

Le "modèle français" et sa "crise" : ambitions, ambiguïtés et défis d'une politique culturelle

Vincent Dubois

▶ **To cite this version:**

Vincent Dubois. Le "modèle français" et sa "crise" : ambitions, ambiguïtés et défis d'une politique culturelle. Saint-Pierre (D.). Tendances et défis des politiques culturelles dans les pays occidentaux, Presses universitaires de Laval, Québec, pp.17-52, 2010. halshs-00498015

HAL Id: halshs-00498015
https://shs.hal.science/halshs-00498015

Submitted on 6 Jul 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le « modèle français » et sa « crise » : ambitions, ambiguïtés et défis d'une politique culturelle

Vincent Dubois

Biographie : Vincent Dubois, sociologue et politiste, GSPE-PRISME (CNRS UMR 7012), est professeur à l'Institut d'études politiques de Strasbourg (France) et membre de l'Institut universitaire de France. Il dirige le master de science politique, au sein duquel il a créé un programme en Politique et gestion de la culture. Il a notamment publié sur les questions culturelles *Politiques locales et enjeux culturels* (dir., 1998) ; *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique* (1999) ; *Les mondes de l'harmonie* (mai 2009). Ses autres domaines de recherche sont les politiques de la langue française et le traitement politique et bureaucratique des assistés sociaux. Il dirige la revue *Sociétés contemporaines* (Presses de Sciences-po, Paris).

Résumé : *La politique culturelle française est souvent considérée comme un « modèle ». En France, sa « crise » est cependant diagnostiquée de manière récurrente depuis le milieu des années 1980. L'importance de cette désillusion procède en partie d'une surestimation de la cohérence du modèle initial. En revenant sur les fondements du système français de politique culturelle, ce chapitre montre que ses difficultés actuelles procèdent largement de ses ambiguïtés et contradictions fondatrices. Il propose ce faisant un aperçu critique de l'héritage d'une politique fortement développée depuis cinquante ans, en même temps qu'une analyse de ses difficultés contemporaines et de leurs causes. Il se termine en formulant des propositions pour une manière renouvelée d'appréhender ces enjeux.*

Abstract: *French cultural policy is often regarded as a "model". However in France its "crisis" has been regularly diagnosed since the mid 1980's. The strength of this disillusion is partly due to an overestimate of the coherence of the initial model. Coming back to the foundations of the French cultural policy system, this chapter shows that most of its current difficulties are the consequences of its founding ambiguities and contradictions. By doing so it proposes a critical overview of the inheritance of a policy which has been strongly developed for 50 years. In the meantime, it analyses the main current difficulties and their causes. It ends by proposing some new ways of tackling these issues.*

Introduction : un modèle en crise ?

En matière de politique culturelle, la France fait volontiers figure de modèle. A l'instar du « modèle scandinave » de protection sociale, du « modèle allemand » d'apprentissage professionnel ou du « modèle américain » (*i.e.* états-unien) d'enseignement supérieur et de recherche, le « modèle français de politique culturelle » est une valeur sûre du sens commun en matière de comparaison internationale des politiques publiques. Un engagement ancien de l'État dans la vie artistique, un niveau élevé de dépenses publiques, des institutions publiques nombreuses et renommées, l'omniprésence d'un discours politique paré des atours du volontarisme dont les figures emblématiques d'André Malraux[1] et de Jack Lang[2] constituent les symboles : tout cela conduit à faire de la France une référence en la matière. Même si des polémistes peuvent parfois s'en saisir pour railler « l'arrogance » française ou la rapprocher de l'assujettissement totalitaire de la culture par l'État, cette référence est souvent positivement connotée. Depuis les années 1980, plusieurs gouvernements européens se sont ainsi inspirés, même superficiellement, de l'expérience du ministère français de la Culture dans leur effort pour structurer une politique culturelle nationale, en Grèce, en Espagne, en Italie par exemple. C'est que l'expérience française a été constituée par ses promoteurs comme un modèle d'exportation, *via* notamment l'UNESCO ou le Conseil de l'Europe, les réunions des ministres européens chargés de la culture, et même dans un programme du ministère français de la Culture destiné à présenter et diffuser son mode d'organisation, son savoir-faire et ses réalisations partout dans le monde[3]. C'est aussi que les interventions du gouvernement français dans les négociations internationales sur les questions culturelles (que l'on pense aux mobilisations pour le principe de l'exception culturelle dans les accords

[1] Premier ministre chargé des Affaires culturelles, sous la présidence de Charles de Gaulle de 1959 à 1969.
[2] Ministre de la Culture sous la présidence de François Mitterrand de 1981 à 1986 puis de 1988 à 1993.
[3] Les Rencontres Malraux, lancées en 1994.

commerciaux en 1993 ou, plus récemment, à l'affirmation du principe de diversité culturelle), ont rendu très visible la spécificité nationale d'un fort engagement politique dans ce domaine[4].

