

## La philosophie de l'Etat esthétique

Philippe Urfalino

---

**Citer ce document / Cite this document :**

Urfalino Philippe. La philosophie de l'Etat esthétique. In: Politix, vol. 6, n°24, Quatrième trimestre 1993. Affaires culturelles. pp. 20-35;

doi : <https://doi.org/10.3406/polix.1993.1586>

[https://www.persee.fr/doc/polix\\_0295-2319\\_1993\\_num\\_6\\_24\\_1586](https://www.persee.fr/doc/polix_0295-2319_1993_num_6_24_1586)

---

Fichier pdf généré le 10/04/2018

## Résumé

La philosophie de l'Etat esthétique.

Philippe Urfalino. [20-35]

Cet article examine la singularité de la «politique culturelle» française en explicitant les différentes caractéristiques qui font de la création du ministère des Affaires culturelles par André Malraux une rupture fondatrice. Il analyse l'une de ses caractéristiques : la philosophie de l'action culturelle ou de «l'Etat esthétique», indissociablement politique et esthétique, qui a orienté les initiatives du nouveau ministère. Cette philosophie fait de l'Etat le promoteur d'un nouveau rapport entre les œuvres et le public. Fondée sur le rejet de l'éducation et la sublimation de l'engagement politique, la «politique culturelle» fut érigée en équivalent fonctionnel, dans l'action publique et administrative, de la figure de l'intellectuel français.

## Abstract

Philosophy of the aesthetic State.

Philippe Urfalino. [20-35].

This article examines some basic specificities of French «cultural policy». It distinguishes the various characteristics that, in the creation and the design by André Malraux, of the ministry of Cultural affairs, provoke a basic rupture with important consequences on what was to follow. The author subsequently analyses one of these characteristics : the philosophy of «cultural action» or of the «aesthetic State» which gave a certain orientation to the initiatives of the new ministry. According to this philosophy, it is the mission of the State to promote new relations between arts and the public. Based on the refusal of educating the public at large and the sublimation of political engagement, thus is created «cultural policy» as the functional equivalent, in the policy sphere, of the image of the French intellectual.

# La philosophie de l'Etat esthétique

Philippe Urfalino

Centre de sociologie des organisations (CNRS)



«L'Etat dynamique peut rendre la société seulement possible en maîtrisant la nature par des forces naturelles ; l'Etat éthique peut la rendre seulement nécessaire (moralelement) en soumettant la volonté individuelle à la volonté générale ; l'Etat esthétique seul peut la rendre réelle parce qu'il accomplit la volonté de tous par le moyen de la nature des individus. S'il est vrai que le besoin déjà contraint l'homme à entrer en société, et si la raison lui inculque des principes de sociabilité, la beauté seule peut lui communiquer un caractère sociable. Le goût seul met de l'harmonie dans la société parce qu'il crée de l'harmonie dans l'individu. Toutes les autres formes de perception fragmentent l'homme parce qu'elles se fondent exclusivement soit sur la partie de son être qui est sensible, soit sur celle qui est vie spirituelle ; seule la perception de la beauté fait de lui une totalité, parce qu'elle oblige ses deux natures à s'harmoniser en un tout. Toutes les autres formes de relations divisent la société parce qu'elles sont exclusivement en rapport soit avec la réceptivité spécifique, soit avec l'activité spécifique de ses différents membres, c'est-à-dire avec ce qui les distingue les uns des autres ; seules les relations fondées sur la beauté unissent la société, parce qu'elles se rapportent à ce qui est commun à tous».

Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, Paris, Aubier Montaigne, 1976 (1795), 27e lettre, p. 351.

«La culture est l'héritage des œuvres du passé qui concourent à la qualité de l'homme, lorsque cette qualité n'est plus fondée sur la loi. (Et la culture du présent, l'ensemble des œuvres qui la maintiennent en lui donnant des formes nouvelles)».

André Malraux, conférence de presse sur les théâtres nationaux, 9 avril 1959.

«Ce que nous appelons Culture est à l'enseignement un peu ce qu'est la vie politique à la connaissance historique».

Gaëtan Picon, «La culture et l'Etat», allocution pour l'inauguration de la Maison de la culture de Béthune, 1960.

**L'**ESSENTIEL DE CET ARTICLE est une analyse des discours d'André Malraux et des conférences de Gaëtan Picon prononcés pendant l'exercice de leur fonction publique, le premier en tant que ministre d'Etat chargé des Affaires culturelles de 1959 à 1969, le second en tant que directeur général des Arts et des Lettres de 1959 à 1966<sup>1</sup>. Malgré la nécessité d'affiner la qualification habituelle des objectifs initiaux du ministère

1. Ecrivain et universitaire, G. Picon est un ami d'A. Malraux, sur lequel il a écrit deux livres dès avant la Seconde guerre mondiale. La direction générale des Arts et des Lettres, issue du secrétariat d'Etat aux Beaux-Arts, était la plus importante direction du ministère. Dissoute en 1969, elle comprenait la sous-direction des Spectacles et de la Musique, le service de l'Enseignement et de la Production Artistique, le service des Lettres, et la direction des Musées de France.

de la Culture par la religion de l'art et par la démocratisation culturelle, un tel exercice peut paraître vain et, qui plus est, redondant par rapport à des travaux antérieurs<sup>1</sup>. Explicitons l'enjeu et les orientations propres à l'analyse que nous proposons.

Deux essais critiques ont récemment mis en évidence le besoin d'une histoire raisonnée du ministère de la Culture, de son action et de la construction de sa justification au regard du bien public. Quelles que soient les irritations de leurs protagonistes habituels, les inexactitudes repérées par les experts de la chose, la force de *L'Etat culturel* et de *La comédie de la culture*<sup>2</sup>, indépendamment du talent de leurs auteurs, est d'opérer une véritable mise à plat du cadre intellectuel et normatif qui a enveloppé l'émergence et la croissance des politiques culturelles françaises depuis la naissance du ministère chargé des Affaires culturelles en 1959. Chacun à sa manière et selon des angles d'attaque différents mais complémentaires, par une critique radicale des pratiques et des clivages intellectuels et administratifs dont s'autorisent les initiatives du ministère de la Culture, va jusqu'à contester la validité même de l'usage du vocable «culture». Ils soumettent ainsi les objectifs et la légitimité d'au moins trente années de politique culturelle à un équivalent de ce que la «méthode zéro» est à l'exercice budgétaire. Il importe, pour notre propos, d'observer que ces deux entreprises de décapage reposent, malgré des différences importantes, sur les trois mêmes piliers critiques : la contestation du rôle imparti à l'Etat dans les rapports qu'entretiennent les arts, et plus généralement les œuvres de l'esprit, avec la société ; la revalorisation de l'éducation dont le refoulement est constitutif de la politique culturelle (revalorisation qui va de pair avec une critique du relativisme nihiliste des sciences sociales ou de leur vulgate) ; la dénonciation de l'emprise des théories de l'avant-garde sur l'administration culturelle et de la critique de l'institutionnalisation de ces mêmes avant-gardes en nouvel académisme.

