 1981.
- JEANNOT VIGNES Bernard, *La tutelle de l'Etat sur les musées de province vue par les collectivités locales et les conservateurs*, SER, Ministère de la Culture, Paris, 1978.
- MENGER Pierre-Michel, *La profession de comédien, Formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, Ministère de la Culture, DAG-DEP, 1997 ;
- Le paradoxe du musicien: le compositeur, le mélomane et l'Etat dans la société contemporaine*, Flammarion, Paris, 1983.
- MICHAUD Yves, *L'artiste et les commissaires*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1989.
- MONNIER Gérard, *L'art et ses institutions en France de la Révolution à nos jours*, Gallimard (Folio Histoire), Paris, 1995 ;
- Des Beaux-Arts aux arts plastiques, Une histoire sociale de l'art*, La Manufacture, Besançon, 1991.
- MOULIN Raymonde, *Les artistes, essai de morphologie sociale* (avec Jean-Claude Passeron, Dominique Pasquier, Fernando Porto-Vasquez), La Documentation française, Paris, 1985;
- Sociologie de l'art* (sous la direction de), La Documentation française, Paris, 1986;
- L'artiste, l'institution et le marché*, Flammarion, Paris, 1992 (réed. coll. "Champs", 1997).
- OUVRY-VIAL Brigitte & ZEISEL Georges, *L'orchestre*, Autrement, Paris, 1988.
- PARADEISE Catherine (avec Jacques Charby & François Vourc'h), *Les comédiens, Profession et marchés du travail*, PUF, Paris, 1998.
- QUEMIN Alain, *Les commissaires-priseurs, La mutation d'une profession*, Anthropos, Paris, 1997.
- REBÉRIOUX Madeleine, "Les ouvriers du Livre et leur fédération, un centenaire, 1881-1981", in *Temps actuels*, 1981, p. 58.
- SALLOIS Jacques, *Les musées de France*, PUF "Que sais-je ?", Paris, 1995.
- SCHUWER Philippe, *Editeurs d'aujourd'hui*, Retz, Paris, 1987.
- SEIBEL Bernadette, *Au nom du livre, Analyse sociale d'une profession: les bibliothécaires*, La Documentation française, Paris, 1989.

Emmanuel Wallon

in *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*,
sous la direction d'Emmanuel de Waresquiel, CNRS Editions/Larousse-Bordas, Paris, 2001 p.
226-227.

Druon (ministère)

Né en 1918 à Paris, Maurice Druon a fréquenté la faculté de lettres, l'École libre des sciences politiques, mais aussi l'École de cavalerie de Saumur. La résistance le mène à Londres où il adapte les paroles du "Chant des partisans" (1943) avec son oncle Joseph Kessel. Correspondant de guerre en 1944-45, l'activité littéraire va ensuite l'accaparer. Le romancier pratique le genre historique ou légendaire : *Les grandes familles* (Prix Goncourt 1948), *Les Rois maudits* (sept volumes de 1955 à 1977) et *Les Mémoires de Zeus* (deux volumes, 1963 et 1966) lui ouvrent les portes de l'Académie française en 1966. L'essayiste puisera plus tard dans son expérience politique de ministre des Affaires culturelles (du 2 avril 1973 au 27 février 1974), de député de Paris (de 1978 à 1981), puis de député européen (en 1979-1980) : *La parole et le pouvoir* (1974), *La culture et l'Etat* (1985) précèdent son élection comme secrétaire perpétuel de l'Institut en 1986, charge qu'il conserve jusqu'à sa démission le 7 octobre 1999, à l'âge de 81 ans.

Durant la brève présidence de Georges Pompidou, à part Jacques Duhamel aucun ministre ne demeura une année pleine rue de Valois. Pour rassurer sa majorité ébranlée par le projet du Centre Beaubourg, le chef de l'Etat voulait un gaulliste fidèle, un homme de lettres, une figure populaire et un amateur d'ordre. Il eut tout cela, mais n'obtint pas un administrateur. La nomination de M. Druon dans le second gouvernement de Pierre Messmer fut source de méditation pour lui-même. L'intéressé voyait dans sa réussite éditoriale le gage d'une légitimité politique : "Et puis, au fond, mes lecteurs ne sont-ils pas mes électeurs ?" lançait-il à Jean Mauriac (interview pour l'AFP, repris dans *Le Monde* du 4 mai 1973), ajoutant pour faire bonne mesure les "dix à douze millions de spectateurs" de l'adaptation télévisée des *Rois Maudits*. "Logique qui donne l'Elysée à Guy Lux, Matignon à Zitronne !", rétorqua son ancien ami Maurice Clavel (*Le Nouvel Observateur*, 14 mai 1973). "Agit-on plus sur les événements en étant ministre ou écrivain ? Je m'apprête à en faire l'expérience", déclarait encore l'académicien lors de cet entretien qui allait compter beaucoup, en effet, pour sa postérité. L'écrivain-ministre aurait pu lier son nom à la mutation de la Caisse nationale des lettres en un Centre national des lettres (CNL) aux attributions étendues (décret du 14 juin 1973). L'amateur d'histoire se serait volontiers satisfait d'avoir fondé, en 1974 l'Association française pour les célébrations nationales.

Au lieu de quoi c'est une sortie imprudente qui marqua les esprits : "Les gens qui viennent à la porte de ce ministère avec une sébile dans une main et un cocktail Molotov dans l'autre devront choisir." Il s'attire la réplique de Roger Planchon puis de Jean-Louis Barrault dans les mêmes colonnes, et jette dans la rue des milliers de protestataires en un cortège silencieux derrière le cercueil de la liberté d'expression, le 13 mai 1973, à l'initiative du Théâtre du Soleil, de la compagnie Vincent-Jourdheuil, de l'Aquarium, de l'Ensemble théâtral de Gennevilliers et de l'Action pour le jeune théâtre, soutenus par les organisations de gauche.

Malgré ses velléités, M. Druon joignit peu souvent le geste du censeur à la parole du conservateur. Le propos ampoulé, la démarche superbe, il avait davantage le souci de laisser une marque et d'imprimer son verbe que de chambouler son administration. Il aimerait maintenir Jacques Rigaud qui, après une courte expérience, préfère céder la place au conseiller d'Etat Dominique Le Vert à la direction d'un cabinet où demeure Hubert Astier et entre Alain Lamassoure. Il confirme à leur poste les principaux collaborateurs de son prédécesseur : Alain Bacquet à la Direction de l'architecture, Guy Duboscq aux archives (DAF), Jean Chatelain aux musées (DMF), Marcel Landowski à la Direction de la musique, de l'art lyrique et de la danse (DMALD), Guy Brajot à la Direction du théâtre, des maisons de la culture et des lettres (DTMCL), Bernard Anthonioz au Service de la création artistique, André Astoux comme directeur général de la cinématographie. La déconcentration avance à pas très lents. Deux DRAC fonctionnent en

Alsace et en Rhône-Alpes, avec chacune à leur tête un conservateur régional des bâtiments de France, des correspondants permanents assurant la liaison avec les services centraux dans les autres régions.

Sous la garde de ces fonctionnaires, les orientations antérieures perdurent, avec des moyens que ne restreignent pas encore les prélèvements au profit du chantier présidentiel de Beaubourg. Le budget 1973 voisine 0,5% des dépenses de la nation et dépasse le milliard de francs courants. Le Fonds d'intervention culturelle (FIC) développe ses actions interministérielles sous le regard de Matignon. Le programme des centres d'action culturelle (CAC) continue, avec de nouvelles homologations à Annecy, Douai, Fort-de-France, Montbéliard, ou au Carré Thorigny de Sylvia Monfort. L'installation de nouveaux orchestres en région, à Bordeaux, Toulouse et en Ile-de-France se prépare activement. En revanche l'entente qui était déjà difficile entre le poète Pierre Emmanuel et le ministre Jacques Duhamel n'est plus envisageable avec l'académicien Maurice Druon. Le Conseil du développement culturel institué en décembre 1971 démissionne au complet. Quand Pierre Messmer forme son troisième gouvernement le 27 février 1974, M. Druon n'en fait plus partie. Sa carrière politique se prolongera à travers à un mandat dans la capitale, des législatives de 1978 à la dissolution de 1981, et un autre plus bref, au Parlement de Strasbourg. Mais son rôle essentiel, il le joue désormais sous la Coupole, où il ferraille avec un certain succès contre les réformateurs de l'orthographe que l'Académie contribue à faire reculer en 1991.

Emmanuel Wallon

Bibliographie

DRUON Maurice, *La dernière brigade* (1946) ;

Les grandes familles (Prix Goncourt 1948, Julliard, Paris, 1960) ;

Théâtre, Julliard, Paris, 1962 ;

Les Rois maudits (sept volumes, del Duca, Rencontre, etc., Paris de 1955 à 1977) ;

Les Mémoires de Zeus (deux volumes, Hachette, Paris, 1963, et Plon, Paris, 1967) ;

La parole et le pouvoir, Plon, Paris, 1974 ;

Réformer la démocratie, Paris, 1982 ;

La culture et l'Etat (1985).

BEAULIEU Bernard (sous la direction de Nathalie Genet-Rouffiac), *Eléments d'histoire administrative, 1959-1996*, Comité d'histoire du ministère de la Culture, Travaux et documents n°5, Documentation Française, Paris, 1997.

CABANNE Pierre, *Le pouvoir culturel sous la Ve République*, Olivier Orban, Paris, 1981.

HOLLEAUX André, *La politique culturelle française*, FSNP, Paris, 1976-1977.

RIGAUD Jacques, *L'exception culturelle, Culture et pouvoirs sous la Ve République*, Grasset, Paris, 1995.

LAURENT Jeanne, Arts et pouvoirs en France de 1793 à 1981, *Histoire d'une démission artistique*, CIEREC, Saint-Etienne, 1983.

MOLLARD Claude, *Le Cinquième pouvoir, La culture et l'Etat de Malraux à Lang*, Armand Colin, Paris, 1999.

MONNIER Gérard, *L'art et ses institutions en France, De la Révolution à nos jours*, Gallimard (Folio Histoire), Paris, 1995.

ORY Pascal, *L'aventure culturelle française, 1948-1983*, Flammarion, Paris, 1989;

L'Entre-Deux-Mai: histoire culturelle de la France, mai 1968-mai 1981, Seuil, Paris, 1983.

Emmanuel Wallon

in *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*,
sous la direction d'Emmanuel de Waresquiel, CNRS Editions / Larousse-Bordas, Paris, 2001,
p. 250-252.

Elitisme et culture de masse

Epuisée la querelle des Anciens et des Modernes, dépassée l'opposition du raffinement aristocratique aux habitudes roturières, il incombait aux artistes romantiques d'affirmer la solitude du génie sur des rochers battus par la tempête. Puis la ville moderne a vu croître en parallèle les revendications ouvrières et les prétentions des rentiers. Tandis que Jacques Vingtras, *L'Insurgé* (1886) de Jules Vallès, prend le parti des prolétaires, Des Esseintes, le héros de Georges-Charles Huysmans (*A Rebours*, 1884) célèbre son dédain du vulgaire dans des rites égoïstes. Les romanciers naturalistes décrivent sans fard la vie des déshérités, alors que les poètes symbolistes marquent leur distance avec les humeurs de la foule. Mais quels que soient le style qu'ils adoptent et le camp dans lequel il se rangent, la teneur de leur savoir et la singularité de leur art sont susceptibles de creuser l'écart avec les préférences de la grande majorité de leurs concitoyens, sur laquelle la légitimité républicaine prétend s'appuyer. En démocratie, de même que le principe de liberté entre en conflit avec l'exigence d'égalité, les préférences esthétiques s'accordent difficilement avec les positions politiques.

Le clivage entre élitisme et culture de masse fait partie de ces oppositions binaires sans lesquelles le débat sur les politiques culturelles s'épuiserait en querelle de spécialistes. Portée par un fort courant de pensée philosophique allant de Nietzsche à Heidegger, au cours du XXe siècle, toute une littérature a alerté les consciences sur les dangers que la production industrielle et les moyens de communication de masse faisaient courir à la culture occidentale. *Le Déclin de l'Occident* (1918, 1948 pour la traduction française), de l'Allemand Oswald Spengler, *La Révolte des masses* (trad. 1938) de l'Espagnol José Ortega y Gasset, *La Crise de la civilisation* (1935) du Hollandais Jean Huizinga développent ce thème avec des conclusions contrastées. En France, deux ouvrages parus en 1927, *La Trahison des clercs* de Julien Benda et *La Crise du monde moderne* de René Guénon tirent d'une méfiance analogue à l'égard du machinisme et du matérialisme, le premier une dénonciation de la servilité des intellectuels, le second une diatribe contre l'égalitarisme démocratique. Une interprétation conservatrice et même réactionnaire du motif prend appui sur les œuvres de Maurice Barrès (*Sous l'œil des barbares*, 1888), Paul Bourget (*Cosmopolis*, 1892), Gustave Le Bon (*Psychologie des foules*, 1895), Charles Maurras (*L'Avenir de l'intelligence*, 1900) en mettant l'accent sur le culte du génie et l'enracinement dans le patrimoine national. L'interprétation contraire, progressiste ou révolutionnaire, inspirée par les écrits d'Emile Zola, Romain Rolland, Henri Barbusse, Jean Guehenno insiste sur la nécessaire instruction du peuple pour le porter au contact de l'art. Après les élans du Front populaire, les révisions consécutives à la défaite de 1940 et les réflexions de la Résistance, des cadres de l'éducation populaire et des pionniers de la décentralisation théâtrale tentent de formuler une synthèse entre les exigences d'une haute culture et l'idéal d'un peuple uni. Cette tentative motive les actes et les écrits de Pierre Dunoyer de Segonzac ou Joffre Dumazedier, Léon Chancerel et Jean Vilar, Roger Stéphane et Pierre Emmanuel. Quel que soit leur niveau de connaissance et de revenu, les citoyens sont invités à s'assembler dans les enceintes de l'art pour communier aux œuvres d'élection.

Ce principe oriente l'action publique, de Jeanne Laurent à André Malraux et de Jacques Duhamel à Jack Lang. Comme les inventeurs du théâtre de "service public", les fondateurs des maisons de la culture ne voient pas de paradoxe, au contraire, entre l'ambition de fédérer les masses et l'impératif d'élever les individus. Les discours du premier ministre des Affaires culturelles embrassent le grand nombre des Français qu'il s'agit de rapprocher des "œuvres capitales" mais isolent chaque être dans la révélation de son "masque de mort". Certes, la "Déclaration de Villeurbanne" des responsables d'établissements d'action culturelle et des centres dramatiques, le 25 mai 1968, apparaît avec le recul comme un manifeste pétri de contradictions, entre des artistes qui

réclament la maîtrise de leurs outils de travail autour de Roger Planchon, et des animateurs qui prônent avec Francis Jeanson la conquête du “non-public” exclu du banquet de la culture. “L’entre-deux-mai” qui, selon l’expression de Pascal Ory, relie mai 1968 à mai 1981, fut riche en essais analysant les manifestations culturelles de la société de consommation (avec Jean Baudrillard) et les modalités de transmission des privilèges de classe (autour de Pierre Bourdieu). A travers son Etat, son école (Christian Baudelot et Roger Establet), ses institutions culturelles (Pierre Gaudibert) et ses “appareils idéologiques” (Louis Althusser), la bourgeoisie était accusée d’abrutir les masses en les encadrant dans des loisirs aliénants et de leur intimer le respect en s’arrogeant le monopole de consécration des valeurs esthétiques. Alors que le peintre Jean Dubuffet recherchait des formes d’art brut pour dissiper cette *Asphyxiante culture* (Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1968, rééd. Minuit, Paris, 1986) des couches dominantes, Paul-Henri Chombart de Lauwe (*La Culture et le pouvoir*, Stock, Paris, 1975) montrait la noblesse que recèlent les manières et les savoir des humbles, et Michel de Certeau (*La Culture au pluriel*, UGE, Paris, 1980) la richesse que déploient les différences d’origine et de condition. Mais en proposant de réaliser à Chaillot l’oxymore d’un “théâtre élitare pour tous” au début de l’année 1981, Antoine Vitez tenta encore de prolonger la vertueuse alliance des extrêmes.