L'apparent succès international du « modèle français » tranche singulièrement avec la désillusion et la remise en cause qui, depuis ces vingt dernières années, dominent le commentaire des politiques culturelles en France. Des professionnels de la culture aux journalistes, des experts aux artistes, des acteurs politiques d'opposition à ceux qui gouvernent, le constat d'une « crise » de la politique culturelle française est en effet très largement partagé. Si l'identification des problèmes, la désignation de leurs causes et plus encore les propositions de solutions à leur apporter sont tout sauf consensuelles, les bilans et états des lieux moroses proviennent quant à eux des horizons les plus divers. Avec les appels à une politique renouvelée dans ses fondements qui les accompagnent, ils apparaissent dès lors avec une régularité constante. Dans la seconde moitié des années 1980, c'est le diagnostic d'un « essoufflement » de la politique Lang du début des années 1980 puis ses critiques par la droite et les milieux conservateurs qui ont structuré les débats. Par la suite, les difficultés budgétaires, les conflits et polémiques, la faiblesse du crédit politique des ministres de la Culture ont alterné quand ils ne se sont pas combinés pour alimenter une « crise » dont le constat est devenu un lieu commun. Au point que, de la commission pour une « refondation » de la politique culturelle en 1993 à la lettre de mission du Président de la République à la ministre qui évoque en 2007 « les lacunes et les ratés » d'une politique qu'il s'agit de mettre enfin à « l'heure d'un nouveau souffle »[5], la conduite de l'action culturelle gouvernementale

[4] Faute de place, on ne peut intégrer de dimension comparative dans ce chapitre, ce qui ne présuppose évidemment pas que l'on doive considérer l'ensemble des questions soulevées ici comme étant spécifiques au cas français.

[5] Lettre de mission de Nicolas Sarkozy, Président de la République, à Christine Albanel, ministre de la culture, 1er août 2007.

semble devoir se baser sur la reconnaissance des impasses du modèle passé autant que sur l'entretien des héritages dont il est porteur.

Deux de ces impasses forment le socle de ces appréciations au mieux mitigées. La politique publique de la culture aurait avant tout échoué à réaliser l'objectif de démocratisation culturelle au nom duquel elle a été créée à la fin des années 1950. Elle n'aurait par ailleurs pas permis de maintenir la culture française à un niveau suffisant de rayonnement international, faute d'une politique efficace d'aide à la création artistique contemporaine et-ou à cause d'une politique de diffusion insuffisante. À ces deux points fondamentaux s'ajoute une kyrielle de griefs portant sur le mauvais équilibre Paris-province, les déficiences de la protection du patrimoine artistique, l'incapacité à répondre aux transformations culturelles générées par la généralisation des technologies de l'information et de la communication ou encore, *last but not least*, les problèmes de financement de l'emploi dans le spectacle vivant et l'audiovisuel qui sont devenus centraux pour la politique culturelle gouvernementale à partir de la crise des « intermittents du spectacle » en 2003[6].

Le « modèle français » de politique culturelle serait donc « en crise ». C'est ce que répètent à satiété nombre d'études récentes, qui annoncent « la fin d'un mythe » (Djian, 2005), décrivent « un système fatigué » (Abirached, 2005) ou critiquent les « dérèglements » d'un « modèle qui s'essouffle » (Benhamou, 2006) voire le « dégoût culturel » (Brossat, 2008), quand elles ne cherchent pas dans l'exemple états-unien, jadis anti-modèle par excellence, une source d'inspiration pour repartir sur de nouvelles bases (Martel, 2006). De tels jugements sont loin d'être sans fondement : nous y reviendrons. Mais leur sévérité et leur répétition ne sont-elles pas aussi le produit d'une croyance excessive dans un « modèle » dont on est d'autant plus

porté à regretter le délitement qu'on en a surestimé la cohérence ?[7] Est-il pertinent de parler de crise pour décrire une situation qui s'installe dans la durée, s'étalant désormais sur deux décennies ? La rhétorique de la « crise », faisant apparaître par contraste la période révolue comme un âge d'or perdu, ne risque-t-elle pas de présenter comme conjoncturelles des difficultés et contradictions plus structurelles, c'est-à-dire inscrites précisément dans cette histoire dont elle déplore la fin ? Telles sont les questions qui serviront de point de départ à cette présentation synthétique du système français de politique culturelle et de ses enjeux contemporains.