Une histoire et une sociologie politiques de ce ministère et de son action rencontrent la même nécessité d'une remise en cause des catégories de pensée usuelles pour en mieux expliciter la formation et l'impact, mais s'interdisent de suivre les voies que les deux essais évoqués ont pu légitimement emprunter. Elles doivent notamment subordonner l'affirmation d'une thèse à la discrimination des discours et des pratiques, de leur influence réciproque mais aussi de leur non-recoupement, des différentes strates de leur diffusion et de leur impact respectifs. Enfin, elles ne peuvent pas espérer embrasser les trente années du ministère comme la déclinaison d'une même formule dont l'épuration ne ferait que se brouiller quelque peu sous l'effet d'une évolution linéaire, excroissance, développement ou corruption progressive. Elles doivent plutôt distinguer des périodes au cours desquelles les protagonistes successifs de cette histoire infléchissent les choix antérieurs au

---

1. Par exemple, pour le seul Malraux, voir Morin (V.), «La culture majuscule : André Malraux», *Communications*, n°14, 1969, et surtout Mossuz-Lavau (J.), *André Malraux et le gaullisme*, Paris, Presses de la FNSP, 1970, ainsi que les nombreux colloques et ouvrages collectifs des dernières années où témoins et chercheurs ont examiné sous divers angles la pensée et l'action de Malraux. Pour G. Picon, les exégèses sont à ma connaissance fort rares. On trouvera d'utiles témoignages dans le catalogue de l'exposition du Centre Beaubourg qui lui fut consacrée, «L'Œil double de Gaëtan Picon», Musée national d'Art moderne, 18 avril-18 juin 1979.

2. Fumaroli (M.), *L'Etat culturel. Essai sur une religion moderne*, Paris, Fallois, 1991, Schneider (M.), *La comédie de la culture*, Paris, Seuil, 1993.

gré des contextes changeants de leur fonction, contestent ou reprennent, de façon sélective, les héritages laissés par leurs prédécesseurs.

Le présent article n'a d'autre ambition que d'explicitier l'une des composantes qu'un tel programme de recherche doit distinguer<sup>1</sup>. Il s'agit de ce que nous appellons «philosophie de l'action culturelle» ou, pour reprendre l'expression de Schiller, de «l'Etat esthétique», qui constitue le cadre normatif de toutes — mais des seules — années Malraux, de 1959 à 1968. Dans une première partie, nous situerons le rôle de cette philosophie dans ce qui confère une valeur de rupture à la création du ministère. Nous en analyserons le contenu en détail dans une deuxième partie où l'on retrouvera notamment le rejet de l'éducation et l'emprise d'une certaine vision des rapports entre les arts et la société mentionnés par Marc Fumaroli et Michel Schneider. Enfin nous concluons sur les orientations que les divergences d'André Malraux et Gaëtan Picon suggèrent pour une étude, encore à faire, de la diffusion et de l'influence progressive de l'idéologie des avant-gardes au sein de l'administration culturelle.

## L'Etat «esthétique»

La création en 1959 d'un ministère reprenant pour l'essentiel, avec de surcroît l'autonomie budgétaire et politique, les attributions de l'ancien secrétariat d'Etat aux Beaux-Arts, son intitulé le chargeant des «Affaires culturelles», tout comme la promotion d'une philosophie de «l'action culturelle» au rang de doctrine officielle du nouveau ministère, sont autant de faits qui ne doivent être ni sous-estimés ni sur-interprétés. C'est notamment l'idée d'une rupture dans le rapport de l'Etat français aux arts qui mérite d'être exactement pondérée. L'idée d'une rupture ne peut être soutenue ni par l'absence de précédents ni par un grand dessein culturel consubstantiel à la Ve République naissante. Les précurseurs ne sont pas rares. A l'égard du modèle né au début de la IIIe République, délimitant la sphère de l'action publique et celle du marché<sup>2</sup>, les premières déviations surgissent dès la fin de cette même IIIe République, notamment sous le Front populaire, et se poursuivent sous la IVe République. Par ailleurs, le ministère Bourdan de 1947<sup>3</sup> comme la politique de décentralisation dramatique de Jeanne Laurent<sup>4</sup> sont précurseurs, l'un pour l'autonomie ministérielle, l'autre pour la décentralisation artistique volontariste. Enfin, le caractère contingent et non prémédité de la création du ministère<sup>5</sup> comme la faiblesse des moyens financiers et administratifs qui lui

---

1. Ce texte présente une partie des résultats d'une étude sur l'histoire de la politique des maisons de la culture de 1959 à 1972. Cette étude bénéficie d'une aide financière du département des Etudes et de la Prospective du ministère de la Culture. Je tiens à remercier D. Jamet qui nous a, entre autres services, considérablement facilité l'accès aux discours de Malraux, ainsi que B. Jankowski et V. Dubois pour leurs utiles critiques et remarques.

2. Le travail législatif de la IIIe République a instauré un partage entre le domaine de l'art vivant laissé à l'initiative privée, où l'Etat ne bénéficie d'aucune prérogative particulière, et un autre domaine, l'art du passé, où à l'inverse l'Etat exerce pleinement sa souveraineté au nom du génie national. Cf. Genet-Delacroix (M.-C.), «Esthétique officielle et art national sous la IIIe République», *Le Mouvement social*, n°131, 1985.

3. Ory (P.), «Le ministère Bourdan en 1947», communication aux Journées d'étude sur la création du ministère de la Culture, 30 novembre-1er décembre 1989.

4. Gontard (D.), *La décentralisation théâtrale*, Paris, SEDES, 1973.

5. Il semble que le ministère ait été créé pour garder un rôle et une place à Malraux au sein du gouvernement après son remplacement au ministère de l'information par J. Soustelle. Cf. Debré (M.), *Mémoires*, Paris, Albin Michel, 1988, vol. III, p. 13, et le témoignage d'A. Peyrefitte (*Georges* [suite de la note page suivante])

furent confiés, interdisent d'attribuer à cette création un coefficient de rupture volontaire équivalent à celui du changement de régime avec lequel elle coïncide.

Pourtant, même si pour ce ministère, l'existence précéda l'essence, il y a bien un avant et un après sa naissance dans les rapports entre Etat et artistes<sup>1</sup>. Si le ministère Malraux est une période essentielle à la compréhension des politiques culturelles ultérieures, s'il faut y revenir comme à un socle sur lequel reposent des sédimentations successives, c'est, nous semble-t-il, parce que l'apparition et surtout la pérennité du ministère introduisent une triple rupture : idéologique, avec l'affirmation, au niveau de l'Etat, d'une philosophie de l'action culturelle ; artistique, avec le façonnage d'un secteur artistique professionnel subventionné induit par le soutien sélectif du ministère ; administrative, avec, outre l'autonomie budgétaire, la formation d'un appareil administratif et l'invention de modes d'action spécifiques. C'est la conjonction de ces trois ruptures qui confèrent à la période Malraux, du moins jusqu'en 1968, la cohérence et l'assise d'une fondation que n'avaient ni les précédents ni l'expérience des précurseurs.

La première rupture est idéologique. La philosophie de Malraux, suivant la partition ternaire des leçons de Schiller<sup>2</sup>, situe le rôle social de l'art et celui de la sensibilité esthétique qui en permet l'efficacité par opposition aux écueils des autres capacités humaines : l'incapacité de la raison et de la connaissance à rassembler les hommes et à suppléer la religion perdue ; et la part organique de l'homme, l'attrait exercé par le sexe et la violence qu'exploitent pour en tirer profit les «machines de rêves», fruits du machinisme et du capitalisme. Cette idée d'un certain usage politique de l'art n'est pas nouvelle et, depuis sa formulation par Schiller, l'histoire des initiatives qu'elle a inspirées est, en 1959, déjà longue<sup>3</sup>. Mais sa présence et sa diffusion au sommet de l'Etat ainsi que son croisement avec le dessein gaulliste, en la personne de celui qui sera le premier responsable de la politique culturelle française durant une décennie, lui ont conféré une audience et une influence inédites.