Les progrès de la circulation des informations dans le monde avaient modifié les termes du débat. L’ouverture du système éducatif à de nouvelles catégories sociales, l’allongement général de la scolarité, la multiplication des installations culturelles locales, l’influence des entreprises de programmes et de la télévision en particulier, l’équipement des foyers en matériels d’enregistrement et de lecture atteignaient des degrés inconnus. Après 1981, l’essor des dépenses publiques et l’écho des initiatives ministérielles eurent pour effet de ranimer la controverse, alimentée de références à Hannah Arendt (*La Crise de la culture*, 1961, trad. 1972), Theodor Adorno (*Théorie esthétique*, 1970, trad. 1974), Georges Steiner (*Dans le château de Barbe-Bleue*, 1971, trad. 1973) ou encore Allan David Bloom (*The Closing of the American Mind*, trad. *L’âme désarmée*, Julliard, Paris, 1987). Aux sociologues décrivant les aspirations de ce que David Riesman avait appelé *La Foule solitaire* (trad. Arthaud, Paris, 1964) - comme Gilles Lipovetsky (*L’Ère du vide*, Gallimard, Paris, 1983) ou Paul Yonnet (*Jeux, modes et masses*, Gallimard, Paris, 1985) - des philosophes répondirent pour mieux les fustiger. Dans un chapitre de *La Défaite de la pensée* intitulé “Une paire de bottes vaut Shakespeare”(Gallimard, 1987, rééd. “Folio”, 1989, p. 149-160), Alain Finkielkraut résume la “pensée postmoderne” que la politique languienne aurait encouragée : “A la volonté d’humilier Shakespeare, s’oppose ainsi l’ennoblissement du bottier. Ce n’est plus la grande culture qui est désacralisée, implacablement ramenée au niveau des gestes du quotidien accomplis dans l’ombre par le commun des hommes - ce sont le sport, la mode, le loisir qui forcent les portes de la grande culture.”

Comme certaines collectivités territoriales désormais, le ministère a les moyens de mener de front deux entreprises dont le discours public s’efforce de souligner la complémentarité, mais qui attirent sur lui les feux croisés de la critique. D’un côté il accorde ses faveurs aux artistes qui se situent aux avant-postes des disciplines consacrées ; de l’autre il confère une dignité à des modes d’expression échappant à la sphère traditionnelle des beaux-arts. Ainsi, faute de pouvoir décréter l’égalité entre mélomanes instruits et consommateurs de tubes, ni de vouloir la parité des crédits entre le rap et l’opéra, Maurice Fleuret promut une équivalence de considération entre les musiques savantes et populaires. L’exemple du festival Musica qu’il contribua à lancer à Strasbourg en 1983 montre qu’il poussait à la rencontre des praticiens de toutes obédiences, non sans rechercher une meilleure diffusion des œuvres dites majeures et l’initiation de plus larges catégories sociales (voir Anne Veitl et Noémi Duchemin, *Maurice Fleuret : une politique démocratique de la musique*, Comité d’histoire du ministère de la Culture, Paris, 2000). Le professeur Marc Fumaroli déplora cette assimilation des Beaux-arts à un “tout-culturel” englobant les productions de la bande dessinée, de la variété, du rock, du rap et de la techno, du graph, de la vidéo, mais aussi les collections de haute couture et les recettes de cuisine fine : “Sous couleur de «démocratisation» des Arts et Lettres anciens, le Pouvoir fait mine en effet de réserver pour l’exportation et la consommation d’une «élite» un «secteur privilégié» qui, grâce à sa haute protection et subvention, serait indemne de la vulgarité médiatique «pour tous»” (*L’Etat culturel*, De Fallois, Paris, 1991, p. 46). Un successeur de M. Fleuret à la Direction de la musique et de la danse, Michel Schneider, dénonça lui aussi cette

politique comme un leurre : “le maintien de privilèges culturels fut en fait masqué par l’extension, y compris dans les enquêtes statistiques, du *champ* de la culture à de nouvelles pratiques sociales qui, elles, étaient le fait de couches populaires” (*La comédie de la culture*, Paris, Seuil, 1992, p. 77).

”Qui a créé les créateurs ?”, s’était un jour demandé Pierre Bourdieu devant les élèves des “Arts déco” (in *Questions de sociologie*, Minuit, Paris, 1980, p. 207). Les cadres de la mode et de la publicité, d’abord, en galvaudant un terme jusque là réservé au registre religieux. Les responsables de la politique culturelle, ensuite, en exaltant le rôle des artistes vis-à-vis de la société. Alors que certains essayistes accusent le gouvernement de gauche d’abaisser la haute culture en confondant le génie avec le talent (Jean-Marie Domenach, *Le crépuscule de la culture française ?*, Plon, Paris, 1995), d’autres lui reprochent d’avoir entériné une coupure entre les œuvres et le public en laissant aux médiateurs le soin de les relier (Jean Caune, *La culture en action, De Vilar à Lang, le sens perdu*, Presses universitaires de Grenoble, 1992). Les études de Pierre-Michel Menger sur l’audience des institutions subventionnées (*Le paradoxe du musicien*, Flammarion, Paris, 1983) et les enquêtes de fréquentation analysées par Olivier Donnat (DEP, *Les pratiques culturelles des Français*, La Découverte et La Documentation française, Paris, 1990) semblaient apporter des arguments à ceux pour qui l’Etat avait renoué avec l’élitisme bourgeois à force de flatter les “créateurs”.

La sociologue Nathalie Heinich appelle “un cas magnifique d’ambivalence”, la tension subie par les agents que tiraillent l’ambition de garantir l’accès de tous aux trésors de l’art et de la connaissance, d’une part, et le désir de préserver l’originalité artistique ou la qualité professionnelle, d’autre part. “Mais le contexte politique n’est pas seul à activer la contradiction, note-t-elle. Le contexte artistique y contribue aussi lorsque, comme c’est le cas depuis quelques générations, les artistes mettent un point d’honneur à faire de l’avant-garde, c’est-à-dire à rompre avec les canons et les traditions, à briser les consensus” (“Gérer l’inconciliable : les médiateurs culturels entre consensus politique et dissensions artistiques”, in *Res Publica & culture*, Ville de Montreuil et DRAC Ile-de-France, Montreuil, 1993, p. 90-91). Hélène Mathieu exprima ce malaise en tant qu’ancienne déléguée au développement et aux formations (de 1990 à 1993) : “Aujourd’hui encore, tout se passe comme si l’exigence de qualité artistique, pour laquelle le ministère de la Culture s’est à juste titre toujours porté garant, et l’implantation de structures «d’excellence» sur tout le territoire national, accompagnées d’une sorte d’incantation à propos de l’élargissement des publics, étaient supposés suffisants pour démocratiser l’accès à la culture. Dans ces conditions, inutile de feindre l’étonnement à la lecture des statistiques qui égrènent des résultats connus d’avance : pour ce qui concerne les publics, les politiques menées depuis presque quarante ans ont surtout «prêté aux riches»” (in *Villes et culture*, Bulletin PS/FNSER, 1995). Ce dilemme politique renvoie au paradoxe central de l’esthétique : quand la culture rassemble, l’art différencie. Pour paraphraser Jean-Luc Godard : la culture procède de la règle, l’art relève de l’exception.

L’extension des industries culturelles (cinéma, radio et télévision, presse, édition livresque et discographique, supports multimédia, jeux vidéo, internet, parcs d’attraction) n’a pas nécessairement accentué la distance entre les pratiques de masse et les prétentions des élites, mais elle les a transformées en profondeur. La plupart des œuvres de l’esprit se prêtent aujourd’hui à une reproduction infinie et à une diffusion instantanée. A des fins de consommation passive ou de consultation active, l’immense majorité des Français ont l’opportunité de les recevoir à domicile. Par le biais du tourisme, ils fréquentent un patrimoine local, national ou étranger, notion elle-même élargie à l’ensemble des traces de la civilisation matérielle.

La circulation intensive des données provoque des courts-circuits dans les canaux de sélection des formes de l’art, entraînant des accidents dans les tableaux de classement. L’accès aux œuvres ne se heurte plus tant à des obstacles matériels (car Arte diffuse de l’opéra comme des dessins animés) mais à des problèmes de langages et de codes. La perception individuelle opère à un degré plus ou moins complexe selon les facultés offertes par la fortune et l’instruction, le milieu social et l’entourage familial. Les circonstances de l’interprétation sont également déterminantes. Ces disparités jouent sur une chanson des Rita Mitsouko autant qu’elles affectent les *Quatre saisons* de Vivaldi, répétées jusqu’à saturation. Un même morceau peut être fondu dans une pâte sonore ou susciter une écoute avertie. Un dessin de Picasso devient un élément de décor plus souvent qu’il

n'invite à l'émancipation des figures. Des pouvoirs publics conscients de ces changements s'assignent dès lors deux missions. D'abord ils s'évertuent à aiguïser les facultés de l'intelligence et de l'imaginaire dans toutes les couches de la population, par le truchement de l'action artistique et de l'éducation. Ensuite ils s'obstinent à maintenir la diversité de la production intellectuelle et artistique contre les tentatives de nivellement commercial.

Les entreprises combinées de sacralisation de l'art et de démocratisation de la culture aboutissent à une indéniable confusion des messages. Depuis la Déclaration d'indépendance des Etats-Unis et la Déclaration des droits de l'homme en France, le bonheur individuel reste l'horizon collectif de la société démocratique. C'est pourquoi les instances représentatives répugnent à trancher entre les vertiges du créateur et le confort du consommateur. L'éclectisme d'Etat est donc une parade à la difficulté du choix, un compromis qui témoigne, dans une période d'abondance relative, du souci de concilier les contraires.

Les industries de divertissement connaissent un dilemme analogue. L'économie de la grande distribution réclame un accommodement entre la variété et la masse. Pour mieux se vendre, les produits doivent être personnalisés à travers de multiples options à la sortie de la chaîne. Le maintien des profits et le renouvellement du capital requièrent l'introduction régulière de nouveautés que les études d'écrivains, les ateliers d'artistes et les studios indépendants procurent au marché.

Enfin les milieux artistiques eux-mêmes contribuent à brouiller les systèmes de valeurs éprouvés. En cherchant dans toutes les directions des matériaux pour compenser la perte de centralité de la scène française, en empruntant à toutes les sources le vocabulaire pour témoigner d'un univers fragmenté, ils bousculent les repères du jugement, attisant un sentiment égarement dont le postmodernisme proposa d'assumer l'aventure.

L'ascension des classes moyennes à un niveau d'influence politique conséquent, par le jeu des glissements de majorité au centre, le recours aux sondages et aux indices pour amalgamer les aspirations du grand nombre, favorisa d'abord la réappropriation de l'héritage bourgeois, puis la mise en cause du caractère absolu de sa valeur. En 1950, la contestation des injustices culturelles imposait une meilleure répartition du patrimoine commun. En 1975, elle supposait de valoriser la mémoire des "gens de peu" et l'invention des laissés-pour-compte de l'art officiel. En 2000, elle semble passer par l'expression des différences. La segmentation des publics en autant de genres, de goûts et de styles qu'il existe d'origines nationales, de langues, de régions, d'âges et de catégories professionnelles, facilite la prise en charge de la demande sociale par les institutions ou par les officines. Cela ne constitue pas un phénomène exclusivement français. La verve des polémistes ne suffit plus à en attribuer la responsabilité à un régime, encore moins à un ministre. Il faut cependant admettre que la longévité de Malraux, la durée des mandats de Lang, leurs initiatives brillantes, leur parole prolix, le surcroît de crédit - politique pour le premier, financier pour le second - qu'ils obtinrent ont catalysé et révélé les mouvements en cours dans la société.

Bibliographie

- ARENDRT Hannah, *La Crise de la culture*, 1961, trad. 1972.
- ADORNO Theodor, *Théorie esthétique*, 1970, trad. 1974.
- BAUDRILLARD Jean, *La société de consommation*, Denoël, Paris, 1970 (rééd. Folio "Essais", Paris, 1986).
- BLOOM Allan David, *L'âme désarmée*, Julliard, Paris, 1987.
- CAUNE Jean, *La culture en action, De Vilar à Lang, le sens perdu de l'action culturelle*, Presses universitaires de Grenoble, 1992.
- DOMENACH Jean-Marie, *Le crépuscule de la culture française ?*, Plon, Paris, 1995.
- EMMANUEL Pierre, *Pour une politique de la culture*, Seuil, Paris, 1971;
Culture, noblesse du monde, Histoire d'une politique, Stock, Paris, 1980.
- FINKIELKRAUT Alain, *La Défaite de la pensée*, Gallimard, 1987, rééd. "Folio", 1989.
- FUMAROLI Marc, *L'Etat culturel*, De Fallois, Paris, 1991.
- LIPOVETSKY Gilles, *L'Ere du vide*, Gallimard, Paris, 1983.
- LOOSELEY David L., *The Politics of Fun, Cultural Policy and Debate in Contemporary France*, Berg Publishers, Oxford-Washington (D.C.), 1995.
- RIESMAN David, *La Foule solitaire*, Arthaud, Paris, 1964.
- RIGAUD Jacques, *L'exception culturelle, Culture et pouvoirs sous la Ve République*, Grasset, Paris, 1995.
- SCHNEIDER Michel, *La comédie de la culture*, Paris, Seuil, 1992.
- STEINER Georges, *Dans le château de Barbe-Bleue*, Notes pour une redéfinition de la culture, 1971, trad. 1973.
- YONNET Paul, *Jeux, modes et masses*, Gallimard, Paris, 1985.

Emmanuel Wallon

in *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*,
sous la direction d'Emmanuel de Waresquiel, CNRS Editions / Larousse-Bordas, Paris, 2001,
p. 286-289.

Fêtes

Les célébrations chrétiennes avaient trouvé place aux dates significatives du calendrier païen, partageant l'année avec des rites agrestes et des réjouissances familiales. Après la Révolution, la sécularisation de la société française a livré davantage d'espace aux plaisirs profanes, soit en corrompant l'esprit religieux de la fête, soit en l'éclipsant par des fastes civils.

Le profane et sacré se heurtent dans les carnivals (à Albi, Bagnaux, Chalon-sur-Saône, Douarnenez, Dunkerque, Granville, Mulhouse, Nantes, Pézenas, ou Fort-de-France), les jeux de force et les courses de taureaux que raniment aujourd'hui les férias d'Arles, Nîmes et Béziers. Ils se sont longtemps rencontrés à la foire.