Nous reviendrons dans un premier temps sur les principaux fondements de ce système, sans oublier les contradictions dont ils sont porteurs. Nous verrons ensuite comment les transformations des relations entre champs culturel et politique[8] conduisent ces contradictions à fonder la remise en cause d'une politique culturelle qui n'avait dû son succès qu'à leur mise entre parenthèses provisoire[9].

Quelques repères

Au 1er janvier 2008, la France comptait environ 65 millions d'habitants, dont environ 62 millions pour la France métropolitaine[10]. La croissance démographique française est l'une des plus dynamiques d'Europe, combinant un taux de natalité supérieur à la moyenne européenne (la France est le pays le plus fécond d'Europe avec l'Irlande) et un solde migratoire positif. Plus des trois-quarts de la population en métropole est urbaine, environ un tiers résidant dans des aires urbaines de plus de 500 000 habitants, celle de Paris concentrant à elle seule près de 12 millions d'habitants. La population active dépassait légèrement les 28 millions en 2007. Avec un taux d'emploi des 15-64 ans de 64,6%, la France se situe légèrement en deçà de la moyenne de l'Union européenne à 25 (65,4%). Le taux de chômage officiel (environ 7,5% en 2008) situe la France sensiblement au-dessus des pays voisins. Au

[6] L'intermittence du spectacle désigne le système d'indemnisation du chômage des artistes et techniciens du spectacle vivant et de l'audiovisuel qui doit leur permettre une certaine continuité de revenus.
[7] Si discours de crise et rhétorique de déploration se retrouvent dans d'autres pays, l'intensité des attentes suscitées par la politique culturelle en France, comme la place particulière du champ culturel dans les débats publics dans ce pays, expliquent sans doute que ces discours y soient si présents. Il y aurait là une piste pour une analyse comparée des prises de position publiques sur les politiques culturelles.
[8] On utilise ici la notion de champ au sens qu'elle revêt dans la sociologie de Pierre Bourdieu (Bourdieu, 1993).
[9] Je remercie pour leur lecture d'une version antérieure de ce texte les coordinatrices de l'ouvrage, les évaluateurs anonymes et mon collègue Laurent Jeanpierre.
[10] Insee, Bilan démographique 2007, http://www.insee.fr/

sein de la population active, les catégories socioprofessionnelles les plus représentées sont les employés (29,3%) et les ouvriers (24,4%), soit plus de la moitié de la population appartenant aux classes populaires (auxquels on peut ajouter les 2% d'agriculteurs exploitants)[11]. Viennent ensuite les professions intermédiaires (23,%), les cadres et professions intellectuelles supérieures (14%), et les artisans, commerçants et chefs d'entreprise (5,6%). Avec un PNB par habitant de 35 854 $ (chiffres 2005), la France se situe au 16e rang des pays les plus riches. Si elles sont régulées par des prestations sociales et un salaire minimum garanti (un peu plus de 1000 € mensuels nets), les inégalités de revenus demeurent elles aussi importantes. Le revenu disponible médian (après impôts et prestations sociales) des ménages s'élevait en 2006 à 2 050 euros. Les 10 % les plus pauvres ne perçoivent que 3 % de la masse totale des revenus quand les 10 % les plus riches en reçoivent 24,8 % (avec plus de 4 129 € mensuels). Encore ces chiffres ne tiennent-ils pas compte des revenus du patrimoine qui creusent encore les inégalités de richesse[12]. Près de 64% d'une classe d'âge obtient aujourd'hui le baccalauréat, qui sanctionne la fin des études secondaires. Cette proportion qui a progressé historiquement de manière continue mais lente a très rapidement augmenté au cours des deux dernières décennies : elle s'établissait à 36% en 1989. La part de jeunes obtenant un diplôme du supérieur a également fortement augmenté, doublant en 15 ans (de 21 % pour les générations nées entre 1960 et 1962 à 42 % pour celles nées entre 1975 et 1977). Ces augmentations, liées aux effets des politiques éducatives, n'équivalent pas mécaniquement à une démocratisation dans la mesure où les inégalités en fonction des origines sociales demeurent importantes. Un enfant d'ouvrier a toujours trois fois moins de chances d'obtenir le baccalauréat qu'un enfant de cadres. Et si 25% des enfants d'ouvriers nés au milieu des années 1970 sont diplômés du supérieur alors qu'ils étaient moins de 10% 15 ans avant, ils le sont dans une proportion qui demeure également trois fois inférieure à celle des enfants de cadres (77%)[13]. L'une des particularités de la France tient au rôle structurant qu'y ont joué historiquement les services publics et l'intervention des pouvoirs publics nationaux et locaux dans les différents domaines de la vie sociale. La France connaît le même régime politique depuis l'adoption de la constitution de la Ve République en 1958. Cela n'empêche pas des évolutions, dans le sens d'une « présidentialisation » et d'un déclin du rôle du Parlement, constitué de l'Assemblée nationale et du Sénat. Si les chefs d'Etat et les gouvernements ont été de manière continue à droite de 1958 à 1981, de nombreuses alternances se sont succédées depuis l'élection cette année-là d'un président issu du Parti socialiste. Depuis les lois de décentralisation de 1982-1983 puis celle de 2003, les collectivités territoriales jouent un rôle croissant dans la vie économique, sociale, politique et culturelle d'un pays qu'on dit pourtant très centralisé. Les trois niveaux de collectivités territoriales sont les régions (22), les départements (100), et les communes, tous trois intervenant dans de multiples domaines, y compris la culture. Pays parmi les initiateurs de la construction européenne, la France joue un rôle important au sein de l'Union européenne en même temps que, comme les autres Etats membres, sa politique est aujourd'hui fortement dépendante du niveau européen.