La deuxième rupture concerne la formation d'un secteur artistique professionnel subventionné. Naissant, le ministère, même s'il ne fut pas créé *ex nihilo*, eut la possibilité de sélectionner les partenaires, les supports de sa politique. En moins de trois années, les options sont arrêtées : le ministère des Affaires culturelles sera celui des artistes professionnels. Par glissements successifs, les amateurs et plus généralement les associations d'Education populaire sont écartés et confiés au soin du haut-commissariat à la Jeunesse et aux Sports. Ce choix fixe l'assise sur laquelle repose encore le fonctionnement de l'actuel ministère de la Culture.

---

*Pompidou, hier et aujourd'hui*, Paris, Breet, 1989, p. 202-203). Cela n'a pas empêché Malraux de conférer à son ministère, *ex post*, un dessein congruent avec celui du gaullisme.

1. C'est du moins l'hypothèse que l'on soutient ici pour les arts du spectacle vivant. Elle a pu être testée, ou le sera, par d'autres pour d'autres secteurs. Pour les arts plastiques cf. Moulin (R.), *Le marché de la peinture en France*, Paris, Minuit, 1968 et 1989 ; *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992.

2. Cf. la citation en exergue qui explicite la fonction politique assignée à l'esthétique.

3. Voir l'ouvrage collectif *Révoltes logiques*, «Esthétiques du peuple», Paris, La Découverte / PUV, 1985, notamment la présentation et la contribution de J. Rancière («Le théâtre du peuple : une histoire interminable»).

Ces choix ont été effectués par une administration naissante dont la formation constitue la troisième rupture. De 1960 à 1962, avec la formation d'une direction du Théâtre, de la Musique et de l'Action culturelle au sein de la direction générale des Arts et des Lettres, un appareil administratif au service d'une politique précise est forgée. Des hommes nouveaux, l'unité autour d'un directeur proche du ministre, une doctrine, telles sont les composantes d'une administration aussi restreinte qu'entreprenante. Elles autorisent l'harmonie entre la philosophie générale du ministère, l'invention de nouveaux modes de collaboration entre Etat, collectivités locales et groupements artistiques (à savoir les maisons de la culture), la définition d'une mission et le choix d'interlocuteurs qui différencient nettement la tâche de cette direction et limitent les problèmes de coordination tant à l'intérieur du ministère qu'avec les autres départements ministériels.

C'est cette administration qui a pu mettre en pratique la philosophie de «l'action culturelle», formulée au premier chef par André Malraux mais également, de façon plus discrète mais non moins influente au sein de l'administration, par Gaëtan Picon. Avec une telle philosophie de l'action culturelle, la doctrine plus pragmatique qu'en a tirée l'administration et la mise en œuvre par l'implantation de maisons de la culture, à chaque fois fortement infléchie par la singularité des villes d'accueil, la naissance du ministère a enrichi l'une des figures de l'Etat français d'une nouvelle déclinaison que l'on pourrait nommer l'«Etat esthétique»<sup>1</sup>. En effet, la politique culturelle de Malraux manifeste nombre des composantes de l'une des figures de l'Etat distinguées par Pierre Rosanvallon. La prétention à créer de nouveaux liens sociaux, la centralisation comme moteur de l'égalisation, le souci de substituer une culture universelle à «l'esprit de province» à l'œuvre dans cette politique, relèvent bien de ce qu'il a appelé l'«Etat instituteur du social»<sup>2</sup>. On ne peut que suivre le même auteur quand il souligne que la création de ce ministère et la politique d'action culturelle ne peuvent être simplement ramenées à un réaménagement de l'Etat-mécène, distributeur de subventions aux artistes, mais doivent être replacées dans cette tendance récurrente de l'Etat français à prétendre instituer la nation<sup>3</sup>.

La création et la pérennité du ministère chargé des Affaires culturelles, le croisement d'une philosophie de l'art et du dessein gaulliste *via* A. Malraux, ont permis l'expression durable de cette tendance dans un nouveau secteur de l'action publique, celui dit de la «politique culturelle». Les frontières de ce secteur ne recoupent pas exactement celles des expériences antérieures de politiques artistiques. Dès lors, ce n'est pas seulement comme une intervention publique dans un domaine particulier — celui des arts ou de la «culture» — que doit être appréhendée l'histoire des politiques du ministère<sup>4</sup>, mais aussi

---

1. Cette expression me paraît plus fidèle à la période Malraux, même si c'est le terme «culture» qui fut choisi pour démarquer sa philosophie tant d'une intention pédagogique que de l'ex-sécrétariat d'Etat aux Beaux-Arts. Celle d'«Etat culturel» forgée par M. Fumaroli évoque non seulement la volonté d'intervention de l'Etat mais aussi une inflation sémantique du «culturel» entraînée notamment par le relativisme du même nom dont les effets sont postérieurs à 1968. A l'inverse, et comme on l'examinera en détail, c'est à un haut degré d'exigence de qualité et d'universalité (nullement «relativisée») que Malraux arrête les usages du mot «culture».

2. Rosanvallon (P.), *L'Etat en France. De 1789 à nos jours*, Paris, Seuil, 1990, p. 95-138.

3. *Ibid.*, p. 110.

4. Et au premier chef, la politique des maisons de la culture. D'abord, parce que Malraux en fit le fleuron de son action et parce que l'administration a élaboré la définition pratique de cette politique puis l'a mise en œuvre en visant le caractère exemplaire des maisons de la culture pour [suite de la note page suivante]

comme la formation d'un «domaine» et de missions par un ensemble de conceptions et d'initiatives inspirées d'une certaine idée des rapports entre l'Etat et la société.

Toutefois l'expression d'«Etat esthétique» ne doit pas induire, à l'instar de celle d'«Etat culturel», l'idée d'une emprise de la philosophie de l'action culturelle sur la société, voire même sur une part significative de l'ensemble de l'appareil administratif hors du ministère directement concerné. Car si le discours sur la culture a une forte dimension utopique, comme le discours sur et de l'Etat français en général, l'action du ministère ne s'y réduit pas. Elle est tout autant constituée et «travaillée» par le décalage continu entre le volontarisme utopique de son discours et la réalité, entre les intentions des ministres et des haut-fonctionnaires et la réalité de leur mise en œuvre ou plus encore de leur impact dans la société<sup>1</sup>. Nous ne pouvons ici faire plus qu'analyser les textes canoniques de cette philosophie de l'Etat esthétique.

### L'action culturelle : un nouveau rapport entre les œuvres et le public

Lorsque le nouveau ministère est intitulé «des Affaires culturelles», lorsque ses haut-fonctionnaires font de «l'action culturelle» sa tâche spécifique, le substantif «culture» comme l'adjectif correspondant et le terme «action culturelle» sont déjà intégrés à la langue française. Ces termes n'ont toutefois pas la familiarité qu'ils ont acquise aujourd'hui. Aussi leur emploi, comme les essais récurrents de définition dont ils font l'objet, participent d'un travail de spécification de l'action du ministère. De manière précise ou équivoque, selon les cas, ce travail tente d'établir l'originalité de sa mission vis-à-vis de celle des autres ministères, sa légitimité comme la présomption de l'efficacité et de l'acceptabilité des moyens choisis pour l'accomplir.

Les définitions de la culture ou de l'action culturelle données à de nombreuses reprises par André Malraux et Gaëtan Picon, par Pierre Moinot et Emile Biasini qui auront, entre autres tâches, la charge de l'élaboration et de la mise en œuvre de la politique des maisons de la culture<sup>2</sup>, sont donc toujours aussi des tactiques de démarcation vis-à-vis des autres administrations, notamment celles de l'Education nationale et du secrétariat d'Etat aux Beaux-Arts dont l'essentiel de l'appareil du nouveau ministère est issu. Elles disent autant ce que n'est pas l'action culturelle que ce qu'elle est. Toutefois, il ne s'agit pas de définitions purement tactiques, car le cœur de l'argumentation n'est guère dissociable des idées de Malraux ou de Picon sur les relations entre l'art et la société développées dans des écrits antérieurs à leurs responsabilités publiques. On ne tentera pas de faire la part de la réflexion philosophique et

---

l'action du ministère. Ensuite, parce que les maisons de la culture ont été de fait, de 1959 à 1972 et au-delà, les supports privilégiés de la «problématisation» des politiques culturelles.