“Il était une fois la fête foraine” : ainsi le Musée des Arts et traditions populaire intitula-t-il son exposition à la Grande Halle de La Villette, en 1995. Depuis le début de la foire Saint-Ladre au XIIe siècle (baptisée ensuite foire Saint-Laurent) et de la foire Saint-Germain (1482) à Paris, ses attractions de plein air ont subi la concurrence de bien d'autres distractions. Son déclin de nos jours, comme celui des kermesses paroissiales, a laissé les pouvoirs publics relativement indifférents, bien qu'il leur incombe toujours de veiller aux agréments, aux emplacements, aux règles de stationnement, d'hygiène et de sécurité. Les forains ont vivement réagi contre les avantages accordés aux parcs d'attractions fixes tels que Mirapolis dans le Val d'Oise et EuroDisney à Marne-la-Vallée (notamment par la loi de finances rectificative de 1986 abaissant leur TVA à 7%) à la fin des années 1980. Certains ont installé sans autorisation leurs métiers dans le jardin des Tuileries à Paris, propriété d'Etat, où ils sont tolérés depuis lors. Mais la fermeture de la foire du Trône en 1998 et l'ouverture du Musée des arts forains dans les anciens entrepôts de Bercy firent entrer la foire dans l'ère du patrimoine, à laquelle l'assignait déjà l'inscription au titre des grands projets régionaux de l'Etat (en 1995) d'un Palais de la fête à Hénin-Beaumont.

Entrées royales, prises d'armes, fêtes des corporations : les liesses civiles ne manquaient pas sous l'ancien régime. Avec la Fête de la Fédération au Champ-de-Mars à Paris le 14 juillet 1790 (à Lyon le 30 mai et le 6 juin à Lille), l'idée de fête nationale sonne en fanfare. L'Etat s'arroge un monopole des pompes et des fastes. Jacques Louis David, organisateur des obsèques de Le Peletier de Saint-Fargeau et de Marat en 1793, est encore l'ordonnateur de la Fête de l'Etre suprême, le 8 juin 1794. L'année 1798 inaugure trois genres d'initiatives officielles. Pour une Fête de la Liberté, Jean-François Chalgrin dirige dans la capitale un cortège en l'honneur des “objets des sciences et des arts” raflés dans les campagnes d'Italie. La Fête de la Fondation de la République, le 22 septembre, amorce une longue série de célébrations destinées à renforcer l'adhésion des citoyens. Elle comporte en outre une Exposition des réalisations de l'industrie au Champ-de-Mars qui préfigure celles de 1801, 1819, 1823 et 1827 dans la Cour carrée du Louvre et annonce la première Exposition universelle de Paris en 1855. Après les “expos” de 1867 et 1878, trois autres prennent un relief particulier : en 1880, le 14 juillet est proclamé “fête nationale” ; 1889 marque le centenaire de la Révolution par l'érection de la Tour Eiffel ; 1900 salue le siècle finissant avec une grande roue, déjà ; 1937 voit l'aménagement d'un nouveau théâtre et surtout d'un musée d'art moderne sur la colline de Chaillot.

Le 14 juillet était désormais l'affaire de toutes les municipalités, avec son bal et son feu d'artifice préparés par le comité des fêtes qui émarge à la ligne “fêtes et cérémonies” du budget. L'an 1989, les vit entreprendre de multiples manifestations, d'une mesure plus modeste que “La Marseillaise”, défilé-spectacle conçu par le publicitaire Jean-Paul Goude sur les Champs-Élysées sur commande de la Mission du Bicentenaire de la révolution française. A défaut de pouvoir être reproduites par des démonstrations publiques, les émotions de l'armistice de 1918 et de la capitulation allemande le 8 mai 1945 (jour que le président Giscard d'Estaing avait cru bon de ne plus honorer pour favoriser

la réconciliation avec la RFA), suscitèrent d'autres réjouissances républicaines à la charge des villes et de l'Etat, surtout lors du cinquantenaire de la Libération, de 1994 à 1995. La Délégation aux célébrations nationales (DCN) créée en 1972 par Jacques Duhamel, l'Association française pour les célébrations nationales fondée par Maurice Druon en 1974, puis le Haut Comité des célébrations nationales installé auprès de la Direction des archives de France par Catherine Trautmann en 1998 ont copieusement allongé la liste des solennités. Le Comité d'histoire du ministère de la Culture y a ajouté ses propres initiatives pour le quarantième anniversaire de ce département en 1999. Enfin une Fête de la citoyenneté a été déclarée pour le centenaire de la loi sur les associations en 2001, auquel se consacre une mission interministérielle présidée par Jean-Michel Belorgey.

Dans la compétition que se livraient les régimes autoritaires et les systèmes parlementaires durant les années 1930, les meetings internationaux étaient devenus le prétexte de spectacles de masse, aboutissant au paroxysme des Jeux olympiques de Berlin en 1936, magnifiés par les caméras de Leni Riefenstahl. Après la guerre, la retransmission des cérémonies d'ouverture par la télévision incita de nouveau les dirigeants sportifs et les gouvernements à mettre en valeur les atouts culturels du pays d'accueil. L'organisation des JO d'hiver à Grenoble en 1968 fut un aiguillon pour la politique culturelle de la municipalité socialiste. A Albertville en 1992, la réussite du ballet aérien réglé par Philippe Decoufflé révéla la jeune chorégraphie française par mondovision. En revanche il fallut la victoire française au Championnat du monde de football en 1998 et l'allégresse populaire qui s'ensuivit pour faire oublier la médiocre prestation de l'agence de communication chargée de l'animer.

Cependant la plupart des fêtes révéraient les arts ont vu le jour hors des ministères, par la volonté d'artistes et d'élus, d'amateurs et de mécènes qui combinaient la passion d'un muse et d'un lieu. Les Chorégies d'Orange avaient commencé dès 1869 ; la "Semaine d'art" d'Avignon organisée en 1947 et les rencontres lyriques d'Aix-en-Provence nées en 1948 entraînèrent à leur suite une vague de festivals qui n'a fait que grossir au cours du demi-siècle. Les professionnels ont aussi inventé toutes sortes d'échéances permettant aux publics de faire la fête aux œuvres, aux auteurs, aux interprètes.

Des foires et des salons spécialisés connaissent l'affluence dans toutes les disciplines, y compris celles qu'on juge encore mineures. Le Salon de la Bande dessinée d'Angoulême, lancé en 1974, devint Festival en 1996. La Foire internationale d'art contemporain (FIAC) plantée en 1974 dans l'ancienne gare de la Bastille, attira le chiffre record de 140.000 visiteurs en 1989, année riche en propositions de sorties. Le Salon du livre inventé en 1979 voit sa fréquentation augmenter au fur et à mesure des éditions.

Jean-Philippe Lecat avait donc des exemples à suivre lorsqu'il proclama 1980 "Année du patrimoine", avec à la clef un programme d'expositions, de rencontres et de publications à travers toute la France. C'est la première opération d'envergure que le ministère de la Culture et de la Communication coordonnait lui-même, dans un domaine qui relève de sa compétence directe il est vrai. Son succès en inspira d'autres sous les gouvernements suivants. Préparée par le cabinet de François Léotard, l'"Année de la danse" encouragea en 1988 la mobilisation des professionnels, des pouvoirs publics et de leur partenaires autour d'une discipline en plein essor. Elle déclina des émissions de télévision, des spectacles, une tournée du Ballet de l'Opéra de Paris, un train de la danse, une rétrospective à la Biennale de Lyon, des expositions, des concours et des colloques, mais aussi des mesures durables que vient couronner la loi du 10 juillet 1989 sur l'enseignement de la danse. Une "Année de l'archéologie" s'étala ensuite de septembre 1989 à juin 1990, sous la responsabilité des services de Jack Lang. Sous couvert de célébrer la fête dont le chapiteau est un signe dans l'univers urbain, l'"Année des arts du cirque" prévue en 2001-2002 répond au même vœu de favoriser le progrès des engagements publics dans un secteur en mouvement. Le procédé s'applique encore dans le champ des relations culturelles internationales, avec les années de l'Inde (1985-86) ou du Maroc (1998-99), ainsi qu'aux géants Mozart en 1991 (bicentenaire de la mort du compositeur) et Bach en 2000 (250e anniversaire de sa mort).

Avec Jack Lang, la formule des fêtes à thème était vouée à se déployer sur des durées plus courtes. Peu de disciplines échappèrent à son attention. Arrivé rue de Valois en 1981 à ses côtés de Maurice Fleuret lança la Fête de la musique le 21 juin 1982, date que croyants et mécréants

vénèrent depuis la nuit des temps comme le solstice d'été. La réussite de ces milliers de concerts encadrés ou spontanés servira d'exemple dans un certain nombre de pays mais aussi pour d'autres manifestations d'ordre disciplinaire. Outre les musiques savantes, le jazz, le rock et la chanson ont droit de cité, leurs adeptes foulant le pavé coude à coude avec les amateurs de Monteverdi et de Messiaen. Cette interprétation inédite du thème de l'égalité d'accès à l'art suscite l'engouement ; elle provoque aussi une recrudescence de critiques contre les conceptions du ministère, notamment de la part de Marc Fumaroli (voir *L'Etat culturel*, Editions de Fallois, Paris, 1991) et - ironie de la fonction - d'un successeur de Maurice Fleuret, Michel Schneider, Directeur de la musique et de danse de 1989 à 1991 (voir *La comédie de la culture*, Seuil, Paris, 1992).

Les contempteurs du "tout-culturel", qui opposent la cacophonie de la fête subventionnée au recueillement dans l'étude des maîtres, trouvent dans la rhétorique euphorique qui entoure ces actions de quoi justifier leurs sarcasmes. Ils oublient que la politique languennaise visait aussi des objectifs à long terme et qu'elle procura des moyens accrus à l'enseignement artistique. Plutôt que de le mesurer à l'empressement des foules ou au désagrément des lettrés, l'impact de ces temps forts sur la vie culturelle doit être évalué à l'aune des œuvres qui en naissent, des compagnies qui s'y révèlent, des institutions qu'ils stimulent, des collectivités qui y participent.

La musique accompagne d'autres fêtes. Les festivals de toutes tendances qui lui sont dédiés causent des débordements innocents autour des groupes du Printemps de Bourges, des Interceltiques de Lorient et des Transmusicales de Rennes, dans des rencontres de jazz à géométrie variable, de Nice à Uzeste, autour des musiciens classiques de la Roque d'Anthéron, de la Grange de Meslay ou lors des Folles journées conçues par René Martin à Nantes depuis 1995. L'art lyrique a ses rendez-vous à Saint-Céré ou Versailles, mais aucune fête de l'Opéra ne réveille le souvenir des représentations de masse orchestrées par Camille Saint-Saëns dans les arènes de Béziers, au début du XXe siècle. Les spécialistes comme Xavier Dupuis estiment cependant qu'une saison d'opéra fonctionne sous le régime du "festival permanent". L'expression convient globalement au monde de la scène, jusqu'à présent privé de sa grande journée, mais qui travaille au jour le jour en raison du faible nombre de troupes permanentes et d'établissements pratiquant l'alternance entre des pièces de répertoire.. Pour les arts de la rue, la fête recommence chaque année de ville en ville, à l'invitation des festivals d'Aurillac, de Chalon-sur-Saône, Châlons-en-Champagne et Chatillon, ou des services culturels de Sotteville-lès-Rouen, Saint-Gaudens et Nanterre. Elle devient le principal mode de subsistance, imposant un mode de représentation si astreignant que les organisateurs cherchent d'autres approches.

Les intermittents qui courent les festivals et comptent leurs cachets dans les catégories les plus diverses (théâtre, danse, mime, marionnette, cirque, arts de la rue) interprètent sans doute avec quelques réserves la notion d'éphémère - revendiquée par l'adjoint au maire de Rome Renato Nicolini, qui inventa *l'Estate romana* en 1977 et fit partager à Jack Lang et Danielle Mitterrand, le 12 septembre 1981, la projection du *Napoléon* d'Abel Gance sur un écran dressé contre le Colisée. "Je suis porté à soutenir, écrivait-il en 1988, que le jeu dans la ville, l'éphémère, n'entre nullement en contradiction avec le durable, la construction de projets" ("Le futur et l'éphémère", in *Rome en chair et en pierre*, sous la direction de J.-M. Leuven et E. Wallon, *Autrement*, Paris, 1988, p. 163).

Les archives et l'architecture dont la permanence résiste à l'éphémère, sont mises à contribution lors d'autres cérémonies : les archivistes ont beaucoup contribué par leurs publications et leurs expositions aux commémorations de la Révolution française. Le goût de dresser des arcs provisoires (ou des roues, modernité oblige) perdure, et beaucoup de bâtiments persistent après les expositions universelles qui, comme le Grand Palais, abriteront des manifestations temporaires.

Le système de la fête concerne aussi les monuments historiques et les palais nationaux qui connurent en 1984 leurs premières journées "portes ouvertes", à l'origine des "Journées du patrimoine", devenues européennes en 1991, pour prolonger les innovations de 1980. Les musées et les bibliothèques adoptent à leur tour un vocabulaire promotionnel. "L'invitation au musée", lancée dans la foulée a été transformée en "Printemps des musées" en 1999. La "Ruée vers l'art" a démarré en 1985, année où se produisit d'autre part une bousculade autour du Pont-Neuf,

empaqueté par Christo. La “Fureur de lire”, déclarée en 1989, est devenue “Le temps des livres” en 1993 à la demande de Jacques Toubon, lecteur de M. Fumaroli.

Les collectivités territoriales n’emboîtent pas toujours le pas derrière l’Etat : elles le précèdent souvent. Après les Rencontres internationales de la photographie, fondées en Arles par Lucien Clergue en 1969, Paris crée son Mois de la photo (biennal) à partir de 1980. En 1989, le cent-cinquantième anniversaire de la photographie est célébré par nombre de musées et d’institutions, justifiant, entre autres, la création d’une Commission nationale de la photographie et le lancement du festival de photojournalisme de Perpignan “Visa pour l’image”. Le cinéma fut d’abord un art forain ; il se prête volontiers à la vogue des festivals et aux actions visant à soutenir la fréquentation, comme “Un été au ciné”. En février 1989, à l’approche des élections municipales, la mairie de Paris a engagé l’opération “18 heures, 18 francs”, prenant à sa charge une semaine durant la différence entre ce montant et le prix normal des tickets achetés en début de soirée. L’Hôtel de Ville a encore inventé “Prenez une place, venez à deux” pour les concerts, “Paris sur scène” pour le théâtre, etc. En 1995, l’invention des frères Lumière recevait l’hommage national d’un “Centenaire du cinéma” à travers une multitude d’initiatives. La radio dispose d’une fête officielle depuis 1991, mais pour la télévision c’est tous les jours la fête : elle les couvre les par des émissions spéciales et des images de feux d’artifice. On ne s’étonne donc pas que Catherine Trautmann, compétente en matière de Communication, ait inauguré une Fête de l’Internet en 1998.

Rompues aux pratiques d’animation, les structures d’action culturelle contribuent aux dispositifs du type “Eté chaud” dans les quartiers “sensibles” ou “Les arts au soleil” dans les stations de vacances, qui bénéficient de crédits déconcentrés.

Les arts de la mode, grâce à leur caractère saisonnier, leur versatilité et leur vieille habitude du défilé sont bien sûr de la partie. Même le cours lent de l’artisanat d’art et les gestes soignés des arts appliqués se prêtent aux festivals qui vantent l’affiche, aux salons qui exposent le dessin de presse, aux fêtes qui exhibent la facture instrumentale, comme celles d’Anost (Saône-et-Loire) vouées à la vielle depuis 1978. Le mouvement emporte les amateurs d’histoire, assistant en masse aux reconstitutions de joutes médiévales, ou bien aux rassemblements de vieux gréments organisés par les municipalités de Brest et de Rouen avec l’aide de la Marine nationale. Il gagne les pédagogues de la culture scientifique et technique, qui proposèrent leurs services et distribuèrent des lunettes lors de l’ultime éclipse du siècle.