1. Construction, contradictions et inflexions d'un système de politique culturelle

La politique culturelle française n'a jamais eu la belle cohérence d'un « modèle » au sens où elle aurait été expressément et méthodiquement conçue comme l'articulation d'un ensemble

[11] Chiffres Insee 2005.

de principes, d'objectifs, de moyens et de modes d'organisation[14]. Sa formation historique ne s'est pas moins accompagnée de la mise en place, fut-elle parfois tâtonnante et en partie imprévue, d'un système, au sens d'un ensemble relativement stabilisé de relations entre des éléments interdépendants se renforçant mutuellement. C'est ce système dont on voudrait à grands traits rappeler les principaux éléments, tout en attirant l'attention sur les ambiguïtés dont il est porteur et les évolutions tendancielles qu'il a connues.

1.1. La question des origines

Il est fréquent de faire remonter la politique culturelle française à l'héritage séculaire de la monarchie absolue. De fait, dès le XVIe siècle, des relations étroites s'établissent entre l'État et les espaces de la production culturelle. Les monarques sont, comme l'aristocratie et l'Église, des commanditaires d'œuvres d'art. Plus encore, la dynamique conflictuelle de formation de l'État moderne au cours de laquelle le roi impose sa domination sur les seigneurs féodaux puis son autorité face à celle de l'Église génère d'importants investissements artistiques, gérés par une administration *ad hoc*, la surintendance des bâtiments du roi, créée en 1535. Dans cette dynamique concurrentielle apparaissent des institutions qui, loin de seulement servir le prestige royal, structurent durablement l'activité scientifique, littéraire et artistique. C'est le cas de la création du Collège royal (actuel Collège de France) en 1530 à celle de la Comédie française en 1680. Dans l'intervalle l'Académie française (1635) et l'Académie de peinture (1648), bien que créées par l'État et placées sous sa tutelle, forment les premières instances d'énonciation des règles spécifiques de l'activité

[12] Sources : http://www.inegalites.fr/article.php3?id_article=1
[13] Cf. Albouy et Tavan, 2007.
[14] Sauf peut-être, si l'on suit Urfalino (1996), au moment de l'affirmation d'une politique d'action culturelle dont les Maisons de la culture forment le symbole et l'instrument, dans les années 1959-1963.

littéraire et artistique, posant ainsi les bases du processus d'autonomisation d'un champ de la production culturelle (Bourdieu, 1993).

L'identification de ces origines lointaines semble d'autant plus logiquement s'imposer que les étapes ultérieures de la formation de l'État-nation sont également l'occasion d'interventions publiques dont les résultats ont durablement façonné le paysage culturel. Que l'on pense par exemple à la création des Archives nationales (1789) et à celle du musée du Louvre (1793) au début de la Révolution française, ou à l'œuvre scolaire (lois de 1881 et 1882) et à la protection du patrimoine historique (loi de 1913) au début de la IIIe République[15].