1. Sur l'impact de cette tension sur la dynamique des politiques culturelles voir, notamment, Menger (P.-M.), «L'Etat-providence et la culture», in Chazel (F.), *Pratiques culturelles et politiques de la culture*, Bordeaux, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 1987, et Urfalino (P.), «Académies invisibles et mécénat caché», *l'Année sociologique*, 1989.

2. P. Moinot, écrivain et membre de la Cour des comptes, après quelques mois au cabinet de Malraux, est chargé en mai 1960 de préparer la création d'une direction du théâtre, de la musique et de l'action culturelle et de définir la politique des maisons de la culture. Il quitte le ministère à l'automne 1961, et est remplacé par E. Biasini, arrivé au cabinet en 1960 après une carrière de haut-fonctionnaire en Afrique.



de la définition plus contingente et pragmatique d'une politique. Seule nous importe leur articulation, ce qui, dans ces jeux de définitions, forge un cadre cognitif et normatif, à la fois produit du croisement entre des convictions et des contraintes d'actions et producteur d'orientations normatives guidant les choix et les évaluations d'initiatives. Toutefois, l'accent est ici porté sur l'articulation de la pensée et de l'action à un niveau qui reste général. Il s'agit d'analyser une «philosophie» de l'action et non une «doctrine» d'action<sup>1</sup>. Aussi, l'examen est limité aux discours et textes d'A. Malraux et de G. Picon qui, à l'inverse de ceux de Pierre Moinot et d'Emile Biasini, ne sont pas directement orientés par la définition et la justification de mesures pratiques. A l'inverse, quel que soit son degré de généralité, cette «philosophie» concerne l'action publique. En conséquence, on ne fait référence à presque aucun des ouvrages, articles ou déclarations de Malraux ou de Picon antérieurs ou postérieurs à leur fonction. Seuls les discours, conférences, exposés liés à l'action du ministère sont sollicités<sup>2</sup>.

De tous ces textes, il ressort que l'action culturelle est définie, avec constance de 1959 à 1969, par une opposition à la pédagogie plus rectrice que le rejet du divertissement, par une conception du rapport au public fondée sur l'idée d'une sensibilité esthétique comme faculté de réception immédiate des œuvres, par un souci d'accès égalitaire consubstantiel à la notion de culture. Enfin, toutes ces caractéristiques négatives ou positives établissent la légitimité d'une intervention de l'Etat.

### *Une opposition rectrice à la connaissance et à l'éducation*

Aux sénateurs qui lui demandent de préciser les principes d'action du nouveau ministère et qui lui reprochent d'avoir estompé la continuité entre l'ancien secrétariat d'Etat aux Beaux-Arts et son nouveau ministère, A. Malraux, qui présente son premier budget, réplique par l'affirmation d'une rupture idéologique. La séparation d'avec le ministère de l'Education nationale a des avantages techniques en permettant l'autonomie budgétaire que n'avait pas l'ancien secrétariat d'Etat aux Beaux-Arts, mais elle a aussi des raisons idéologiques :

•Où est la frontière ? L'Education nationale enseigne : ce que nous avons à faire, c'est de rendre présent. Pour simplifier, je reprends ce que j'ai dit à l'Assemblée nationale : Il appartient à l'Université de faire connaître Racine, mais il appartient seulement à ceux qui jouent ses pièces de les faire aimer. Notre travail, c'est de

---

1. Cette distinction entre philosophie et doctrine s'est avérée nécessaire à la compréhension de l'histoire de la politique des maisons de la culture. Sa pertinence tient en premier lieu à ce que le ministre et son administration ont dû définir l'identité d'un ministère naissant en distinguant ses tâches des autres départements ministériels. Elle s'explique en second lieu par le fait que Malraux, son cabinet, et G. Picon ne sont que marginalement intervenus dans la définition pratique des politiques laissée à la charge de P. Moinot et E. Biasini. Aussi, la doctrine de ces deux derniers découle-t-elle en partie de la philosophie du ministre et de son directeur général des Arts et des Lettres, mais elle en diffère parce que le souci de manifester la spécificité du ministère s'y exerce à partir de problèmes pratiques : Quelles actions entreprendre ? Quels interlocuteurs faut-il choisir ?

2. Le corpus utilisé comprend d'une part les discours, conférences et interviews de Malraux durant son mandat de ministre de 1958 à 1969, rassemblés au DEP et aimablement communiqués par D. Jamet, et d'autre part trois discours de G. Picon. Le premier de ces discours est «La culture et l'Etat», allocution prononcée le 19 janvier 1960 lors de l'inauguration de la Maison de la culture de Béthune qui, en fait, ne verra jamais le jour. Le texte de la conférence est conservé aux Archives nationales parmi les «archives Moinot» mais est disponible au DEP. Le second est une conférence intitulée «Culture et Création», prononcée le 3 mars 1962 au Musée-Maison de la culture du Havre (Archives nationales, vers. 840754, art 1.). Le troisième est le discours prononcé à la Maison de la culture d'Amiens le 16 février 1966 (texte aimablement communiqué par G. Brajot).

faire aimer les génies de l'humanité et notamment ceux de la France, ce n'est pas de les faire connaître. La connaissance est à l'Université ; l'amour, peut-être, est à nous.<sup>1</sup>.

Sans doute est-ce le thème le plus récurrent dans tous les discours du ministre. Il l'a déjà affirmé en août 1959 à Brasilia, il le réaffirmera après les événements de mai 1968 devant un journaliste du *Spiegel* quelques mois avant son départ, comme entre ces deux dates lors des inaugurations de maisons de la culture ou devant les deux Assemblées lors des discussions budgétaires. La fonction de l'Université est de faire connaître ; celle de son ministère est de faire aimer. La culture ce n'est pas connaître mais aimer et, par cet amour, la culture manifeste et permet une communion.

G. Picon, de son côté, discrimine plus finement et plus longuement, au moins à trois reprises, lors des conférences ou discours donnés en 1960 à Béthune, en 1961 au Havre, en 1966 à Amiens, la spécificité de la culture et de l'action culturelle par rapport à des notions connexes. Mais dans chacune des trois conférences, à l'instar de Malraux dans ses discours, c'est à la différence entre la culture et la connaissance ou entre la Maison de la culture et l'Université qu'il s'attache le plus longuement et parfois de façon quasi exclusive. On a vu que Malraux fondait cette différence sur l'amour. Pour Picon, la distinction est d'abord temporelle. La connaissance est toujours héritage, mémoire d'une culture passée qui peut s'enseigner et rendre «cultivé». En cela, elle est radicalement différente de la culture vivante. Cette culture ce distingue du savoir ou de la connaissance comme le passé du présent et de la «présence», l'achevé de l'inachevé. En cela elle participe du style de l'époque et s'identifie au mouvement de la création des œuvres.