J. Lang n’est donc pas cet irresponsable qui aurait fait glisser la haute culture dans les futilités de la foire. Certes, l’ex-occupant de la rue de Valois fut encore le parrain de la “Parade techno” qui, à l’instar de la Love Parade de Berlin, s’est étirée de Denfert-Rochereau à la Nation pour la première fois en 1998, puis l’inspirateur du Printemps des poètes, lancé en 1999 en empruntant le concours de son ancien ministère. Refusant de trancher entre Isidore Lautréamont et le “DJ” Manu le malin, il est surtout coupable d’avoir épousé son époque.

L’événementiel : tel est désormais le nom d’un métier qui possède son syndicat, ses revues professionnelles, son salon annuel et ses propres fêtes. Comment ne pas constater avec le philosophe Paul Virilio la tendance de la société urbaine à raisonner en instants plus qu’en cycles naturels, et avec le sociologue Jean Baudrillard ce penchant de la société de consommation à chercher des satisfactions dans la déambulation plutôt que dans la station ? La densité toujours plus grande des échéances commerciales en atteste : après la Sainte-Catherine pour les jeunes célibataires, la fête des mères, trousseau attribuée au régime de Vichy, celle des pères, la Saint-Valentin pour les amoureux et les fleuristes, Halloween pour les enfants, la fête des grands-parents, etc. Le ministère de la Culture n’a fait qu’accompagner cette conversion à l’instantané, en lui conférant somme toute à ce dernier un certain lustre et un minimum de contenu.

Le calendrier des loisirs semble aujourd’hui cadencé par le ministère de la Culture, comme celui des vacances est arrêté après concertation entre les ministères de l’Education nationale, des Transports et du Tourisme. L’Etat français se serait donc substitué à l’Eglise catholique dans la graduation et l’interprétation du temps. Celle-ci emprunte en retour des recettes de succès aux spécialistes de la médiation culturelle : pendant ses Journées mondiales de la jeunesse en 1997, on

vit évoluer des chasubles dessinées par Jean-Charles de Castelbajac, dans une scénographie réglée par des connaisseurs, sur une musique dirigée par Myung Whun Chung.

Le gouvernement assumerait sa fonction d'enchantement avec la complicité des industries de programme et le relais des moyens de communication de masse. La thèse est séduisante, mais sommaire. Jadis, les prêtres avaient tenté d'appriivoiser la grande peur de l'an Mil. Les fonctionnaires de la Culture furent chargés en effet de tempérer les émois d'une autre transition symbolique, le passage au troisième millénaire. "En 2000, la France, l'Europe, le monde, un nouveau souffle" : le slogan choisi par Jean-Jacques Aillagon se voulait aussi ambitieux que rassembleur. Désigné par Philippe Douste-Blazy en 1997 à la tête de la Mission 2000 placée sous la tutelle du ministère, il reçut une dotation de 400 millions afin de marquer l'année au chiffre rond par des commandes d'œuvres, de rencontres, de publications et d'"événements" : en particulier, "Aux portes de l'an 2000", roues réalisées par des artistes de diverses disciplines sur les Champs Elysées (31 décembre 1999), et "Périphérocks", cortèges musicaux et concerts sur les boulevards périphériques, sous l'égide du festival "Paris, quartiers d'été", pour la Fête de la musique (21 juin 2000). L'ancien présentateur de TF1, Yves Mourousi, prenait de son côté la direction d'un comité parisien qui (peu après que le compte à rebours se fut bloqué) parvenait à faire scintiller la Tour Eiffel.

A Bethléem comme à Rome, mais aussi à Moscou, Londres, Tokyo, Sydney, et au milieu du Pacifique sur les îles Tonga, les autorités civiles de toutes obédiences déployaient des efforts analogues pour entourer les célébrations religieuses et profanes de manifestations de portée artistique, sinon touristique. Au lendemain de cette fête mondiale, l'exception française parut un peu moins nette.

Emmanuel Wallon

in *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*,
sous la direction d'Emmanuel de Waresquiel, CNRS Editions / Larousse-Bordas, Paris, 2001,
p. 303-304.

Giroud (secrétariat d'Etat)

“Après avoir été Antigone, vous avez choisi d’être Créon”. Ainsi le radical de gauche Michel Crépeau hèle-t-il Françoise Giroud à l’Assemblée nationale, le 5 novembre 1976. Et par la voix de Charles Josselin, la commission des finances, fait rare, recommande le rejet de son budget. Quelques jours plus tard, au Sénat (10 décembre 1976), le discours du secrétaire d’Etat - car le féminin n’est pas encore de mise - débute par un aveu - “J’aurais aimé vous parler de culture et je vais vous parler d’argent“ - et s’achève par une question : “La société française est-elle prête à assumer le prix d’un nouveau rythme de développement dans le domaine de la culture ? Au-delà des incertitudes financières, c’est LA question, la question majuscule. Pour des raisons évidentes, 1977 n’est pas l’année où il convient de la poser.” La progression de son budget, de 20,16%, dit-elle, semble supérieure à la hausse du budget de l’Etat : ayant défalqué divers transferts, les parlementaires le voient augmenter de 13,07 % - coefficient proche de l’augmentation générale - mais de 9,15% seulement sans les crédits du Centre Beaubourg qui intègrent pour la première fois les comptes de son département. Sans doute Françoise Giroud, si on lui en avait donné le temps ou si elle avait su en négocier les moyens, aurait-elle prolongé les efforts de son prédécesseur, Michel Guy. Elle aussi présente un profil atypique.

Fille d’un directeur de l’Agence télégraphique ottomane, née à Genève en 1916, c’est très jeune qu’elle devint scripte auprès de Marc Allégret et de Jean Renoir (notamment pour *La grande illusion* en 1936), puis dialoguiste et adaptatrice de films (*Antoine et Antoinette* en 1947, *La belle que voilà* en 1950). Passée au journalisme, F. Giroud dirige la rédaction de *Elle* de 1945 à 1953, date à laquelle elle fonde *L’Express* auprès de Jean-Jacques Servan-Schreiber. Elle prend en charge la rédaction de l’hebdomadaire, puis sa publication de 1971 à 1974. Militante de l’égalité entre les hommes et les femmes, centriste de tempérament, membre du Parti radical valoisien mais étrangère au personnel politique, Françoise Giroud a donc trois motifs de jouer en position d’ouverture. Sa carrière ministérielle commence en même temps que celle de “JJSS”, quand Valéry Giscard d’Estaing, au lendemain de son élection, l’appelle pour inaugurer un secrétariat d’Etat à la Condition féminine auprès du premier ministre Jacques Chirac, du 16 juillet 1974 au 25 août 1976. Lorsque Raymond Barre remplace ce dernier à Matignon, elle obtient le portefeuille de la Culture, le 27 août, et demeure huit mois rue de Valois, jusqu’au 30 mars 1977. Mobilisé contre l’inflation, le gouvernement pratique une rigueur financière à laquelle son secrétariat d’Etat ne saurait échapper.

Tout en célébrant la mission confiée au ministère par son fondateur, F. Giroud l’infléchit dans le sens que lui suggère sa familiarité avec les techniques de communication. Constatant que les classes moyennes s’invitent au festin de l’art et que les milieux défavorisés accèdent aux œuvres de l’esprit à travers les mass-médias, elle rejette toute idée de culture octroyée. “Pour subir ce coup de poing au cœur que donne la beauté, il faut y avoir été un peu préparé” (Sénat, 10 décembre 1976). Les 26 millions de francs qu’un programme d’action prioritaire (PAP) du VIIe Plan lui permet de consacrer à l’action culturelle en milieu scolaire n’y suffiront pas, loin de là. “Je suis sûre que nous sommes encore loin d’avoir exploré les possibilités qu’offre la télévision pour permettre que le contact se produise, que le choc jaillisse entre l’œuvre et celui qui regarde, qu’elle s’incorpore à son univers”, confiait-elle au *Monde* (4 novembre 1976). En attendant que les compétences de la Culture et de l’Information soient un jour réunies, le président de la République l’encourage à traiter de la qualité des programmes avec les responsables de l’audiovisuel, que le Premier ministre prie de respecter une part des commandes (de l’ordre de 10%) à des œuvres inédites (une dotation de 45 millions est réservée à cet effet pour les trois chaînes publiques en 1977). F. Giroud manifeste aussi son intérêt pour les dossiers du cinéma, dont la fréquentation est victime du petit écran. Cette

adepte de la liberté d'expression doit cependant signer une mesure d'interdiction totale, contre le film *Exhibition 2*.

A la tâche, la confiance relative du chef de l'Etat lui est d'un faible secours, car celui-ci ne paraît vraiment motivé que par le projet d'Orsay. La connaissance des arcanes de l'administration lui fait défaut face aux directeurs des services centraux qu'avait choisis Michel Guy. Ils en profitent pour minimiser l'importance des chartes culturelles initiées par celui-ci un an plus tôt, et dont le caractère intersectoriel bousculait leurs habitudes. Désireuse de faire rentrer le Centre Georges Pompidou "dans le droit commun" en créant une cellule de contrôle rattachée à son cabinet, elle observe plus qu'elle ne supervise les derniers préparatifs avant l'inauguration du 30 janvier 1977. La moitié des crédits de fonctionnement du secrétariat d'Etat sont absorbés par les grands établissements situés à Paris. Encore le Théâtre national de Chaillot reste-t-il privé de moyens de production pour mieux doter les autres institutions. Sous sa tutelle, la DMF suit l'aménagement de l'Hôtel Salé, destiné à recevoir les datations Picasso, et l'installation d'un Musée national de la Renaissance au château d'Écouen. Pendant ce temps, l'enveloppe des monuments historiques se contracte, alors que la Direction de l'architecture manque d'agents pour consommer ses maigres crédits. F. Giroud veut pallier cette carence en inscrivant 250 emplois nouveaux à son budget 1977. La plupart sont voués à renforcer les 14 DRAC, enfin cadrées par le décret du 3 février 1977, ou à en bâtir dans les régions dépourvues,

Celle qui avouait à la fois son incompétence et sa passion dans ce domaine (sur France-Inter, le 3 septembre 1976) apporte la touche finale à un texte élaboré sous les précédents ministères, la loi sur l'architecture du 31 janvier 1977, qui restera sa fierté ; entre autres dispositions, elle autorise la commune à commettre un architecte pour superviser une construction en l'absence de praticien compétent. La promotion des métiers d'art, grande affaire de ses successeurs, retient déjà son attention. Malheureusement ses marges de manœuvre diminuent en raison de l'austérité que le "premier économiste de France", Raymond Barre, s'évertue à maintenir. Avec la fièvre électorale qui monte, l'espace disponible au centre de l'échiquier politique rétrécit d'autant. A un an des législatives, les élections municipales 13 et 20 mars 1977 se soldent par une nette victoire de la gauche. Avant d'avoir pu boucler d'autres dossiers, F. Giroud doit céder la place à un cacique du parti giscardien.

Revenue à la presse, où elle multiplie les chroniques pour *l'Express* sinon pour son concurrent *Le Nouvel Observateur*, elle tire de son expérience un essai : *La comédie du pouvoir* (1977). Des récits s'y ajoutent bientôt. Ecrits et engagements (notamment auprès d'Action internationale contre la faim dont elle est élue présidente d'honneur en 1988) lui laissent le loisir d'une ultime mission pour le cinéma, en tant que présidente de la commission de l'avance sur recettes en 1989.

Emmanuel Wallon

Bibliographie

GIROUD Françoise, *Le Tout-Paris*, Gallimard, Paris, 1952 ;

Si je mens, Stock, Paris, 1972 ;

La comédie du pouvoir, Fayard, Paris, 1977 ;

Ce que je crois, Grasset, Paris, 1978 ;

Le bon plaisir (roman), Mazarine, Paris, 1982 ;

Les hommes et les femmes (avec Bernard-Henri Lévy), Olivier Orban, Paris, 1993 ;

Journal d'une parisienne, Seuil Paris, 1996.

BEAULIEU Bernard (sous la direction de Nathalie Genet-Rouffiac), *Eléments d'histoire administrative, 1959-1996*, Comité d'histoire du ministère de la Culture, Travaux et documents n°5, Documentation Française, Paris, 1997.

CABANNE Pierre, *Le pouvoir culturel sous la Ve République*, Olivier Orban, Paris, 1981.

HOLLEAUX André, *La politique culturelle française*, FSNP, Paris, 1976-1977.

RIGAUD Jacques, *L'exception culturelle, Culture et pouvoirs sous la Ve République*, Grasset, Paris, 1995.

LAURENT Jeanne, Arts et pouvoirs en France de 1793 à 1981, *Histoire d'une démission artistique*, CIEREC, Saint-Etienne, 1983.

MOLLARD Claude, *Le Cinquième pouvoir, La culture et l'Etat de Malraux à Lang*, Armand Colin, Paris, 1999.

MONNIER Gérard, *L'art et ses institutions en France, De la Révolution à nos jours*, Gallimard (Folio Histoire), Paris, 1995.

ORY Pascal, *L'aventure culturelle française, 1948-1983*, Flammarion, Paris, 1989;

L'Entre-Deux-Mai: histoire culturelle de la France, mai 1968-mai 1981, Seuil, Paris, 1983.

Précisions sur le secrétariat d'Etat à la Culture de Françoise Giroud

19 mai 1974 : Election de **Valéry Giscard d'Estaing** (RI) à la présidence de la République (50,80 %).

27 mai 1974 : Jacques Chirac (UDR), premier ministre.

8 juin 1974 : Michel Guy (sans étiquette), **secrétaire d'Etat à la Culture**.

25 août 1976 : Raymond Barre (sans étiquette), premier ministre.

27 août 1976 : Françoise Giroud (sans étiquette), **secrétaire d'Etat à la Culture**.

13/20 mars 1977 : Elections municipales.

25 mars 1977 : Jacques Chirac (RPR) maire de Paris.

Bottin administratif 1976 Michel Guy (Giroud pas mentionnée)

cabinet : Directeur : **Gérard Montassier**

(également secrétaire général du FIC :)

dir architecture : **Jean-Philippe Lachenaud**

DAG Jean Castarède

DAF : Jean Favier

DA : Alain Bacquet

DL : Jean-Claude Groshens

DMF : Emmanuel Jacquin de Margerie

DMALD (Direction de la musique, de l'art lyrique et de la danse) : Jean Maheu

DTMC (Direction du théâtre, des maisons de la culture) : Guy Brajot

Service de la création artistique : Bernard Anthonioz (chef)

Délégation générale à la formation et aux enseignements : Jean Musy (délégué général)

CNC : Pierre Viot (directeur général)

CNAC : Robert Bordaz (président), Claude Mollard (SG)

14 DRAC : des correspondants permanents dans les autres régions, Auvergne, Bourgogne, Champagne-Ardenne, Franche-Comté, Liumousin, Midi-Pyrénées, Haute-Normandie, Picardie, et les DOM (en général conservateurs régionaux des bâtiments de France ou des services d'archives départementaux)

Coupes dans la notice

[Sur France-Inter elle confie qu'elle accepte de « gérer la pénurie avec soin » : "... ce budget ne suffira jamais, même s'il est augmenté, parce que les desseins augmenteront toujours en matière de culture, et heureusement."]

[Le groupe "culture" du Plan déplore que "l'ardente obligation" ait faibli, bien que le patrimoine monumental et l'action culturelle en milieu scolaire fasse partie des ving-cinq programmes d'action prioritaires inscrits au VIIe Plan. (AN, 5 novembre 1976).]

Emmanuel Wallon

in *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*,
sous la direction d'Emmanuel de Waresquiel, CNRS Éditions/Larousse-Bordas, Paris, 2001, p.
345-347 [coupes entre crochets].