De ce bref rappel historique on doit retenir qu'en France, la formation d'une culture nationale et la genèse d'éléments structurants du champ culturel ont partie liée avec le processus historique de formation de l'État. L'État n'a pas seulement contribué à l'infrastructure institutionnelle et matérielle du développement culturel. La structuration de l'État et celle de la culture se sont opérées de concert, dans un processus d'édification et d'unification nationale, ce qu'on voit de façon particulièrement nette en matière linguistique.

Cette articulation historique précoce et intense entre l'État, la culture et la nation expliquent sans doute nombre des spécificités de la politique culturelle française. Doit-on pour autant considérer François 1er ou Louis XIV, Colbert ou Richelieu, comme les inventeurs de cette politique voire, dans la *regressio ad infinitum* des érudits, en situer l'origine aux premières sources d'où émerge l'État moderne ? Rien n'est moins sûr. D'abord parce que les règles élémentaires de la méthode historique conduisent à se défier du piège de l'anachronisme. En

[15] De nombreuses synthèses historiques sont disponibles sur la question. On renvoie en particulier le lecteur à (Poirrier, 2000).

l'occurrence celui-ci conduit à voir dans ce produit objectivé de l'histoire qu'est la politique culturelle une notion trans-historique, c'est-à-dire sans histoire, et à considérer *a posteriori* des contextes passés sous l'angle d'une réalité apparue ultérieurement — ce qui reviendrait, pour reprendre la métaphore de Norbert Elias, à faire passer une maison construite dans le style d'aujourd'hui mais avec des matériaux anciens pour un authentique témoignage du passé. Ensuite parce que la genèse de la politique culturelle contemporaine est tout sauf le produit d'une histoire linéaire, invitant dès lors à la circonspection quant aux continuités trop évidentes pour ne pas être aveuglantes.

Si l'on retient comme indicateurs l'usage du terme « politique culturelle » par les acteurs historiques, l'objectivation d'une telle politique dans des structures institutionnelles spécifiques et son incarnation dans des rôles politiques et administratifs, on est conduits à associer l'apparition de la politique culturelle en France à l'instauration du ministère des Affaires culturelles à partir de 1959. Cette instauration prend bien sûr sens dans une histoire longue, marquée par des jalons anciens puis par toute une série de contraintes structurelles, d'occasions manquées ou de tentatives avortées[16]. Elle est cependant irréductible tant à un aboutissement inéluctable de cette histoire qu'au résultat d'un projet politique préexistant.

Un retour rapide sur les conditions de création du ministère des Affaires culturelles (devenu par la suite ministère de la Culture), symbole du « modèle français » de politique culturelle, permet de s'en convaincre. Cette création tient en effet essentiellement à des conditions conjoncturelles. L'année 1958 est celle du retour au pouvoir du général de Gaulle, en pleine guerre d'Algérie, puis de l'avènement de la Ve République, dont la constitution est ratifiée en octobre. Avec le général de Gaulle arrive un personnel politique en partie nouveau, au sein

duquel figure André Malraux, l' « ami fidèle », écrivain célèbre et apprécié par la gauche notamment pour son engagement dans la guerre d'Espagne aux côtés des Républicains, mais aussi propagandiste du parti gaulliste, le RPF. Avec le changement de régime s'ouvre une période d'intenses réformes pour une action gouvernementale renforcée et modernisée, et partant le lancement de nouvelles politiques. Le ministère des Affaires culturelles et la politique de la culture qu'il invente doivent leur existence à la conjonction de ces deux facteurs. Ce n'est pas verser dans le fétichisme du rôle des « grands hommes » dans l'histoire que de rappeler la place décisive d'André Malraux dans ces innovations. Ce dernier, ministre dès juin 1958, n'a d'abord pas d'attributions fixes. Outre quelques dossiers comme la jeunesse ou la recherche scientifique, son rôle s'apparente à celui d'un porte-parole du président du conseil puis chef de l'État dont il vient, pour paraphraser Max Weber, attester le charisme (Weber, 1971). Utile politiquement, ce ministre ne peut cependant pas rester indéfiniment sans portefeuille. S'engage ainsi un travail de réorganisation administrative dont le but est d'abord de lui construire un ministère à sa mesure. C'est de cette réorganisation que naît le ministère des Affaires culturelles, en juillet 1959. Elle consiste essentiellement à autonomiser l'administration des arts et lettres, jusqu'alors parent pauvre du ministère de l'Éducation nationale, et à y adjoindre le cinéma jusqu'alors sous la tutelle du ministère de l'Industrie et du commerce.