Là où l'Université enseigne, les maisons de la culture devront rendre présent. «Maisons de jeunes, éducation populaire, Universités : il s'agit toujours, précise G. Picon en 1966, d'un enseignement». Dans les maisons de la culture, il s'agit d'une manifestation, d'une «cérémonie». Cette présence est indissociablement co-présence, participation à une collectivité contemporaine. Dans une vision de l'histoire conçue comme une succession de strates, qui emprunte à Spengler comme au marxisme tous deux cités, la culture vivante est la strate en train de s'accomplir et à laquelle tous les contemporains participent. Il en découle une autre différence dont on verra les conséquences un peu plus loin. La culture est inachevée, tandis que le savoir, assimilé à «l'enseignable», est achevé. C'est là une coupure fondamentale, selon Picon, qui rend inconciliables les tâches respectives de l'Université et des maisons de la culture. Selon le directeur général des Arts et des Lettres, on ne peut enseigner que ce qui est achevé et, finalement, mort. A l'inverse, ce qui est inachevé ne peut être enseigné parce que le sens n'en a pas encore été fixé par le terme de son accomplissement. L'inachèvement est un trait essentiel de la culture au point d'autoriser une image et une nouvelle définition des maisons de la culture :

-Ce que nous appelons culture est à l'enseignement un peu ce qu'est la vie politique à la connaissance historique. Il y a l'historien, il y a ceux qui font l'histoire et il y a une vie publique consciente qui nous associe au mouvement qui fait l'Histoire. [...] Comme les universités sont les lieux où se transmet l'image achevée des cultures passées, les maisons de la culture seront les lieux où

---

1. Sénat, 8 décembre 1959.

l'image inachevée de la culture présente sera montrée à ceux qui participent d'elle sans toujours le savoir par ceux-là même qui la façonnent.<sup>1</sup>

Ce parallélisme entre histoire politique et histoire de l'art, qui notons-le au passage, est un trait des théories de l'avant-garde, associe clairement la participation, l'inachèvement et la rupture temporelle entre la connaissance et la culture. Mais la rupture n'implique pas l'absence de relation : relation qui prend ici la forme ambivalente d'un héritage sélectif. La culture exige autant la mémoire que la trahison des cultures antérieures. Picon refuse autant la table rase que la tradition<sup>2</sup>. Et s'il reprend à son compte, comme Nietzsche, la formule de Goethe — «Je déteste tout ce qui ne fait que m'instruire sans m'animer directement» —, il refuse de nier, à l'opposé de l'auteur des *Considérations intempestives*, ce qu'il appelle la «loi de la connaissance». Toutes deux composantes de l'esprit, la connaissance et la culture obéissent à des lois différentes. Seule la culture vivante peut et doit être sélection reconstructive du passé. Sélection accomplie exemplairement dans l'œuvre. Si bien que Picon associe culture, œuvres et création au point de les identifier. «La culture, c'est la diffusion même de la création» affirme-t-il en 1960, tandis qu'en 1966, les maisons de la culture sont baptisées «maisons des œuvres».

Quelle que soit l'orientation, émotionnelle chez Malraux ou historiciste chez Picon, de son opposition à la connaissance, la définition de la culture fait de la Maison de la culture le lieu de mise en présence, physique, de l'œuvre et du public. Cette mise en présence a pour condition de possibilité une faculté humaine, la sensibilité.

### *Les vertus de la sensibilité esthétique*

La progression pédagogique fragmente en étapes successives adaptées au niveau de l'élève ce que l'action culturelle doit au contraire révéler d'un coup. Cette révélation a pour cible la sensibilité du public, et plus généralement des Français, que l'on veut toucher de manière égalitaire. La sensibilité est évoquée dans tous les textes, mais elle prend toutefois une signification différente chez Picon et chez Malraux.

Avec A. Malraux, la sensibilité est la faculté invoquée parce que la communication entre les œuvres et les hommes a pour support des sentiments et le partage d'expériences humaines universelles, comme l'amour et la mort, que l'œuvre exprime et que les hommes retrouvent en eux par sa révélation. L'homme est sensible à l'art par le cœur. Tout comme chez Schiller, lui-même suivant et adaptant Kant, la sensibilité ou l'imaginaire ont chez Malraux une position intermédiaire, c'est-à-dire centrale, entre la raison ou la loi, et les instincts, la part organique et animale de l'homme. Ainsi la culture concourt à la qualité de l'homme, «lorsque cette qualité de l'homme n'est plus fondée sur

---

1. «La culture et l'Etat», *loc. cit.*, p. 9.

2. «Nous ne sommes pas seulement des héritiers, des historiens. S'il est vrai, comme l'a remarqué Malraux, que notre civilisation rassemble pour la première fois, l'héritage planétaire et séculaire, ce Musée, cette bibliothèque sans limites ainsi rassemblée est l'immense bûcher auquel s'allume le feu de la création contemporaine. Dans toutes les directions, l'esprit de notre civilisation occidentale témoigne d'une aptitude créatrice, inventive, d'une audace sans précédent. Inversement, aucune culture ne peut naître sur la table rase». (*ibid.*, 1960, p. 6). Ce double refus de la tradition et de la table rase explique, me semble-t-il, sa réaction mitigée, mêlant intérêt et distance, à l'égard de mai 1968. Voir son article «Contestation et culture», *Le Monde*, 6 août 1968.

la loi<sup>1</sup> et, ce faisant, peut sauver l'homme des usines du rêve établissant leur succès sur le sexe et la violence<sup>2</sup>. Malraux ne nie donc pas la valeur de la loi ou de la connaissance. Mais comme l'affirme également Picon, la culture est à la connaissance ce que la vérité est à l'affirmation de la valeur de la vérité. Et surtout, la raison ou le savoir ne peuvent être les supports d'une communion. Dans sa vision de l'histoire, le rationalisme succède à la religion à partir de la Renaissance et croit, à tort, pouvoir se suffire à lui-même. Or, pour Malraux, la raison ne peut être un «équivalent fonctionnel» de la religion<sup>3</sup>. Parce qu'elle ne peut ni affirmer des valeurs ni fonder une participation des individus à une communauté spirituelle. Le savoir divise là où l'émotion, l'imaginaire, rassemblent. Au XXe siècle, comme au Moyen-Age, la connaissance n'est partageable que de façon limitée :

«Le Moyen-Age avait connu une transmission des connaissances — ne fussent-elles que celles de la théologie — mais le peuple fidèle ne vivait pas de ces connaissances, il vivait de la Révélation et de la Légende dorée. Dans notre civilisation, la recherche désintéressée de la connaissance est assurément une haute valeur, mais pour le chercheur, non pour un peuple fidèle»<sup>4</sup>.

A l'inverse, les vers de Victor Hugo peuvent toucher les plus humbles parce qu'ils ont pour fond l'expérience universelle de l'amour ou de la mort. C'est dès 1959, devant les députés puis les sénateurs, qu'A. Malraux livre au public pour la première fois deux «vignettes», reprises plusieurs fois par la suite, qui illustrent sa conception de la culture comme communion à travers des expériences universelles qu'après la religion, seul le génie artistique est capable d'immortaliser et d'évoquer à tous. Bien que ces passages soient connus, leur importance autorise de longues citations. La première est une saynète ayant pour cadre l'amour naissant<sup>5</sup>. La seconde, plus longue et plus complexe, regroupe deux saynètes où, par la poésie, l'expérience de l'amour et celle de la mort s'appellent mutuellement.