Intermittents (du spectacle, du cinéma et de l'audiovisuel)

Institution et subvention passent pour être les deux marraines de la culture en France. En ce cas, intermittence et alternance sont les deux marâtres du spectacle. Un statut d'intermittent avait été aménagé dès 1936 pour les techniciens et cadres de l'industrie cinématographique astreints à l'inactivité entre deux périodes de tournage. Puis, les gouvernements de l'après-guerre ayant jeté les bases de la gestion paritaire des assurances sociales, la convention nationale de l'Union nationale pour l'emploi dans l'industrie et le commerce (UNEDIC) signée en 1958 étendit le champ de la solidarité interprofessionnelle en matière d'indemnisation du chômage. Sous la Ve République, deux accords sociaux introduisirent un régime n'ayant quasiment pas d'équivalent en Europe. L'annexe 8 (protocole du 13 décembre 1964) pour les ouvriers et techniciens du cinéma et de l'audiovisuel, et l'annexe 10 (protocole du 12 juin 1969) pour les artistes et techniciens du spectacle vivant, jointes à cette convention, permettent à tout individu justifiant d'un nombre minimal de cachets (43) ou d'heures de travail (507) dans l'année écoulée de toucher une allocation. Deux lois du 26 décembre 1969 sur les conditions d'emploi des artistes du spectacle validèrent ce dispositif, prorogé depuis lors au terme de négociations riches en rebondissements. Ce régime est marqué par les prépondérances croissantes du spectacle vivant (deux tiers des indemnités versées au titre de l'annexe 10 en 1992), de la région parisienne (où le volume de travail disponible dépassait celui des autres régions de 59% pour les non-cadres et de 356% pour les cadres en 1993, d'après les statistiques du GRISS), et de la pratique d'alternance entre des séquences chômées et de brèves interventions au cours d'une période d'indemnisation (qui selon une étude de P.-M. Menger touchait 90% des intéressés en 1992 contre 36% seulement en 1980).

Plusieurs facteurs se sont combinés pour faire de l'assurance-chômage, à l'insu de beaucoup d'observateurs, le troisième mode de financement des activités culturelles, derrière la contribution des villes et celle de l'Etat. L'immense majorité des plus de 12.000 artistes dramatiques, 3.000 danseurs et chorégraphes, 19.000 musiciens, chanteurs et choristes, et 25.000 techniciens de la scène, de la piste, du cinéma et de la vidéo recensés au milieu des années 1990, et des milliers d'artistes du cirque, des arts de la rue, du cabaret et du music-hall vivent grâce à ce complément de revenu. Leur mobilité est encouragée par la logique du projet qui anime le système de production dominant. Ce modèle festivalier, bien analysé dans la sphère de l'art lyrique, a gagné l'ensemble des disciplines. En dehors des rares théâtres qui présentent en alternance des pièces de leur répertoire, la plupart des scènes, subventionnées ou non, préfèrent programmer des spectacles originaux dont la durée de vie tend elle-même à se raccourcir. Les festivals apparus un peu partout en France, dans l'impossibilité de rémunérer des permanents, recourent à des contrats d'usage de très courte durée. Même dans la musique classique où l'aide des pouvoirs publics a permis de stabiliser environ 2.200 pupitres dans les orchestres, la croissance de l'offre repose sur près de 2.800 interprètes courant le "cacheton" (selon le DEP, 1992). En ce qui concerne le cinéma et la vidéo, la règle veut que chaque réalisateur et chaque directeur de production forment une équipe qui se dispersera après le dernier tour de manivelle. La Société française de production (SFP) est longtemps restée un bastion du contrat à durée indéterminée. Mais la privatisation de TF 1 en 1987 a enhardi les chaînes de télévision publiques à l'imiter en déléguant certaines commandes à des entités indépendantes qui embauchent et débauchent à volonté. Les entreprises de communication, les complexes de loisirs comme le parc Astérix et les organisateurs d'événements publicitaires sont à leur tour devenus, à l'instar des services culturels municipaux et des associations sous contrôle du ministère, des employeurs à éclipses.

L'embellie des politiques publiques a amplifié les effets du phénomène en élargissant sa sphère d'application. Les institutions et les manifestations inaugurées par les collectivités, au niveau local

depuis 1977, au niveau national depuis 1981 ont été assorties de budgets de fonctionnement insuffisants pour ménager des postes artistiques durables, mais assez importants pour recruter des intermittents au rythme des tournées et des saisons. De 1985 à 1991, si l'on se reporte aux données de la Caisse des congés spectacles, la population d'intermittents a été multipliée par deux. De 1991 à 1999, le nombre de bénéficiaires des indemnités qu'elle dispense a quasiment doublé de nouveau, passant de 55.000 environ à plus de 98.000, alors que le montant moyen de la prestation déclinait en francs constants. Au terme de cette période, les techniciens et les artistes se répartissaient à égalité, la moitié de leur temps de travail étant assurée dans le spectacle vivant (49% - mais seulement pour 41% du montant global des indemnités), contre 39% dans l'audiovisuel et 12% dans le cinéma (source : Caisse des congés spectacles, avril 2000). On observe en parallèle la diminution de la durée moyenne des contrats, aussi bien pour les permanents que pour les intermittents. En ce qui concerne les artistes, celle-ci est tombée de 14,6 à 9 jours entre 1985 et 1993. L'augmentation de 80% de l'emploi permanent constatée durant cette période est essentiellement imputable à la société Disneyland Paris qui, au prix de quelques entorses au Code du travail, a massivement recruté en 1991 et en 1992, jusqu'à peser cette année-là 28% du volume de travail et 20% de la masse salariale du secteur.

Si la succession de périodes d'emploi et de chômage dissipe toute routine sur le plateau, la précarité des revenus cause du souci dans les foyers et le déficit des comptes de la branche suscite la critique. Calculant qu'elle perçoit plus d'allocations qu'elle ne procure de cotisations, les organisations patronales estiment qu'elle bénéficie d'une forme de subvention au détriment des entreprises et des salariés des autres secteurs, qu'il appartiendrait à l'Etat de compenser, ce qui n'est ni l'avis du ministère, ni celui des syndicats. Nombre d'interprètes et de techniciens sont au contraire satisfaits d'une formule de travail dans laquelle ils voient un gage d'indépendance. Les autres tentent d'occuper de trop longues phases d'attente en fréquentant les stages de l'Association pour la formation des activités du spectacle (AFDAS) ou du Centre de formation professionnelle des techniciens du spectacle (CFPTS) afin d'enrichir leurs compétences. Sachant que l'acte artistique prend son origine bien avant la représentation ou l'enregistrement et qu'il se prolonge bien au-delà, l'allocation paraît recouvrir le temps accordé à la réflexion, à la préparation ou à l'entraînement des interprètes. Mais dans la mesure où toutes les compagnies du monde du spectacle et la plupart des maisons de production du secteur audiovisuel connaissent des ruptures de charge, leurs collaborateurs chargés de l'administration ou des relations publiques, comme les personnels spécialisés dans la décoration, le son et la lumière, réclament le statut d'intermittent.

Inquiets devant les menaces que les délégués du Centre national du patronat français (CNPFF) faisaient peser sur les annexes 8 et 10 à chaque échéance, les artistes et techniciens concernés ont amorcé en 1992 un cycle de mobilisation que la CGT s'est efforcée d'encadrer tant bien que mal. Le Théâtre national de l'Odéon fut occupé pour la seconde fois de son histoire et le Festival d'Avignon perturbé. Une concertation nationale ayant débouché en mars 1993 sur vingt-deux mesures d'apaisement dont certaines avaient été suggérées par un rapport du metteur en scène Jean-Pierre Vincent, le système fut prolongé jusqu'à fin 1996, date à laquelle l'agitation reprit avec pour résultat un délai de quelques mois. Enfin un arrêté du 17 juillet maintint le régime jusqu'au 31 décembre 1998, au vu d'un calendrier de réformes proposées par Pierre Cabanes. En 1999 s'ouvrirent des négociations pour le renouvellement de la Convention nationale de l'UNEDIC. Les partenaires du spectacle et de l'audiovisuel parvinrent à un accord dont la validité était soumise à la conclusion d'un compromis global entre les syndicats et le Mouvement des entreprises de France (MEDEF), toute nouvelle appellation du CNPFF, sous l'œil attentif du gouvernement.

Les partenaires du spectacle et de l'audiovisuel parvinrent dès le 15 juin 2000 à un accord soutenu par la CGT et la CFDT, remontant l'allocation plancher à 75% du salaire minimum (SMIC) en fixant un plafond d'indemnité journalière (501 francs) et un maximum pour le cumul mensuel salaire-indemnité (25.725 F.) (Malgré ce compromis,] à l'été 2000, le sort de dizaine de milliers d'intermittents semblait suspendu au bon vouloir du "patron des patrons", Ernest-Antoine Seillière de Laborde [(issu d'une famille de maîtres de forges et nommé par ailleurs membre du Conseil supérieur du mécénat culturel par François Léotard en 1987], qui menaçait de rompre avec

un demi-siècle de gestion paritaire si ses ambitions de refondation sociale n'étaient pas prises en compte. Signée seulement par le MEDEF, la CFDT, la CFTC et la CGC le 30 juin, mais agréée par arrêté du 4 décembre 2000, la nouvelle convention impose aux bénéficiaires de l'assurance-chômage la conclusion d'un "plan d'aide au retour à l'emploi" (PARE), dont les clauses paraissent peu compatibles avec la situation des intermittents. Elle exige en outre une réduction du déficit de leur régime à 1,5 milliard de francs au lieu des 4 milliards estimés. Deux motifs d'inquiétude pour les intéressés, malgré les assurances que le premier ministre Lionel Jospin leur avait prodiguées à Avignon le 7 juillet 2000.

Emmanuel Wallon

Bibliographie

BUSSON Alain, *théâtre en France, Contexte socio-économique études et choix documentaires*, La Documentation française, Paris, 1986.

DJIAN Jean-Michel, *Les métiers du spectacle vivant*, Le Monde éditions-Marabout, Paris, 1995.

LEROY Dominique, *Economie des arts du spectacle vivant*, Economica, Paris, 1980, et L'Harmattan, Paris, 1992.

Ministère de la Culture, Ministère du Travail, CPN, ANPE, *Le spectacle vivant, Prospective-formation-emploi*, étude réalisée par le cabinet Ithaque, le Centre de sociologie des arts, et le cabinet Temsis, La Documentation française, Paris, 1997.

MENGER Pierre-Michel, *La profession de comédien, Formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, Ministère de la Culture, DAG-DEP, 1997.

PARADEISE Catherine (avec Jacques Charby & François Vourc'h), *Les comédiens, Profession et marchés du travail*, PUF, Paris, 1998.

VINCENT Jean-Pierre, "Sur la situation des intermittents du spectacle", Ministère de la Culture, Paris, multigraphié, 1992.

ROBIN Jean, *L'organisation du spectacle vivant en France*, Conseil économique et social, La Documentation française, Paris, 1992.

Emmanuel Wallon

in *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, sous la direction d'Emmanuel de Waresquiel, CNRS Éditions/Larousse-Bordas, Paris, 2001, p.360-362.

Lecat (ministère)

De Dijon, un fils de magistrat né en 1935 monte à Paris faire son droit, puis l'Institut d'études politiques et l'ENA d'où il sort major de la promotion Saint-Just en 1963. Ayant choisi le Conseil d'Etat, Jean-Philippe Lecat entre au cabinet de Georges Pompidou comme chargé de mission de 1966 à 1968, date à laquelle, sous l'étiquette UDR, l'enfant du pays gagne pour la première fois la circonscription de Beaune (Côte d'Or), où il ne tarde pas à décrocher ses mandats de conseiller général puis de conseiller régional. Il obtient son premier portefeuille en tant que secrétaire d'Etat auprès du Premier ministre, Porte-parole du gouvernement (en 1972 et 1973), puis comme ministre de l'Information et Porte-parole du gouvernement de mars à mai 1974, durant le second intérim d'Alain Poher. Après avoir tenu en quarantaine ce pompidolien fidèle, Valéry Giscard d'Estaing l'appelle à l'Élysée comme chargé de mission de 1976 à 1978, puis au gouvernement le 5 avril 1978 avec le titre de ministre de la Culture et de la Communication, qu'il conservera jusqu'en mars 1981.

Dernier ministre de la décennie et le plus durable, Jean-Philippe Lecat a le loisir d'accomplir des changements significatifs. Durant presque trois ans, sous sa houlette, le ministère accède à une forme de normalité dont il n'était pas coutumier. Lui-même a suivi, avec brio, une voie d'ascension tout-à-fait classique. Ministre de plein exercice, il compense la perte des attributions de l'Environnement et de la plupart des services de l'architecture en récupérant la tutelle de l'Information, de la radio-diffusion et de l'audiovisuel (décrets du 13 avril 1978) qu'il avait brièvement commandés au printemps 1974. Cet attelage n'est pas encore ordinaire, mais le deviendra après lui. J.-P. Lecat n'est pas le premier spécialiste des affaires de presse à prendre les affaires culturelles en main. Alain Peyrefitte l'a précédé dans ce rôle, sans oublier les brefs passages qu'André Malraux fit à ce poste en 1944 et en 1958. "En vérité, Culture et Communication m'apparaissent comme profondément complémentaires, telles les deux faces d'une médaille" (AN, 18 octobre 1978). La construction de son administration est sur le point de s'achever, grâce à la mise en place des services déconcentrés, les DRAC. Les séquelles de la naissance du ministère par ablation de la vieille Direction générale des arts et lettres de l'Education nationale ont été effacées.

J.-P. Lecat prend Bertrand Eveno comme directeur de cabinet. Le ministre crée un Service des affaires internationales (SAI, décret du 10 octobre 1978). A compter d'octobre, une nouvelle Direction du patrimoine (DP) rassemble sous la conduite de Christian Pattyn les services ayant échappé aux transferts vers l'Environnement ou vers l'Équipement (décret du 13 octobre 1978). Elle sera bientôt flanquée d'un Conseil et d'une Mission du patrimoine ethnologique (décret et arrêté du 15 avril 1980). Une nouvelle Délégation à la création, aux métiers artistiques et aux manufactures nationales, confiée à Michel Tourlière (directeur de l'École nationale supérieure des arts décoratifs) englobe l'inspection de la création artistique, le service de la création artistique de Bernard Anthonioz, l'inspection de l'enseignement artistique, la sous-direction de l'enseignement et des affaires générales et la section de la photographie (décret du 7 mai 1979). En 1979, la Direction du théâtre et des maisons de la culture (DTMC) disparaît et Guy Brajot se consacre à la Direction de l'administration générale (DAG). Jean-Pierre Angremy est chargé à sa place d'une Direction du théâtre et des spectacles (arrêté du 23 octobre). C'est cependant René Gachet, nommé à la tête d'une Mission de développement culturel (MDC), qui a autorité sur les établissements d'action culturelle et les actions interministérielles (décret du 7 mai).

Malgré sa dotation de crédits très insuffisante, la MDC commence à concrétiser le projet d'une direction autonome chargée de l'action culturelle, dix ans après qu'André Malraux l'eût caressé et trois ans avant que Jack Lang ne le réalise avec la Direction du développement culturel (DDC). Ainsi les gens de théâtre sont-ils pour la première fois soulagés de la responsabilité d'incarner seuls

la politique culturelle de l'Etat. Sous l'égide de la DTS, ils sont censés se consacrer à leur art et servir leur discipline, comme tant d'autres professionnels. On peut déceler dans cette réforme l'effet des polémiques sur les rôles respectifs des administrateurs et des metteurs en scène au sein des établissements d'action culturelle, mais aussi les conséquences d'une certaine méfiance à l'égard des saltimbanques. L'organigramme est alors d'une grande lisibilité. "Lorsque je suis arrivé rue de Valois, mon ministère comprenait vingt-deux services plus ou moins dispersés. Aujourd'hui il est composé de neuf organisations solides" (entretien avec Philippe Tesson dans *Les Nouvelles littéraires*, 11 octobre 1979). Sauf la DAG, les directions ou délégations répondent toutes à un découpage vertical selon les diverses disciplines de la création et de la conservation; quelques services légers remplissant des missions transversales. Toujours sur le front interne, Jean-Philippe Lecat achève de construire en métropole le réseau des DRAC ébauché par ses prédécesseurs. Le Bottin administratif recense 22 DRAC en 1980. Les progrès de la déconcentration contrastent avec l'échec du régime en matière de décentralisation, réforme toujours promise, chaque fois remise.