Les services de l'administration centrale du ministère de la Culture	
1959	**2008**
Direction des archives de France	Direction de l'administration générale
Direction de l'architecture	Département de l'information et de la communication
Centre national de la cinématographie	Direction des archives de France
Direction générale des arts et lettres incluant : *Direction des musées de France* *Sous-direction des spectacle et de la musique* *Service des lettres* *Service de l'enseignement et de la production*	Délégation aux arts plastiques Direction de l'architecture et du patrimoine

[16] On se permet de renvoyer sur ces points à nos travaux, successivement Dubois, 1996 ; 2001 ; 1999 : 109-146.

artistiques	Délégation au développement et affaires internationales Direction du développement des médias - service du Premier ministre Délégation générale à la langue française et aux langues de France Direction du livre et de la lecture Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles Direction des musées de France Centre national de la cinématographie

À rebours de la formule habituelle, l'organe doit alors créer la fonction qui lui est associée. Le bricolage institutionnel dont est issu le ministère donne ainsi lieu à la fabrication d'une politique culturelle voulue par ses promoteurs comme une nouveauté en rupture avec le système hérité du XIXe siècle et au service d'un projet ambitieux qui marque le rôle de l'État dans l'organisation sociale et la préparation de son avenir, conforme sous ce double aspect au style de gouvernement instauré avec la Ve République.

Ni simple prolongement d'un héritage séculaire, ni résultat d'un processus « rationnel » de décision, la politique culturelle française est donc le produit non nécessaire de l'histoire longue des relations entre la culture et l'État et d'une histoire courte où des arrangements institutionnels se nouent sur fond de bouleversements politiques et culturels. Mais la principale énigme historique est peut-être moins l'invention de la politique culturelle que son institutionnalisation, c'est-à-dire l'imposition de sa nécessité sociale et de sa légitimité politique et bureaucratique au point que l'existence de cette politique devienne difficile à remettre en cause — ce qui était tout sauf acquis au début des années 1960. Voyons donc maintenant comment, de ces origines hétéroclites, émergent et évoluent les principaux éléments constitutifs du système de cette politique culturelle.

1.2. Spécifier la culture

L'un de ces premiers traits marquants tient à ce qu'en France, « la » culture ait, sans doute plus tôt et plus fortement qu'ailleurs, été constituée en un domaine circonscrit de l'action publique. Ce découpage renvoie indissociablement à l'affirmation d'une fonction des pouvoirs publics en matière culturelle et à l'institutionnalisation d'une définition de la culture correspondante.

Revenons un instant à l'affirmation du ministère et de la politique culturelle gouvernementale au début des années 1960. Le problème relève d'abord de la structuration administrative d'un champ de compétence qui, s'il n'est pas entièrement nouveau, se veut distinct et autonome des constructions politiques et institutionnelles de la culture qui prévalaient jusqu'alors. En d'autres termes, il s'agit essentiellement de faire exister le ministère des Affaires culturelles aux côtés du puissant ministère de l'Éducation nationale dont il est essentiellement issu. Sans qu'elle se limite à un effet des enjeux d'organigramme, la construction de la politique s'opère donc par différenciation de la politique éducative, dont elle est d'autant plus fortement distinguée par ses promoteurs qu'elle risque toujours d'être considérée comme l'une de ses composantes mineures. De manière comparable, Malraux et ses premiers hauts fonctionnaires culturels travaillent à dissocier le ministère et la politique qu'ils inventent des institutions et références qui en sont *a priori* proches, que ce soit l'organisation des loisirs, l'animation ou l'éducation populaire. En bref la mission du ministère s'affirme d'abord en lien avec la délimitation de son périmètre, la politique culturelle se définissant avant tout en creux, par ce qu'elle n'est pas : ni complément éducatif, ni occupation du temps libre. C'est là une différence importante avec nombre de pays comparables, où les cadres de pensée et d'action

associent plus volontiers la culture à d'autres secteurs, comme le tourisme, l'éducation ou le sport.