«J'ai eu la chance et peut-être l'honneur de connaître l'un des derniers hommes qui ait entendu Victor Hugo dire ses vers et il me racontait ceci : Victor Hugo venait de réciter quelques-uns de ses poèmes illustres. Cet homme, encore jeune — c'était un grand écrivain — se trouvait dans la maison de Victor Hugo avec beaucoup de femmes jeunes et belles. A côté du foyer, l'octogénaire hésitant considérait Juliette, alors mourante, qui l'avait aimé toute sa vie. Et pour tous ces jeunes gens qui regardaient aussi parfois, à côté d'eux, des femmes belles, et que

---

1. Voir la citation en exergue.

2. «Ces usines si puissantes apportent les moyens du rêve les pires qui existent, parce que les usines de rêve ne sont pas là pour grandir les hommes, elles sont là très simplement pour gagner de l'argent. Or, le rêve le plus efficace pour les billets de théâtre et de cinéma c'est naturellement celui qui fait appel aux éléments les plus profonds, les plus organiques et, pour tout dire, les plus terribles de l'être humain et avant tout bien entendu, le sexe, le sang et la mort» (discours d'inauguration de la Maison de la culture d'Amiens, 19 mars 1966). Dans ce discours, où le «cœur des hommes» oppose son invincibilité aux puissances conjuguées du machinisme et des instincts primordiaux, l'imaginaire, la faculté du cœur, est l'essence de l'humanité tendue entre l'animalité et le divin : «Qu'est-ce que l'imaginaire ? Depuis que le monde est monde, c'est probablement ce que l'homme a créé en face des dieux. Le destin est là avec la naissance, et la vieillesse, et la mort, et quelque chose est là aussi qui est cette communion étrange de l'homme avec quelque chose de plus fort que ce qui l'écrase. Il y aura toujours ce moment prodigieux où l'espèce de demi-gorille levant les yeux, se sentit mystérieusement le frère du ciel étoilé» (*ibid.*).

3. «La civilisation scientifique n'est pas une civilisation religieuse. Il lui faut donc trouver ses propres moyens de défense», interview au *Spiegel*, octobre 1968.

4. Discours d'inauguration de la Maison de la culture de Grenoble, 13 février 1968.

5. Assemblée nationale, 17 novembre 1959. L'expérience du premier amour permet à un garçon de seize ans une nouvelle compréhension, émotive, des vers de Victor Hugo appris à l'école.

parfois ils aimaient, c'était cette vieille femme ravagée, couvertes de rides et qui allait mourir, qui portait sur son visage le masque immortel de l'amour.

Une fois pour toutes, quelque chose d'extraordinairement durable existe qui se retrouve chez les hommes les plus humbles. A l'hôpital, un jour de 1940, pendant que quelqu'un récitait des vers, un blessé, un illettré, dit : «Qu'est-ce que Victor Hugo a écrit sur l'amour ?» Et l'un d'entre-eux récita plusieurs poèmes, d'abord *Olympio*, bien sûr, et le fameux passage de *Booz*, là même où Victor Hugo repense à Juliette Drouet :

«Voici l'instant où celle avec qui j'ai dormi,  
O Seigneur, a quitté ma couche pour la vôtre».

Alors, chez tous les hommes dont beaucoup n'étaient guère familiers avec la poésie, ces deux vers, à eux seuls, arrêterent le grand murmure de la douleur.

Ce qui est notre fonction, c'est de faire que ce dont je vous parle en ce moment cesse d'être un privilège et qu'il ne faille pas le hasard d'un hôpital pour que les hommes entendent les paroles immortelles qui devraient leur appartenir. A n'importe quel moment capital de la vie, que ce soit la naissance, l'amour ou la mort, toutes les grandes églises ont créé de grandes liturgies. Il y a quelque chose en marge des églises : c'est le mystérieux sacrement que confère le génie. Les paroles du génie appartiennent à tous et notre fonction est de les faire connaître à tous pour que tous puissent les posséder.<sup>1</sup>

La première saynète est, pourrait-on dire, une sorte de préparation domestique de la seconde. En présence du poète, les vers qu'il récite font du visage de la femme agonisante qui les a inspirés, l'image de l'amour. La seconde illustre la capacité des mêmes vers à toucher et rassembler les hommes de toutes conditions déjà réunis dans le compagnonnage douloureux d'un hôpital de guerre. La force de cette dernière vignette étant d'évoquer à la fois la puissance de l'art et l'expérience de la guerre dont étaient issus les idéaux de la Libération<sup>2</sup>.

La sensibilité a un statut semblable chez Picon. Elle est aussi la condition de possibilité de la rencontre avec l'œuvre. Mais la culture comme création étant chez lui opposée au savoir plus par le temps que par l'amour, la sensibilité à la création ou la sympathie vis-à-vis de l'art contemporain, est à la fois une forme privative et une forme plus haute de la compréhension parce que l'inachevé ne peut être que «senti» et exige une participation à l'«être» plutôt que la posture distante de la connaissance.

«Ce qui se cherche ne peut être appris comme ce qui est trouvé. Ce qui se cherche ne peut qu'être senti, touché, montré... [...] On ne peut connaître en ce sens l'existence d'une culture contemporaine, une action créatrice actuelle. On ne peut que communiquer avec elle en une sympathie vécue. Ici, nous n'avons pas à connaître, mais à être»<sup>3</sup>.

On retrouve donc chez Picon, à la nuance près de la prévalence du contemporain, l'affirmation de la sensibilité comme condition

---

1. Sénat, 8 décembre 1959.

2. L'importance de la sensibilité et du choc révélateur opposés à l'enseignement est évidemment à mettre en relation avec son intérêt pour la puissance des images. Il est d'ailleurs remarquable que les anecdotes par lesquelles il illustre ces arguments aient la forme de description de tableaux de genre. J. Mossuz-Lavau a noté comment l'opposition du choc révélateur à l'éducation commande aussi bien sa conception de la propagande politique et le rôle attaché aux rencontres dans les biographies que sa vision de l'art (*André Malraux et le gaullisme, op. cit.*, p. 150-151).

3. «La culture et l'Etat», *loc. cit.* ; la même idée est reprise à Amiens en 1966.

d'appréhension de ce qui échappe à l'apprentissage. Reste à voir ce qui autorise l'extension de son usage à l'ensemble des Français.

### *Le nécessaire partage de la culture*

Le décret du 24 juillet 1959 est fort explicite : la mission du nouveau ministère est de «rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français, assurer la plus vaste audience au patrimoine culturel...». Le souci égalitaire est clairement affirmé. Il prendra deux formes à travers les maisons de la culture. Une lutte contre l'inégalité géographique et une lutte contre les inégalités sociales. Décentralisation et démocratisation vont de pair. Le maillage du territoire par un réseau de maisons de la culture — une par département annonce Malraux en 1959 — permettra que rien de ce qui se passe d'essentiel à Paris ne puisse échapper à la province. Cette proximité géographique, associée au bas prix des places, doit égaliser un accès jusque-là filtré par des barrières sociales. C'est ainsi qu'est définie, à l'opposé d'une culture totalitaire et d'une culture bourgeoise, une culture démocratique.

-Cela veut dire qu'il faut que, par ces maisons de la culture qui, dans chaque département français, diffuseront ce que nous essayons de faire à Paris, n'importe quel enfant de seize ans, si pauvre soit-il, puisse avoir un véritable contact avec son patrimoine national et avec la gloire de l'esprit de l'humanité<sup>1</sup>.

Quels sont les ressorts de ce souci égalitaire ? N'y a-t-il pas plus que la passion démocratique et que la toute puissance de l'idéal d'un Etat-providence en montée depuis la Libération auquel il faudrait associer la préoccupation «sociale» d'un gaullisme brouillant les frontières de la droite et de la gauche ? Au moins deux autres ressorts plus spécifiques peuvent être invoqués. Le premier est le mépris pour les privilèges et les goûts du «bourgeois». Le second, plus important et surtout plus immédiatement perceptible dans les textes, est l'idéal d'un art partagé, la culture étant en quelque sorte un art socialisé.