La planification française, de moins en moins contraignante, se contente désormais de tracer des perspectives économiques globales auxquelles elle attache des programmes d'action prioritaire (PAP). La politique culturelle nationale repose surtout sur les moyens du ministère. Déjà très modeste, son budget décline de 0,55% des dépenses de l'Etat en 1978 à 0,48% en 1981 (0,51% en 1979 et 0,50% en 1980). Fidèle à son style personnel, Jean-Philippe Lecat évite de lui donner des reliefs trop saillants, sauf dans la célébration du patrimoine, auquel une année nationale est consacrée en 1980.

Il s'en explique devant l'Académie des Beaux-Arts (10 octobre 1980) : "Les futurs historiens de la période que nous vivons montreront sans nul doute que depuis quelques années - cinq peut-être - nous avons connu une manière de révolution mentale révélée au grand jour : la sauvegarde et la mise en valeur du patrimoine culturel, préoccupations qui n'étaient jusque là partagées que d'une manière confuse et passive par l'immense majorité des Français (...), font désormais partie de cet ensemble d'attitudes, d'exigences et de souhaits qui caractérisent une mentalité collective et qui servent de référence obligatoire à l'action des gouvernants." Ses services encouragent la reconversion de bâtiments historiques à des usages contemporains. "Il faut que nous créions un réflexe, pour qu'avant de construire des immeubles de verre et d'acier qui, de Sao Paulo à Pékin en passant par Kinshasa, se ressemblent tous et usent des millions de kilowatts d'électricité, les dirigeants des collectivités locales et les patrons des entreprises regardent d'abord le patrimoine national" (*France-Soir*, 18 septembre 1979). Dans ce domaine les actions du ministère Lecat bénéficient du programme d'action prioritaire (PAP) n°22 du VIIe Plan (1976-1980) "Défendre le patrimoine architectural", qu'il s'est efforcé de réaliser à plus de 105%. Quelques mois avant de quitter le gouvernement, il en obtint un programme de protection du patrimoine couvrant les années 1981 à 1985, qui prévoyait le maintien des crédits à la même hauteur. L'Année du patrimoine est aussi la plus grande opération temporaire jamais coordonnée par le ministère, une sorte de festival à l'échelle nationale. Et c'est un succès grâce aux expositions (à commencer par "La France du patrimoine" à la Conciergerie) et à quantité de manifestations dans toute la France, popularisées par un logo, des affiches, un bulletin spécial. Le vœu présidentiel d'organiser une exposition sur les métiers d'art aboutit, après que Jean-Philippe Lecat ait demandé à François Mathey d'en superviser la préparation, à l'exposition sur "Les métiers de l'art", ouverte au Musée des arts décoratifs en novembre 1980. Avec quelques mesures durables en faveur de l'artisanat d'art, le ministre apporte ainsi la touche culturelle à la politique de "revalorisation du travail manuel" impulsée par V. Giscard d'Estaing. Pour faire écho au discours du chef de l'Etat sur l'aménagement du territoire (à Vichy, le 6 décembre 1978), il annonce encore qu'un "quart rural", soit 25% des crédits de l'action culturelle sera réservé au développement des initiatives dans ce "tiers-monde culturel" qu'est le monde rural (ACP, 13 mars 1979).

Ces décisions sont intervenues au cours d'une intense activité juridique. L'ouverture du chantier d'Orsay imposait une programmation pluri-annuelle. La loi-programme du 11 juillet 1978, échaffaudée par Michel d'Ornano et terminée par Jean-Philippe Lecat avec l'appui du président de la République, réserve les crédits d'équipement nécessaires à l'aménagement du "musée du XIXe

siècle” par un établissement public créé à cet effet, mais elle affecte aussi près d’un milliard et demi de francs à l’amélioration des musées nationaux, classés et contrôlés. Ces travaux font décoller la dotation budgétaire annuelle à la disposition du nouveau directeur des musées de France, Hubert Landais. En francs courants, les chiffres de 1979 (263 millions) ont déjà doublé en 1981 (585 millions), quand Jack Lang arrive rue de Valois. Le second chantier présidentiel sera celui de la Villette : le décret du 13 juillet 1979 fonde l’établissement public d’aménagement du futur Musée des sciences et de l’industrie, sous la présidence de Paul Delouvrier. Cet acte précède la loi du 15 juillet 1980 réprimant les actes de dégradation volontaire commis à l’égard des collections publiques. L’importante loi du 3 janvier 1979 relative aux archives inspirera quant à elle de nombreux textes d’application. Devant les parlementaires, J.-P. Lecat plaide encore pour l’abaissement de la TVA sur le cinéma de 17,6% à 7% (loi de finances pour 1979) afin de “l’aider à s’adapter à l’évolution de l’audiovisuel” (AN, 18 octobre 1978), autrement dit, à la concurrence de la télévision qui entraîne une chute des entrées. L’instauration d’un Fonds de création audiovisuelle doit aider celle-ci à diversifier ses commandes. Par la voie réglementaire, il réussit à moderniser le statut des architectes des monuments historiques dont les prérogatives dataient de 1907 ; il mène à bien la création du Conservatoire national supérieur de musique de Lyon (par le décret du 18 février 1980), il étend l’obligation de commande artistique (dite du 1%) à l’ensemble des constructions sous la maîtrise de l’Etat ou bénéficiant de ses financements, sauf dans le domaine de la Santé. Il réforme les écoles d’art plastique (à travers le décret du 26 janvier 1981), instituant des départements (art, environnement, communication visuelle) au sein des écoles.

La presse et la profession ne cessent de lui reprocher la même phrase : “Je suis convaincu que la décentralisation culturelle est une idée dépassée” (*Culture et Communication*, juillet 1979) : il clarifie ses intentions en rendant hommage aux acquis des centres dramatiques nationaux et des établissements d’action culturelle, tout en souhaitant que leurs missions, au lieu de répondre à des fonctions stéréotypées (création-diffusion-animation), partent des projets formulés par les directeurs. Cela demandait une confiance que, faute de moyens, les professionnels n’étaient guère disposés à lui accorder. Ceux-ci, regroupés dans l’ATAC, réagissent vivement en octobre 1979 lorsque J.-P. Lecat envisage de reprendre la tutelle de ses activités de formation et d’assistance technique. Il tente de les concilier en lançant un processus de concertation avec les professionnels du théâtre, le 30 octobre 1979 sous la conduite de Jean-Pierre Angrémy (Jacques Rigaud animant la commission sur le théâtre public). Les discussions au sein de la commission “théâtres privés” (animée par Paul-Louis Mignon) aboutiront à des mesures nouvelles.

Sous son mandat naissent en 1979 les premiers CDN pour l’enfance et la jeunesse (CDNEJ) de Caen, Lille, Lyon, Nancy, Saint-Denis et Sartrouville, en préfiguration depuis 1976. Il a la main assez heureuse dans les désignations, avec Antoine Vitez au Théâtre national de Chaillot, Bernard Lefort à l’Opéra national de Paris, ou Antoine de Clermont-Tonnerre à la présidence de la SFP (après cinq semaines de grève en février mars 79).

Sans faire, comme le député communiste Guy Hermier l’en accuse, “une véritable apologie de l’argent privé”(AN, 26 octobre 1979), J.-P. Lecat exprime à plusieurs reprises son refus de lui jeter l’anathème : “parce qu’il y a un marché des biens culturels et qu’il serait absurde, dans un pays capitaliste, de ne pas fonder la diffusion de la culture sur des mécanismes de type capitaliste”(Les *Nouvelles littéraires*, 11 octobre 1979). Il ne se fait pas pour autant d’illusions sur les capacités du mécénat. Son discours du 15 mars 1979, qui modère son jugement sur les vertus du marché trace l’un des premiers programmes en la matière, sans aboutir pour autant à des transformations de la loi ni de la fiscalité. “Je résume ma pensée : je ne suis pas hostile à un élargissement de l’influence du privé dans les industries culturelles. Mais à condition que l’influence du rôle correctif de l’Etat s’accroisse parallèlement”, confie-t-il à Philippe Tesson (*Les Nouvelles littéraires*, 11 octobre 1979). Ce rôle, il comprend notamment qu’il faut le renforcer en faveur de l’enseignement musical, sous la pression des parents d’élèves des conservatoires, dont le mécontentement, en 1979 et 1980, le conduit à multiplier ces crédits par 2,5 sur deux ans (1980-1981).

L’homme aime le mot liberté : “Les sociétés libérales ne sont pas nombreuses dans le monde. Elles ne survivront que par la séduction de la culture qu’elles se seront définie, en fonction

précisément de la liberté qui reste leur privilège” déclarait-il au début de son mandat (*Figaro*, 22 avril 1978). Mais la répression qu’il mène, en tant que ministre de la Communication, en renforçant les rigueurs de la loi contre les radios libres - entre autres Radio Rispote, sur les ondes desquelles s’exprime un certain François Mitterrand -s’avèrera une erreur. Lorsque J.-P. Lecat quitte le gouvernement en mars 1981 pour devenir le porte-parole du candidat Giscard d’Estaing aux présidentielles, entraînant le retour de Michel d’Ornano pour un bref intérim, les adversaires de la majorité inscrivent pêle-mêle au passif de son bilan l’absence de pluralisme dans la communication audiovisuelle, les retards accumulés de la décentralisation, la pauvreté des moyens offerts à la création, la crise de l’action culturelle et de l’animation, sans oublier les maux récurrents dont souffrent les bibliothèques et les établissements d’enseignement artistique : autant d’éléments au programme de la gauche qui va ravir le pouvoir. L’alternance laisse à J.-P. Lecat le loisir d’écrire une fresque historique, *Quand foisonnait la toison d’or* (1982), avant de retourner à son bureau de maître des requêtes au Conseil d’Etat, en 1988.

Emmanuel Wallon

in *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*,
sous la direction d'Emmanuel de Waresquiel, CNRS Editions / Larousse-Bordas, Paris, 2001,
p. 373-375 [coupes entre crochets].

Mai 1968

De mai à juin 1968, manifestations étudiantes et grèves ouvrières provoquèrent la plus grave crise qu'ait éprouvée la Ve République. Le général de Gaulle parut en triompher et sa majorité à l'Assemblée en sortit renforcée, mais le coup porté à son autorité et au prestige des institutions laissa des traces définitives. Monome ou émeute, révolte ou révolution ? "Mai 68" restera dans les mémoires comme une rébellion culturelle, une éruption de la parole, un soulèvement des imaginaires. Rarement dans l'histoire de France les faits politiques furent aussi étroitement liés aux circonstances de la vie artistique et intellectuelle. Des films de la Nouvelle Vague aux feuilles situationnistes, les germes du désir d'émancipation étaient nombreux déjà dans l'actualité culturelle du milieu des années soixante. Les fruits de cette brève saison seront encore plus variés, des arts plastiques au théâtre de rue. En quelques semaines, la hiérarchie des valeurs et leurs modes de transmission furent ébranlés pour longtemps. Le cocktail incendiaire qui déclencha ce que la chronique officielle a préféré nommer pudiquement "les événements" se compose d'ingrédients variés : actions anti-impérialistes, revendications estudiantines, conflits sociaux et manifestes d'artistes.

Le 8 janvier, la visite du ministre de la Jeunesse et des Sports François Missoffe donna le signal des premiers troubles sur le campus de Nanterre. Les divergences sur le devenir de la Cinémathèque française provoquèrent d'après controverses le 14 février, au lendemain de l'inauguration de la Maison de la culture de Grenoble par André Malraux. Le ministère des Affaires culturelles renouvelait son aide à l'association, à condition que son directeur et fondateur Henri Langlois se soumit à son contrôle. La mise sous tutelle de cet artiste de la conservation fut ressentie comme une provocation par la profession et les milieux intellectuels parisiens, dont la mobilisation draina nombre d'étudiants qui lui devaient leurs premières armes en cinéphilie. Le directeur de la Cinémathèque remporta ce bras de fer : en 1972, il pourra enfin ouvrir, au dessus d'une vaste salle de projection, le Musée du cinéma pour lequel il avait accumulé ses trésors. Rétrospectivement, "l'affaire Langlois" prit le sens d'une séance de répétition avant les affrontements.

Le 20 février, quelques incidents troublèrent une soirée sur le théâtre et la poésie nord-américaine au Théâtre de France (Odéon). Mais les choses sérieuses commencèrent avec la fondation du Mouvement du 22 mars à la faculté de Nanterre, occupée le jour dit en réaction à l'arrestation de membres du comité Viêt-nam national. Le 3 avril, un projet gouvernemental introduisant une sélection à l'entrée des universités met le feu aux poudres, puis la répression avive le brasier. La fermeture de Nanterre, le 2 mai, favorise l'extension de la grève parmi les étudiants, à l'appel de figures comme Daniel Cohn-Bendit, Alain Geismar ou Jacques Sauvageot. Le lendemain, des affrontements ont lieu avec la police à la Sorbonne. Alors que les syndicats, aux côtés de l'Union nationale des étudiants de France (UNEF), tentent d'organiser un Mouvement d'action universitaire (MAU), les premières barricades sont érigées le 6 mai au Quartier latin. Celui-ci va connaître plusieurs nuits d'agitation autour de la Sorbonne, bientôt occupée par les "enragés".

Les professionnels de la culture participent en grand nombre, le 13 mai, à la manifestation qui marque l'appel intersyndical à la grève générale. Le Festival de Cannes commence dans ce climat. Emmenés notamment par François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Lelouch et Louis Malle, des cinéastes protestent contre les projections et poussent certains jurés à la démission. Le 17, des "Etats généraux du cinéma" ont été proclamés à Paris, qui réclament l'arrêt du festival. Accrochés au rideau de la grande salle dans une belle bousculade, les contestataires forcent le délégué général Robert Favre le Bret à s'y résoudre peu après. Entretemps, le 15 mai, un Comité d'action

révolutionnaire (CAR) où s'illustrent l'artiste Jean-Jacques Lebel et l'architecte Paul Virilio a résolu d'investir l'Odéon pour y animer un forum permanent. Le directeur du théâtre, Jean-Louis Barrault, tente de parlementer avec les intrus et se refuse à couper l'électricité comme le chef de l'Etat l'exige. Dans les autres théâtres nationaux, des centres dramatiques, des maisons de la culture et plusieurs théâtres privés, c'est le personnel qui occupe les locaux. Au Conservatoire national d'art dramatique (CNAD), ce sont les élèves, de même qu'à l'Ecole nationale des beaux-arts (ENBA), où un atelier improvisé sérigraphie à tour de bras les affiches qui popularisent les mots d'ordre du moment : "il est interdit d'interdire", "la chienlit c'est lui", "sous les pavés, la plage", etc. Avec Michel Butor et quelques autres, des écrivains tiennent le siège de la Société des gens de lettres (SGDL) à partir du 23 mai, tandis que la grève des personnels de l'ORTF dure depuis le 17 mai. Plusieurs millions de grévistes paralysent quasiment le pays.