Ce mode d'affirmation d'une institution et d'une mission culturelles d'État conduit à privilégier une définition au départ très restrictive de la culture (Dubois, 2003a). Car si l'ambition affichée dans les discours est très vaste et se réfère volontiers à un enjeu de civilisation, la culture de la politique culturelle se limite dans un premier temps au domaine somme toute très classique du patrimoine sélectionné par l'histoire de l'art et de la création contemporaine légitimée par la critique savante. En d'autres termes la politique culturelle se donne pour objet la culture des élites, rejetant dans l'infra-culturel non seulement les produits commerciaux des industries culturelles mais aussi tout ce qui tient aux traditions populaires, aux pratiques d'amateurs et plus largement aux formes non institutionnelles de culture.

Ce légitimisme culturel d'État, encore fort aujourd'hui, s'exprime directement dans la manière dont est formulé l'objectif de démocratisation qui forme la référence centrale des politiques culturelles publiques. La démocratisation culturelle n'est pensée ni en termes de diversification des formes culturelles, ni en termes d'expression du plus grand nombre, ni en termes de promotion de la créativité. Elle est pensée en termes d'accès à des biens culturels rares et de diffusion de ces biens. Démocratiser, c'est comme le dit le décret de création du ministère, « rendre accessibles les chefs d'œuvre », non en les expliquant, encore moins en les « vulgarisant », mais en les mettant à la disposition du public. Cette démocratisation s'apparente ainsi à une entreprise de prosélytisme et de conversion : il s'agit de convaincre le plus grand nombre de s'associer au culte de la culture dont l'élite sociale et culturelle détient les clés. En pratique, cela conduit à ce que l'action menée consiste essentiellement en une politique de l'offre culturelle : proposer, dans des musées, bibliothèques, théâtres et autres

centres culturels dont le nombre a considérablement augmenté des produits culturels dont les spécialistes du secteur garantissent la qualité, suivant implicitement l'axiome selon lequel le développement de l'offre accroîtra la demande.

Si les politiques menées s'inscrivent encore aujourd'hui largement dans cette logique de l'offre, l'offre institutionnelle de culture a cependant été diversifiée depuis le légitimisme étroit du début des années 1960 (Dubois, 2003a). Après le ministère Malraux, sous l'effet des contestations culturelles de la fin des années 1960 et avec le développement des politiques culturelles locales, les années 1970 ont vu la promotion de formes culturelles moins institutionnelles et « bourgeoises » dans des établissements culturels se voulant « plus proches du quotidien ». Mais c'est surtout à partir de l'arrivée de la gauche au pouvoir en 1981, et avec elle de l'essor de la politique culturelle sous l'égide du ministre Jack Lang, que des formes culturelles auparavant considérées comme mineures ont commencé à bénéficier du soutien public. Aux stratégies prosélytes qui prolongent logiquement le légitimisme culturel (diffuser *la* culture) ont alors été combinées des stratégies de réhabilitation culturelle fondées sur une vision plus pluraliste de la culture (promouvoir *les* cultures). En affirmant la diversité des sources de la création et en prétendant la promouvoir, la politique ministérielle a tenté de prendre une part active au processus de consécration constitutif de la production sociale de la « culture ». Appliquée à des objets extérieurs au cercle de la légitimité culturelle (le rock, la bande dessinée, la photographie, la mode, le patrimoine industriel, plus tard le hip hop, etc.) cette fonction symbolique nouvelle s'apparente à une entreprise de réhabilitation dans la mesure où elle vise à leur conférer une dignité qui leur était jusque là déniée. Cette inflexion a ses limites. Sans entrer ici dans l'analyse des effets parfois contradictoires des politiques de réhabilitation, on notera seulement que la politique culturelle gouvernementale n'a intégré

qu'à la marge les cultures « marginales », l'essentiel des moyens disponibles demeurant consacré à des formes plus institutionnelles de culture.

1.3. Un système centralisé ?

La question de la définition de la culture promue par la politique culturelle n'est pas sans lien avec la centralisation de cette politique, dans la mesure où, en France, la culture légitime procède d'instances de consécration nationales essentiellement situées à Paris. La centralisation de la politique culturelle française n'est cependant pas aussi simple et complète qu'il y paraît à première vue.

Il faut tout d'abord bien noter que cette question ne saurait se résumer au partage des compétences entre gouvernement central et collectivités locales. « L'hégémonie parisienne » (Menger, 1993) tient en effet conjointement à la forte centralisation du pouvoir politique, à la concentration dans la capitale de l'essentiel des lieux de pouvoir économique et symbolique régissant le champ culturel (éditeurs, médias, grandes institutions, galeries, universités prestigieuses, etc.), et d'une part prépondérante de l'emploi artistique. Ces trois formes de concentration se renforcent les unes les autres, de sorte qu'une décentralisation politico-administrative (transfert de compétences culturelles de l'État central vers les collectivités locales) ne saurait à elle seule assurer une véritable décentralisation culturelle (rééquilibrage de la vie culturelle entre Paris et la province).