En effet, au delà d'un souci redistributif et d'une répulsion, le partage de la culture paraît essentiel à la culture même. Et lorsqu'en 1960, G. Picon s'exclame : «Qu'est-ce qu'une beauté qui n'existe pas pour tous ? Qu'est-ce qu'une vérité qui n'existe pas pour tous ? Que la culture n'existe que pour quelques-uns est un scandale qui doit cesser — mais que la démocratie s'emploie à faire cesser depuis qu'elle existe —», c'est plus qu'un élan de générosité. Picon développe plus longuement ce thème en 1966. La culture a besoin d'un bon équilibre entre création et communication. Au XIXe siècle, la séparation entre les deux était maximale. Les chefs-d'œuvre de Manet et Courbet étaient délaissés tandis que les moyens de diffusion, l'Etat et la presse étaient au service de Cabanel et Baudry. La non-reconnaissance de la création condamnait ses auteurs au statut d'artiste maudit. Or, l'art n'est pas libre, continue Picon, quand il est condamné à la révolte pour être libre, car l'opposition à l'ordre établi est encore une forme de dépendance à cet ordre. Le XXe siècle présente le déséquilibre inverse. L'art public succède à l'art maudit. Les moyens de communication risquent de défigurer l'œuvre par sa

---

1. Assemblée nationale, 17 novembre 1959.

transformation en un bien immédiatement consommable et indifférencié pour des spectateurs passifs. Face à ce péril, les créateurs peuvent être tentés par le retrait. Picon se souvient, lors d'un séjour dans un collège américain, d'avoir éprouvé, non sans une certaine délectation qu'il juge sans doute dangereuse, le sentiment d'être enfermé dans un cloître à l'abri d'une culture «basique» plus avancée aux Etats-Unis qu'en France. A l'inverse, une liberté naissante n'a d'autre refuge en Union soviétique que dans quelques cloîtres à condition de n'avoir aucune action sur le siècle. Ces deux contre-modèles induisent la mission des maisons de la culture : «Si la culture basique n'est pas refoulée, elle suscitera en compensation une culture ésotérique. Empêcher qu'une culture ésotérique ne réponde à une culture caricaturale, qui le fera, sinon les maisons de la culture»<sup>1</sup>.

Avec les sociétés soviétique et américaine, le monastère et son équivalent académique, le collège, sont congédiés au bénéfice de la cathédrale, modèle de la Maison de la culture qui conjugue création et communication, ménage entre les créateurs et leur contemporains la distance et la proximité nécessaires tant à la liberté de la culture qu'à son action dans le siècle<sup>2</sup>.

De son côté, Malraux affirme en 1966, à l'Assemblée nationale, «la culture sera populaire ou ne sera pas», mais il est moins prolix sur ce thème. Toutefois, ses propos sur la société américaine, dans lesquels il associe l'absence d'une culture, au sens où il l'entend, au fait exemplaire qu'Hemingway ne puisse avoir dans son pays un statut d'intellectuel vont dans le même sens. On repère au passage le lien entre la conception de la culture chez Picon et Malraux et la figure française de l'«intellectuel» à laquelle le premier participait et dont le second avait été l'un des parangons. En résonance avec cette figure, la culture suppose qu'elle soit partagée et qu'elle «engage», indépendamment de toute orientation politique précise. Si Malraux aborde moins ce thème dans ses discours, c'est peut-être parce que son premier souci est de démarquer l'impératif de démocratisation du totalitarisme et de dissocier la «popularisation» de la culture de la «culture populaire». La «culture pour chacun» qu'il oppose à la «culture pour tous» de la société communiste, suppose non pas des cultures singulières<sup>3</sup> — mais une appréhension ou une relation individuelle à une culture universelle. Malgré les parallèles récurrents entre l'action de la IIIe République de Jules Ferry pour l'école et l'action culturelle de la Ve République, la culture pourra peut-être, selon les vœux du ministre, devenir gratuite, on ne l'envisage pas obligatoire. L'intervention volontariste de l'Etat ne contrevient, selon cette philosophie, ni à la liberté du public, ni à celle des artistes.

### *Dirigisme étatique, démocratie culturelle et liberté artistique*

Prononcé à la fin de sa conférence d'Amiens en 1966, le mot «liberté» ouvre la conclusion de G. Picon. Suit une définition de la liberté comme capacité de

---

1. Discours à la Maison de la culture d'Amiens, 16 février 1966.

2. «Notre but essentiel, avait dit P. Moinot en 1961, devient d'une part qu'il n'y ait plus de distance entre l'artiste et le public de l'artiste, de même qu'il n'y en avait sans doute pas entre le sculpteur des cathédrales et le pèlerin» (*L'action culturelle*, exposé devant un groupe de travail de la commission des équipements culturels et du patrimoine artistique du IVe Plan, p. 7, Archives nationales, vers. 840754, art. 8, cart. 59).

3. «La culture est populaire par ceux qu'elle atteint, non du fait de sa nature», Assemblée nationale, 28 octobre 1966.

choix émancipée d'une détermination extérieure. Mais cette capacité est finalisée :

-Qu'est-ce qu'être libre ? C'est avoir la possibilité de choisir sans être déterminé par un conditionnement préexistant. C'est pouvoir échapper à une cause pour aller vers une fin, être capable de se vouloir autre que l'on est, opposer une valeur à un fait, une culture à une nature, une culture à faire à une culture toute faite.

Picon précise que la liberté suppose la non-détermination par une pression extérieure mais aussi la capacité d'échapper à une pente naturelle et intérieure. La liberté est capacité de poursuivre un projet contre soi-même. Et Picon explicite cette définition en l'appliquant à l'Etat, au public et à l'artiste. L'Etat est libre non seulement s'il n'est pas sous l'emprise d'une puissance extérieure, mais aussi parce qu'il est capable de ne pas poursuivre la seule raison d'Etat et d'admettre la justice ou la culture parmi ses raisons d'être. Le public est libre s'il n'est pas asservi par un pouvoir. Mais cette condition n'est pas suffisante : «Pour qu'il soit vraiment libre, il faut un peu plus : qu'il soit capable d'échapper à sa pente naturelle, par exemple de préférer la tragédie au *happy end*, le difficile au facile». De la même façon, l'artiste est libre, comme on l'a déjà vu, non seulement s'il sait dire non mais aussi s'il n'est pas seulement orienté par ce refus. Ainsi, la liberté n'est pas l'autonomie d'une singularité, elle a au contraire pour fond une hétéronomie interne et la capacité de choisir la part la plus élevée de soi-même. Là où l'autonomie pourrait faire surgir des contradictions, c'est cette hétéronomie qui permet de concilier, du moins dans le ciel des idées, liberté du public et des artistes et intervention volontaire de l'Etat.

Or, justement, l'Etat choisit et doit choisir. Malraux comme Picon l'annoncent publiquement. La définition de l'action culturelle contient l'affirmation de la légitimité d'un dirigisme d'Etat<sup>1</sup>. La toute première conférence du ministre d'Etat chargé des Affaires culturelles, consacrée aux théâtres nationaux le 9 avril 1959, est sur ce point catégorique. «Quiconque subventionne choisit son subventionné. Et s'il croit ne pas le choisir, choisit, sans le savoir, l'amateur de Feydeau». Dans la même conférence, A. Malraux demande au nouvel administrateur de la Comédie française que la tragédie réapparaisse aux dépens des comédies devenues dominantes dans la programmation de l'illustre maison. De la même façon, il consacra l'essentiel de l'augmentation de son premier budget au théâtre, aux troupes de la décentralisation et non aux théâtres lyriques de province, quoiqu'en aient les députés et les sénateurs qui s'en plaindront. L'Etat, donc, choisit la haute culture contre le divertissement.