Environ vingt directeurs de centres dramatiques et de maisons de la culture forment un comité permanent au Théâtre de la Cité de Villeurbanne, le 21 mai. Le 25, la "Déclaration de Villeurbanne" rédigée sous l'influence de Francis Jeanson et de Roger Planchon, dénonce la coupure entre la minorité du public cultivé et le vaste "non-public", dont la "politisation" à travers une "authentique action culturelle" sera le seul moyen d'accès à la "création permanente". Après des contacts préparatoires les 13, 14 et 19 juin, ses représentants rencontreront André Malraux le 22 juin. Par la suite ils auront quelques difficultés à concilier ce langage radical avec la revendication de l'autonomie de direction artistique au sein des établissements. Une assemblée des comédiens se tient également le 25 mai à l'appel du Syndicat français des artistes (SFA) CGT au théâtre de la Porte-Saint-Martin, pour voter la grève générale. Celle-ci sera suivie dans la plupart des théâtres, tandis que des troupes fréquentent les quartiers et les entreprises en lutte. Des groupes et comités de toutes tendances se constituent au sein des professions culturelles, notamment chez les bibliothécaires qui réuniront des Assises nationales du 6 au 8 juillet.

Les grèves persistent malgré les accords de Grenelle du 27 mai sur l'augmentation des salaires, l'avancement de la retraite et la représentation des salariés. Après un meeting au stade Charletty, François Mitterrand, constatant la "vacance" du pouvoir, propose un gouvernement provisoire dirigé par Pierre Mendès France et avance sa propre candidature à la présidence de la République, cependant que le Parti communiste prône un "gouvernement populaire". Mais le 30 mai Charles de Gaulle, qui vient de rendre une secrète visite au général Massu à Baden-Baden, annonce l'annulation du référendum prévu sur la "participation", la dissolution de l'Assemblée nationale et la formation d'un nouveau gouvernement de Georges Pompidou jusqu'à l'élection. Le jour même, André Malraux prend avec Michel Debré la tête d'une imposante manifestation sur les Champs-Élysées. La décrue s'amorce peu à peu, en dépit de graves incidents causant la mort de trois manifestants aux usines de Renault-Flins et Peugeot-Montbéliard. Tenue à Strasbourg du 8 au 10 juin, l'assemblée des personnels des théâtres subventionnés et des maisons de la culture débouche sur un accord entre la Fédération du spectacle CGT et le ministère. La police évacue l'Odéon le 15 juin, mais entre le directeur et ses tutelles, la rupture est consommée : Jean-Louis Barrault sera relevé de ses fonctions le 27 août. Directeur du Théâtre national populaire (TNP), Jean Vilar, qui ressent aussi la défiance du pouvoir, abandonne la mission qu'on lui avait confiée d'imaginer un "opéra populaire". Il remet son rapport le 30 juin, date du second tour des législatives qui donnent une majorité écrasante à la droite gaulliste.

Maurice Couve de Murville vient à peine d'être nommé premier ministre le 12 juillet, quand une dernière salve de contestation éclate au Festival d'Avignon. Suite à l'interdiction préfectorale de *La Paillasse aux seins nus*, interprétée par la troupe de Gérard Gélis, le conflit s'envenime entre la municipalité et le Living Theatre des américains Julian Beck et Judith Malina. Jean Vilar et son invité Maurice Béjart, qui n'ont pourtant pas ménagé leur sympathie à l'égard des manifestants, s'entendent conspuer le 28 juillet aux cris de "Vilar, Béjart, Salazar !" Dans le reste de la France, le retour à l'ordre est mis à profit par les municipalités de Caen, Thonon-les-Bains et Saint-Etienne pour reprendre le contrôle de leurs maisons de la culture en dénonçant les contrats qui les liaient à l'Etat. Ce dernier tirera ses propres conclusions de la crise en transformant, par les décrets du 21

octobre, le Théâtre de France en Théâtre national de l'Odéon et le TNP en Théâtre national de Chaillot.

Mai s'achève avec l'été, par la réouverture de la Sorbonne le 12 septembre. Edgar Faure s'est installé au ministère de l'Education nationale pour préparer une loi d'orientation de l'enseignement supérieur qui concède une large autonomie aux établissements. Adoptée par les députés le 10 octobre à l'unanimité (sauf les abstentions des communistes), sa promulgation le 12 novembre met un terme provisoire à l'agitation universitaire. Un décret lui succède le 6 décembre pour réformer l'enseignement de l'architecture. Contrairement à ce croient alors bien des conservateurs, la défaite des "trublions" précède de peu l'échec du général de Gaulle en 1969. Elle inaugure une décennie d'intenses luttes sociales que des mouvements radicaux prolongeront dans tous les domaines de la vie publique ou privée : pour la dignité des travailleurs, la liberté d'expression, les droits des femmes, l'épanouissement de la sexualité, l'amélioration de l'habitat. Et pourtant les vieux modèles résistent et leurs antagonismes perdurent, en France comme dans le monde. A Mexico, les Jeux olympiques ont débuté par un bain de sang. A Prague, la dictature a montré son autre visage le 20 août, sur les chars russes envahissant la Tchécoslovaquie.

[Assisté du préfet de police Maurice Grimaud, Georges Pompidou a contrôlé tant bien que mal le char de l'Etat, évitant de peu que les troubles ne virent au drame. L'ayant écarté, le président de la République crut qu'une semi-autonomie octroyée aux régions et une relance de la participation dans les entreprises suffirait à étancher la soif d'initiative qui se manifestait partout. Il se trompait.] Maintenu à son poste rue de Valois, André Malraux, brillant pourfendeur des "enragés", n'en fut pas moins déstabilisé à la porte du grand âge par une spontanéité qui semblait arrachée aux meilleures pages de ses romans d'avant-guerre. Valéry Giscard d'Estaing, rapporteur du budget des Affaires culturelles à l'Assemblée en octobre 1969, tirait pourtant une conclusion utile à ce ministère : "Si la réponse 1969 aux événements de 1968 a été concentrée sur l'Education nationale, votre rapporteur émet le vœu que celle de 1970 porte sur l'action culturelle". Il ne sera pas entendu de ses partenaires, ni d'ailleurs de lui-même au cours de son septennat. Les crédits des Affaires culturelles, qui pesaient 0,43% du budget de l'Etat en 1968, stagnèrent à 0,42 % en 1969 et tombèrent même à 0,37 % dans le projet de loi de finances pour 1970.

Il incombait ensuite aux sociologues (Edgar Morin, Raymond Aron, Raymond Boudon, Michel Crozier, Jean Baudrillard, Alain Touraine, Pierre Bourdieu), de se pencher sur l'interprétation du phénomène. Parmi les causes lointaines, il retinrent l'exemple des mouvements contestataires aux Etats-Unis, la radicalisation de la jeunesse européenne, de l'Allemagne à l'Italie, les aspirations de couches urbaines doutant des promesses de la "société de consommation", l'usure d'un régime moins entreprenant qu'à l'origine, la distance croissante entre une nouvelle génération d'artistes et les milieux académiques. Le consensus des hommes de l'art et des gens de progrès autour d'une politique qui privilégie le rayonnement de la haute culture s'était lézardé. Les rebelles ignorèrent le parlement, en revanche Nanterre et la Sorbonne furent le cadre d'un renversement des colonnes du savoir, l'Odéon et Avignon les théâtres d'une réfutation des rites de la représentation. Les établissements en charge du verbe, de Bobino à l'ORTF, en subirent l'onde de choc. Cités à tout va, Lénine et Mao n'entraient pas pour grand chose dans les programmes du moment. William Reich et Herbert Marcuse comptaient sans doute davantage, bien que peu d'orateurs les eussent vraiment lus. Des auteurs français, tel l'inspirateur du situationisme Guy Debord ou le peintre Jean Dubuffet, avaient exercé en parallèle un contre-magistère, grâce à la vigueur de leurs attaques contre les représentants de la vieille école, gardiens du savoir-dire et de la patine à l'ancienne. André Breton, le père du surréalisme, venait de mourir. En théoricien et praticien de la liberté, Jean-Paul Sartre avait encore du crédit ; mais c'est lui qui se mit à l'écoute de ses jeunes correspondants, soit futurs animateurs du journal maoïste *La Cause du peuple*, soit activistes d'une ribambelle de groupes d'extrême-gauche concurrents.

Loin de la Chine, cette révolution culturelle à la française n'a pas dévoré ses propres enfants, elle les a promus, entre autres dans l'action culturelle, le journalisme et la publicité. D'abord peu visibles, les transformations n'en furent pas moins réelles et durables. "Sous les pavés la plage" : l'image d'Armand Gatti dans *Les Treize soleils de la rue Saint-Blaise*, joué au TEP en mars de cette

année folle, ornera les murs et hantera les esprits bien après que le bitume recouvre le granit parisien. Les institutions culturelles restèrent marquées en profondeur par la mise en cause de leurs postulats, de leurs méthodes et de leurs responsables. Beaucoup entamèrent aussitôt leur *aggiornamento*. Les musées s'ouvrirent davantage aux influences étrangères et aux tendances de la jeune création. Les bibliothèques s'estimèrent non seulement interdites d'interdire, mais sommées de permettre. Des théâtres de facture classique tentèrent d'abattre le "quatrième mur" qui les séparait symboliquement des spectateurs. Les conservatoires remplacèrent des cours obligatoires par des ateliers optionnels. La critique savante relut les textes d'Antonin Artaud et de Bertolt Brecht avant de se pencher sur les expériences du brésilien Augusto Boal, des polonais Tadeusz Kantor et Jerzy Grotowski. Le free jazz et ses improvisations, l'art conceptuel et ses installations conquièrent des salles solennelles. L'énergie libérée a électrisé par milliers des projets, des entreprises et des associations, ouvrant des brèches par lesquelles des artistes et des collectifs se sont aventurés. Certains se sont dispersés dans les marges. Quelques-uns ont réussi à capter l'intérêt de la critique et des pouvoirs publics. Aux autres il faudra des années de diffusion dans les circuits alternatifs, de tournées dans les MJC ou les fêtes militantes avant de déboucher sur le marché ou d'intégrer le secteur subventionné.

Emmanuel Wallon

Bibliographie :

ABIRACHED Robert (sous la direction de), *1968, le tournant* in *La décentralisation théâtrale*, t.3, Actes Sud-ANRAT, Paris, 1994.

ARON Raymond, *La révolution introuvable, réflexions sur la révolution de mai*, Julliard, Paris, 1968.

CROZIER Michel, *La société bloquée*, Seuil, Paris, 1970.

DANSETTE A., *Mai 68*, Plon, Paris, 1971.

GRIMAUD Maurice, *En mai, fais ce qu'il te plaît*, Stock, Paris, 1977.

HAMON Hervé & ROTMAN Philippe, *Génération*, 3 tomes, Seuil, 1987-1988.

MORIN Edgar, LEFORT Claude, CASTORIADIS Cornélius, *Mai 68 : la brèche, suivi de vingt ans après*, Complexe, Bruxelles, 1988.

RAUCH Marie-Ange, "Le théâtre en France en 1968", Thèse de doctorat sous la direction de Robert Abirached, Paris X-Nanterre, 1996.

ORY Pascal, *L'entre-deux-mai*, Seuil, Paris, 1983.

TOURAINÉ Alain, *Le mouvement de mai ou le communisme utopique*, Seuil, Paris, 1968.

Emmanuel Wallon

in *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*,
sous la direction d'Emmanuel de Waresquiel, CNRS Editions / Larousse-Bordas, Paris, 2001,
p. 422-424

Monumental

L'artiste Dani Karavan a dressé en 1986 la colonne de *L'axe majeur* de Cergy-Pontoise, au milieu des imposants immeubles à colonnades plantés par Ricardo Bofill dans la ville nouvelle, en référence à la ligne est-ouest que les monuments de l'autocratie tracent à travers Paris. Quelques années plus tard, il signa un mémorial, un anti-monument au philosophe Walter Benjamin qui avait écrit en 1940 : "Il n'est aucun document de culture qui ne soit aussi document de barbarie. Et la même barbarie qui les affecte, affecte tout aussi bien le processus de leur transmission de main en main" ("Thèses sur la philosophie de l'histoire", in *Essais*, tome 2, Denoël-Gonthier, Paris, 1983, p. 1999). Que dire alors des monuments de l'histoire ? Les pyramides d'Égypte, le Dôme des Invalides, les mausolées staliniens n'ont pas grand chose de commun, sinon la tyrannie de ceux pour qui furent bâtis ces tombeaux géants. Ils constituent l'héritage sur lequel s'instaure le rapport des contemporains à l'art monumental.

Tout ramène à Rome dans le mot monumental : la racine *monumentum*, du verbe *monere*, faire songer à quelque chose ou à quelqu'un ; la dimension des ouvrages de la capitale latine, qui forment le titanesque tombeau de la civilisation grecque et perpétuent jusqu'à nous la mémoire des empereurs ; ses ordres, dont l'architecte d'Auguste, Vitruve, dressa le grand livre ; ses vestiges devant lesquels rêvèrent et réfléchirent les fondateurs de l'histoire de l'art, l'italien Vasari, l'allemand Winckelmann ou l'anglais Ruskin ; son Eglise, dont les papes ont édifié sur la pierre un règne intemporel ; et même sa pyramide, ses obélisques et ses pylones, emprunts de ces princes à l'Égypte des pharaons. Est monumentale toute construction dont la masse, en s'imposant dans l'espace, restaure une grandeur passée et projette dans l'avenir le souvenir des bâtisseurs. Ce n'est pas pour rien que le terme, apparu en 1806, est contemporain de Vivant Denon, premier conservateur du Louvre, de Quatremère de Quincy, aménageur du Panthéon, de Chateaubriand, auteur du *Génie du Christianisme* (1802) et de Napoléon, inventeur du césarisme à la française.

Les palais officiels des Etats-Unis accusent tout au plus l'âge des institutions qu'ils abritent. Les pouvoirs publics dans ce pays jouent un rôle moins éminent que les intérêts privés dans l'édification de bâtiments : un grand nombre d'hôpitaux, d'institutions scolaires, d'installations sportives et d'équipements culturels échappent à leur compétence. L'initiative privée donne Les chefs d'œuvre de l'architecture du XXe siècle, à New York ou Chicago, ont été commandés par des entrepreneurs et des banquiers. Rien de tel en France : les riches propriétaires se font parfois construire des villas par des architectes en vue, mais à Paris (La Défense, le fronton de Seine, la Tour Montparnasse) comme à Lyon (la Part-Dieu), l'urbanisme commercial se signale par son utilitarisme et sa banalité. Le personnel supérieur de la Ve République travaille (et réside parfois) dans les demeures de la monarchie et les hôtels de l'aristocratie, entouré de mobilier Régence et de cartels Empire. Au Petits-Augustins de 1791 à 1815, Alexandre Lenoir accumula pour son Musée des monuments français (créé en 1795) des pièces prises aux églises, monastères, châteaux, palais, parcs et places du royaume déchu. Une très grande partie des décors de l'Ancien Régime a cependant résisté au vandalisme révolutionnaire, fustigé par l'abbé Grégoire, pour servir de cadre aux régimes suivants. Tous ou presque se montrèrent des bâtisseurs actifs. De plus ils ont fini par se doter d'une administration capable de préserver les édifices du passé. "Ainsi, depuis 1913, en France, on devient monument par décret", note Michel Melot ("L'éphémère et le monument", Dossier thématique, *Rue de la Folie* n°5, Hors les Murs, Paris, 1999. p.16).

Outre les principales constructions religieuses, civiles et militaires, ce patrimoine comprend force réalisations dédiées à la gloire des puissants : des arcs et des portails pour marquer les entrées princières et les cortèges victorieux, un colonne pour y jucher l'effigie de l'empereur, un obélisque plus haut que ceux des papes de Rome, des groupes équestres. En décidant de rénover le Louvre et

de prolonger la perspective historique qui aligne le Carrousel, l'Arc de triomphe de l'Etoile et l'avenue de la Grande Armée par une grande Arche à la tête Défense, François Mitterrand s'inscrivait dans une continuité de style et de dessein après plusieurs maisons royales et deux empereurs. Mais la pyramide de verre de Ieoh Ming Pei, inaugurée en 1989, ouvre sur les galeries d'un musée, et Otto von Spreckelsen a posé le cube évidé (achevé par Paul Andreu la même année) qui porte la Fondation de la Fraternité en léger décalage par rapport à la droite solennelle. C'est ainsi, par l'usage public qu'elle affecte aux monuments et par la transparence qu'elle attend de ses maîtres d'œuvre, qu'une démocratie impose sa différence. La symbolique de l'arc faillit régner une dernière fois dans le siècle pour l'opération "Aux portes de l'an 2000" : mais grâce à l'intuition de l'architecte Patrick Bouchain, ce furent des roues de foire, mieux formées pour régler la marche du temps et l'écoulement de la foule, qui ornèrent les Champs-Élysées.

La République affectionne encore les édifices funéraires : elle envoie ses grands hommes au Panthéon où, sitôt élu en mai 1981, F. Mitterrand alla fleurir les tombes de Victor Schoelcher, Jean Jaurès et Jean Moulin. La mémoire du chef de la Résistance intérieure est signalée par des stèles et des statues dans une dizaine de sites en France, de Chartres (1948) à Paris (1984). André Malraux prononça un vibrant discours pour le transfert de sa dépouille en 1965. L'architecte Le Corbusier, dont le plan Voisin pour Paris (1925) laissait subsister fort peu de monuments, eut aussi droit à son hommage posthume cette année-là dans la Cour carrée du Louvre par le ministre des Affaires culturelles, qui entra au Panthéon à son tour en 1997.

Sous la III^e République l'érection de monuments aux morts anima un chantier de commande publique à l'échelle de la France entière, d'où émergent peu d'œuvres d'art. Le socle des tertres où se dressent les poilus de 1914-1918 permit de graver les noms des défunts de 1940 et 1945, puis ceux des guerres coloniales. Le gigantisme de l'Ossuaire de Douaumont (1920-1932), dont les architectes avaient été choisis par un comité présidé par le maréchal Pétain ne fut pas imité après la Libération. Quelques groupes saluent les entrées des généraux Leclerc, De Lattre de Tassigny, Koering. Afin d'évoquer la souffrance des déportés, la nudité de la pierre ou les torsions du métal sont préférées pour la première fois aux poses héroïques. Il faut attendre cependant l'achèvement du Mémorial de Caen (1989), de l'Historial de la grande guerre à Péronne (1992) et du Centre mondial de la paix à Verdun (1994) pour qu'un projet pédagogique seconde le monument dans la commémoration des victimes.

L'art monumental a longtemps chéri les allégories, comme ornement de façade ou sujet de statues. La République, la Nation, la justice, les grandes villes, les vertus cardinales prennent forme féminine, comme Marianne. Elles côtoient les grands hommes, rangés derrière Victor Hugo et Louis Pasteur, dont l'historien Maurice Agulhon montre qu'ils furent les cibles préférées de la "statuomanie" sous la III^e République. La figure reste muette sans l'inscription dorée dans le marbre qui mentionne la présence du président de la République ou d'un ministre, le rappel du soutien financier de la municipalité, la mention du comité de souscription lancé par des militants républicains, le nom d'un généreux donateur. Et le monument ne remplit pas sa fonction sans le cérémonial qui entoure son dévoilement. Le concours qui permet de choisir l'artiste fait lui-même partie de la coutume républicaine, depuis celui de floréal an II (1794) dont le règlement est resté la seule pièce maîtresse, en l'absence de réalisation des projets d'arcs, de fontaines, de prytanées ou de temples de l'Égalité sélectionnés par le jury.

Quelques personnalités sont encore statufiées par la IV^e et la V^e République : Winston Churchill plus aisément que Léon Blum ou le capitaine Dreyfus, que la mairie de Paris rechignèrent à loger déceimment malgré les demandes de Jack Lang. A partir de la fin des années 1960, faute de piédestal, les hommes politiques et les écrivains, les musiciens et les savants défunts prêtent leur maison de naissance ou leur dernière demeure au musée (national, municipal ou bien souvent privé) qui entretiendra leur souvenir. La muséomanie qui sévit alors favorise une nouvelle distribution des rôles entre les monuments emblématiques d'une ville.

Au cours des siècles, la carte des quartiers s'était successivement ordonnée autour de la cathédrale (comme à Sens), de l'hôtel de ville (Arras), du palais (Versailles), du théâtre (Bordeaux), de l'Opéra (Paris), du Musée des beaux-arts (Marseille), de la Maison du peuple (Belfort), de la

Maison de la culture (Bourges). L'affectation de monuments à des fins culturelles, prônée par les ministres Michel d'Ornano et Jean-Philippe Lecat en 1978, progresse notamment grâce la création de centres de rencontre (dont l'association a été fondée en 1972). Dans les dernières décennies, le musée d'art moderne devient enfin un pôle, au détriment du centre commercial et du palais des congrès. Cet édifice n'est plus seulement un écrin géant pour des objets précieux. Il doit représenter lui-même une œuvre en phase avec son temps, tracer un signe de modernité dans l'espace urbain, offrir au visiteur un repère dont les qualités plastiques seront soulignées par la photographie.

A l'instar de ce qui se passe dans la capitale, dans les communes moyennes aussi bien que les métropoles régionales, la construction d'un établissement culturel articule les enjeux politiques, symboliques et esthétiques de la construction publique. Un bâtiment promis à l'affluence et voué à une actualité renouvelée paraît aux élus le moyen d'affirmer leurs ambitions pour la ville. Inaugurée au Havre (1961), la première maison de la culture - cette "cathédrale, c'est-à-dire le lieu où les gens se rencontrent pour rencontrer ce qu'il y a de meilleur en eux", d'après A. Malraux (Assemblée nationale, 27 octobre 1966) - était d'abord un musée. Les suivantes, avec leurs scènes, leurs bibliothèques, leurs espaces d'exposition inspirent à leur tour les centres d'action culturelle, les centres culturels "intégrés" et les centres de développement culturel. Un mouvement est lancé que les municipalités amplifient à partir des élections de 1977. Puis l'Etat redouble d'efforts fin 1981, et dès lors chaque année voit la consécration d'un nombre important de monuments dont la forme est censée manifester la vocation, de la Maison du livre et de l'image de Villeurbanne, dessinée par Mario Botta (1984-88), au Carré d'art de Nîmes, conçu par Norman Foster (1993).

Les grands travaux parisiens de l'Etat encourageaient ce regain de monumentalité. A. Malraux n'avait, semble-t-il réussi à intéresser Charles de Gaulle qu'à la restauration d'ensembles historiques, en particulier le château de Vincennes et l'hôtel des Invalides, sites militaires chers au cœur du général. En se conformant au choix du jury pour l'architecture du Centre Beaubourg, Georges Pompidou a suscité une synthèse entre les arts plastiques et les formes industrielles. Aussi compact qu'un monolithe et parcouru de tuyaux à la façon d'une raffinerie, le bâtiment qui porte désormais son nom concurrence vraiment, par sa masse et sa fréquentation, la cathédrale toute proche. Il revenait à Valéry Giscard d'Estaing d'aménager l'ancienne gare d'Orsay pour célébrer le XIXe siècle et les anciens abattoirs de la Villette pour préparer le XXIe avec la Cité des sciences et de l'industrie. François Mitterrand a laissé également son nom à la Bibliothèque nationale de France (BNF), celle des constructions de ses septennats qui lui incombe le plus directement, jusqu'au choix de l'architecte. Il faut noter qu'un monument du savoir prend l'aspect de livres au moment où la bibliothèque commence à se dématérialiser. Jacques Chirac paraît plus modeste avec le projet du Musée des arts et civilisations (MAC) du Quai Branly, deuxième chantier majeur confié à Jean Nouvel par l'Etat après l'Institut du monde arabe (IMA). Mais l'ancien maire de Paris avait déjà eu l'occasion de poser son empreinte dans la pierre par des réalisations plus ou moins heureuses (Forum des Halles, Palais omnisport de Bercy, aménagement de la Place d'Italie et de la Porte Maillot).

Plusieurs de ces chefs d'Etat ont été ou seront honorés par des mémoriaux : une immense croix de Lorraine domine Colombey-les-deux-Eglises, G. Pompidou a sa statue à Paris et F. Mitterrand la sienne à Soustons (Landes), en compagnie de son chien Baltique. Deux musées ont été ouverts pour recueillir les cadeaux officiels reçus durant chacun de ses septennats, et une autre institution accueillera les présents de J. Chirac.

Il ne faudrait pas en conclure que l'art monumental a triomphé de ses critiques. Les artistes de toutes disciplines sont nombreux à préférer la friche, l'atelier, l'entrepôt, le terrain vague, voire la caravane ou le chapiteau aux beaux volumes des palais de la culture. En France comme dans le reste de l'Europe, le refus du monument est un réflexe assez constant parmi les avant-gardes artistiques : constructivistes, dadaïstes, surréalistes, expressionnistes, partisans du pop art et, plus récemment, nouveaux réalistes ou artistes conceptuels illustrent par des œuvres précaires ou des installations éphémères leur méfiance à l'égard d'une histoire coulée dans le béton. W. Benjamin aurait aimé comparer le "Monument contre le fascisme", que Esther et Jochen Gerz, ont planté à Hambourg et qui s'est enfoui dans le sol, de 1986 à 1992, pour disparaître à jamais au fur et à

mesure que les passants y apposaient leur marque, et le Mur pour la paix, de Clara Halter, inauguré par le président de la République au Champ de Mars le 30 mars 2000.

Alors que, comme pour échapper aux pesanteurs de la commande officielle, quelques architectes s'efforcent de dresser des structures plus légères, transparentes ou réfléchissantes, modulables ou mobiles, les plasticiens s'engagent de plus en plus nombreux dans l'élaboration d'un art urbain. Parmi ceux qui travaillent dans le cadre de la procédure du 1%, beaucoup se contentent certes d'insérer une œuvre dans le bâtiment ou de l'y juxtaposer. D'autres affranchissent leur intervention de la tutelle des architectes et des ingénieurs. Après avoir décoré les murs-pignon des immeubles, les frontons des constructions utilitaires, les palissades des chantiers, les couloirs souterrains des gares et des parkings, ils revendiquent la faculté de modifier le regard des citoyens. Sans leur sensibilité, il est en effet difficile de restaurer l'urbanité là où l'urbanisme a d'abord servi à répartir des flux, piétonniers, automobiles ou... financiers. Jean Dubuffet avec ses sculptures pénétrables, Jean Tinguely avec ses drôles de machines et Niki de Saint-Phalle avec ses drôles de femmes, Yves Klein avec ses projections de bleu, Ernest Pignon-Ernest avec ses sérigraphies, Daniel Buren avec ses panneaux rayés, Christo et Jeanne-Claude avec leurs bidons de lubrifiant ou leur toile d'emballage perturbent l'ordonnement de l'espace public et soumettent le monument à une vision imprévue.

Certains entendent évoquer l'invention des hommes sans figer leur silhouette. L'hommage à Champollion, de Joseph Kosuth à Figeac, et la célébration d'Arago, par Jan Dibbets à Paris, ont rompu avec la tradition de verticalité - et même pour ce dernier, de la visibilité ! D'autres imaginent des monuments sujets aux modifications de leur environnement. Il façonnent "des œuvres durables qui miment certaines qualités associées à l'éphémère", comme le dit Sylvie Clidière (in "L'éphémère et le monument", Dossier thématique, *Rue de la Folie* n°5, Hors les Murs, Paris, 1999).

Le détournement de bâtiment connaît encore bien des variantes : pendant que des maires font sauter des barres d'habitation entières à Vénissieux, La Courneuve, Corbeil-Essonnes, des artistes proposent de les investir à leur manière, clinique (Jean-Pierre Raynaud) ou ludique (Ilotopies). Mais c'est aussi une pratique que la loi réproouve de la part de jeunes usagers. après avoir testé sans succès la répression contre les tags et graphs, les autorités tentent d'intégrer les coloristes les plus doués, par commandes de la SCNCF et des expositions dont l'une a même pris pour cadre le Musée national des monuments français.

Bibliographie

AGULHON Maurice, La «statuomanie» et l'histoire", 1978, in *Histoire vagabonde*, t. 1, Gallimard, Paris, 1988, pp. 137 à 185.

BABELON Jean-Pierre & CHASTEL André, *La notion de patrimoine*, Liana Levi, Paris, 1994.

BADY Jean-Pierre, *Les monuments historiques en France*, PUF "Que sais-je ?", Paris, 1985.

BÉGHAIN Patrice, *Le patrimoine : culture et lien social*, Presses de Sciences Po, Paris, 1998.

BENJAMIN Walter, "Thèses sur la philosophie de l'histoire" (1940), in *Essais*, tome 2, Denoël-Gonthier, Paris, 1983.

CHOAY Françoise, *L'allégorie du patrimoine*, Seuil, Paris, 1992.

CLIDIÈRE Sylvie (sous la direction de), "L'éphémère et le monument", Dossier thématique, *Rue de la Folie* n°5, Hors les Murs, Paris, 1999.

DAVALLON Jean, DUJARDIN Philippe, SABATIER Gérard (dir.), *Politique de la mémoire*, Presses universitaires de Lyon, 1993.

DEOTTE Jean-Louis, *Oubliez ! Les ruines, l'Europe, le musée*, L'Harmattan, Paris, 1994.

DUPAVILLON Christian et LACLOCHE Francis, *Le triomphe des arcs*, Gallimard "Découvertes", Paris, 1989.

Actes des Entretiens du patrimoine (1998), *L'abus monumental*, Fayard et les Editions du patrimoine, Paris, à paraître.

GARDES Gilbert, *Le monument public français*, PUF "Que sais-je ?", Paris, 1994.

- GAUTIER Nadine & ROUGE Jean-François (dir. avec Didier Sanz), *Passion du passé, Autrement*, Paris, 1987.
- GUILLAUME Marc, *La politique du patrimoine*, Galilée, Paris, 1980.
- HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective*, PUF, Paris, 1950 et 1968.
- JEUDY Henri-Pierre (dir.), *Patrimoines en folie*, Ministère de la Culture (Direction du patrimoine, Mission du patrimoine ethnologique), Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1990.
- MELOT Michel (coordonné par), *La confusion des monuments*, Cahiers de médiologie, n°7, Gallimard, Paris, 1999.
- NORA Pierre (sous la direction de), *Les lieux de mémoire*, Gallimard, Paris, 3 volumes (*La République, La Nation, les France*) 1984, 1986, 1992 ;
Science et conscience du patrimoine, Actes des Entretiens du patrimoine (1994), Fayard-Éditions du patrimoine, Paris, 1997.
- POULOT Dominique (dir.), *Patrimoine et modernité*, L'Harmattan, Paris, 1998.
- QUERRIEN Max, *Pour une nouvelle politique du patrimoine*, La Documentation française, Paris, 1982.
- RÉAU Louis, *Histoire du vandalisme, Les monuments détruits de l'art français* (1958), Robert Laffont (Bouquins), éd. augmentée, Paris, 1994.
- RIEGL Aloïs, *Le culte moderne des monuments*, réed. Seuil, Paris, 1984.
- THÉVOZ Michel, *Le Théâtre du crime (Essai sur la peinture de David)*, Minuit, Paris, 1989.