Picon oppose également à l'objection de «dirigisme arbitraire» l'argument, selon lui irréfutable, selon lequel on ne peut pas ne pas choisir. La IIIe République a choisi sans s'en rendre compte et, finalement, moins bien que Louis XIV ou Napoléon III, et la IVe République a trop dispersé sa mise. «Aujourd'hui, continue Picon dans sa conférence de 1960, on soutient trop ce qui ne le mérite pas ; on ne soutient pas assez ce qui le mérite. A la fleur plus

---

1. Nous élargissons à la culture, sans signification péjorative, l'usage du terme «dirigisme» au-delà du domaine pour lequel il apparaît en 1937 : «Système économique dans lequel le gouvernement exerce un pouvoir d'orientation et de décision dans le domaine économique», *Lexis Larousse*, 1979. A l'inverse, dans le paragraphe qui suit, nous évoquons l'usage péjoratif du terme auquel Picon fait référence.



précieuse (et plus coûteuse) que les autres, il faut plus que la goutte de l'arrosoir égalitaire...». Cette exigence de choix guide jusqu'à sa conception de la programmation d'une Maison de la culture :

«Ou bien il faut renoncer aux maisons de la culture, ou bien il faut qu'elles communiquent une image d'une certaine cohérence, d'une certaine unité. Si nous prenons le domaine culturel comme un fait, sans prononcer aucun jugement de valeur, il apparaît comme la juxtaposition de tendances incompatibles, et d'œuvres qui sont incompatibles. [...] Qui peut imaginer que le rôle des maisons de la culture soit de montrer l'image d'un tel chaos ? Ce ne serait rien de plus que de lire ou de commenter à haute voix un catalogue de librairie, ou les programmes de la *Semaine à Paris*<sup>1</sup>.

Le choix que G. Picon revendique pour l'Etat paraît donc beaucoup plus précis que celui affirmé par Malraux. Du coup se pose avec plus d'acuité encore le problème suivant : comment l'Etat peut-il reconnaître «la fleur plus précieuse» ? La réponse de Picon est dans la droite ligne de sa conception historiciste de l'évolution artistique. Il reconnaît que l'action de l'Etat dans le domaine de la culture contemporaine soulève une difficulté spécifique et encourt le risque de dirigisme artistique. L'Etat ne court aucun risque quand il soutient la connaissance historique et l'enseignement. Les choix et les jugements de valeur y ont été déjà fait par «une sagesse anonyme, le consentement des siècles, de l'Histoire». Avec la culture contemporaine, l'Etat ne doit plus seulement «transmettre des valeurs mais [...] les *choisir*». Et pour cela, malgré l'absence de sanction de l'histoire, l'Etat peut se fier, en matière de culture contemporaine, à deux critères. Les signes de mutations et de novations, car le propre de cette culture contemporaine est d'accomplir des «gestes irréversibles» qui situent même les artistes qui ne participent pas de ces ruptures<sup>2</sup>, et la réputation internationale car «l'extension dans l'espace [...] joue dans le contemporain, le rôle de la consécration par les siècles».

\* \* \*

\*

Deux remarques pour conclure. Au terme de cette analyse, il est possible de faire justice d'anachronismes coutumiers prêtant aux années Malraux les traits de périodes ultérieures. Ainsi, ni chez Malraux ni chez Picon, la «culture» n'introduit-elle le relativisme de l'anthropologie. Sa substitution aux Beaux-Arts ne signifie pas plus la contestation de la sacralisation de l'œuvre qu'un élargissement à des arts ou expressions jusque là illégitimes. Et son opposition à l'éducation ne relève pas encore d'une idéologie de la créativité et de l'expression. Ce n'est qu'après 1968 que, dans le secteur qui nous intéresse, le discours sur la culture s'enrichit de ces nouvelles significations. Pour A. Malraux et G. Picon, la «culture» circonscrit moins un domaine, qui reste justement celui des Beaux-Arts, qu'elle ne nomme une mission politique et sociale. En affirmant que la culture était à l'enseignement ce que la vie politique était à la connaissance historique, Picon ne pouvait plus clairement tracer un parallèle entre la politique culturelle de l'Etat et le rôle de l'intellectuel. L'Etat doit entraîner la participation de tous au mouvement de la

---

1. «La culture et l'Etat», *loc. cit.*

2. «Les contre-révolutionnaires, même s'ils sont géniaux, rendent hommage à la Révolution. [...] Des livres très profonds ont été écrits contre l'art contemporain : mais ils témoignent de son existence. [...] L'art qui se fait a finalement raison contre l'art qui ne se fait pas» (*ibid.*, p.13-14).

création, comme l'intellectuel appelle à l'engagement des citoyens dans les affaires publiques<sup>1</sup>.

Enfin, aucune des quatre composantes que nous avons distinguées, et dont il faut souligner l'étroite solidarité, n'implique un soutien privilégié des avant-gardes artistiques par l'Etat. Pourtant certaines des inflexions de la théorie des avant-gardes sont bien présentes dans les textes analysés, mais seulement dans ceux de G. Picon. La question des avant-gardes semble avoir divisé nos deux philosophes de l'Etat esthétique. En effet, quelle que soit leur proximité, leur idées ne se rejoignent jamais complètement. Pour chacune des composantes de la «philosophie» de l'action culturelle, il a fallu faire la part de la communion par les expériences universelles chez Malraux, et de l'historicisme chez Picon. Au regard des distinctions posées par Antoine Compagnon pour l'étude des paradoxes de la modernité et de leur succession<sup>2</sup>, Malraux a une conception de la modernité, plus proche de celle de Baudelaire, qui s'attache au présent pour ce qu'il recèle d'éternel. A l'inverse, G. Picon, même s'il s'écarte des théories de l'avant-garde par son refus de la table rase, finit par consentir sa préférence aux artistes qui s'en réclament parce que sa conception de la modernité privilégie le présent au nom du futur qu'il anticipe et annonce. On ne peut pas ne pas mettre en relation cette différence avec leur séparation en 1966 à propos de l'«affaire Boulez»<sup>3</sup>. Si l'un comme l'autre s'opposaient aux Beaux-Arts et à l'académisme, G. Picon pourrait avoir été la première tête de pont de la diffusion, au sein de l'administration du ministère, des théories de l'avant-garde. Sa présence au jury du concours d'architecture du Centre Beaubourg, qui lui rend hommage en 1979 par une exposition, est à cet égard comme un clin d'œil. Mais, au delà de cette conjecture, les nuances des deux hommes apportent un autre enseignement.

Si la conjonction de leurs conceptions et des luttes administratives qu'ils ont dû livrer a donné un caractère fondateur à la définition de la politique culturelle par opposition à l'enseignement et aux Beaux-Arts, les ressorts de l'institutionnalisation des avant-gardes sont ailleurs. Deux pistes mériteraient l'exploration : d'abord l'évolution propre des milieux artistiques ; ensuite l'attrait pour le travail administratif des deux critères de la valeur artistique contemporaine mentionnés par Picon, la nouveauté et la réputation internationale, remarquables en ce qu'ils permettent l'évitement du jugement esthétique.

---

1. La conjonction de la prégnance de la figure de l'intellectuel et du refus de l'institution éducative dans la définition canonique de la politique culturelle fait écho au lien, souligné par A. Compagnon, entre la faiblesse de l'idée d'Université en France, c'est-à-dire d'une autorité morale et civique de l'institution universitaire au sein de la société française, et la force du sacerdoce laïque octroyé aux intellectuels. Cf. Compagnon (A.), «L'utopie d'une République athénienne», *Le Débat*, n°70, mai-août 1992.

2. Compagnon (A.), *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990.

3. Rappelons que G. Picon et E. Biasini ont été évincés du ministère en 1966 à la suite de leur prise de position en faveur de P. Boulez contre M. Landowski au sujet de la création de la direction de la musique, de la définition de sa politique et de la nomination de son responsable.