La prééminence du centre dans le système français de politique culturelle se joue ainsi à plusieurs niveaux, et renvoie à des logiques hétérogènes. On en citera trois principales. La première est celle des rapports de forces politiques et institutionnels. Lors du lancement de la

politique culturelle, sa forte centralisation n'avait rien d'inéluctable. Des municipalités pouvaient déjà se prévaloir d'une expérience en la matière, et des instances de débat pour l'élaboration d'une politique nationale partant d'expériences locales ont développé à cette période une activité notable (Comité d'histoire, 1997 ; Dubois, 1995). Ce sont des considérations politiques (tenant notamment au rôle d'élus communistes dans ces instances), et de tactique institutionnelle pour affirmer l'autorité d'un ministère des Affaires culturelles encore fragile qui ont notamment conduit à ce que la politique nationale s'élabore avant tout à l'échelon central. Plus tard, l'enracinement institutionnel du ministère de la Culture puis son essor dans les années 1980 sont passés par le fort développement d'une administration déconcentrée, présente sur l'ensemble du territoire national. Ces Directions régionales des affaires culturelles, sortes de préfectures culturelles sous l'autorité du ministre, ont largement contribué à la diffusion des orientations définies au niveau central, détenant localement des positions de leadership par leur position d'interlocuteur obligé, d'expertise et de financeur[17].

Au-delà de ces enjeux institutionnels, on comprend que le rôle prépondérant de l'échelon central s'établisse en même temps au plan symbolique et culturel. Le ministère de la Culture, cumulant ressources financières, capacité d'expertise et réseaux de relation dans les milieux culturels s'est constitué comme institution détentrice d'une position hégémonique dans la définition de la culture et de la qualité culturelle. Le projet prosélyte de la démocratisation culturelle a ainsi pris la forme d'une diffusion de la culture du centre vers la périphérie. Et malgré d'importantes inflexions, force est de constater que les politiques culturelles, y compris après la décentralisation des années 1980, ont davantage favorisé la culture nationale que la diversité culturelle locale ou l'apparition de pôles d'équilibre en province.

[17] Ce leadership est aujourd'hui fortement contesté comme on le verra plus loin.

Il faut enfin, pour le comprendre, rappeler que la concentration culturelle dans la capitale tient aussi à des choix politiques ou, à tout le moins, procède de logiques contre lesquelles, c'est un euphémisme, les gouvernements successifs n'ont que peu lutté. La politique culturelle renvoie en effet à une dimension de rayonnement international qui, outre une présence à l'étranger sur laquelle nous reviendrons, passe très largement par l'attractivité et le prestige de la capitale, ce qui a contribué à renforcer le déséquilibre entre Paris et la province. Ces choix politiques sont particulièrement visibles, à tous les sens du terme, dans la concentration des « grands travaux » culturels à Paris, du « grand Louvre » au musée du quai Branly, de l'Opéra Bastille à la Cité de la Musique, conduisant par là même à renforcer le déséquilibre du budget en faveur d'une ville pourtant déjà sur-dotée en grands établissements culturels[18]. Cette concentration n'est pas seulement le « fait du prince ». Elle tient aussi à celle des milieux culturels dans la capitale qui, si l'on peut dire, conduit à donner encore davantage à ceux qui ont déjà beaucoup puisqu'ils assureront en retour la viabilité des nouveaux investissements. C'est ainsi que la construction à grands frais d'une nouvelle grande bibliothèque à Paris quand les bibliothèques des grandes villes universitaires sont souvent déficientes obéit à une logique implacable : c'est assurément à Paris que cet établissement sera le plus fréquenté.

Peut-on pour autant en rester à ce constat d'une forte centralisation culturelle et cantonner à l'échelon central l'examen de la politique culturelle en France ? Certainement pas. Les trois niveaux de collectivités locales, municipalités, départements et régions, interviennent en effet dans le domaine culturel, et représentent même une part supérieure à celle du ministère de la Culture au plan national dans les dépenses culturelles publiques (voir tableau ci-dessous). Les

[18] Les crédits d'investissement sont aujourd'hui à peu près équitablement répartis entre la seule région parisienne et le reste du territoire national ; jusqu'au début des années 2000 leur répartition était fortement déséquilibrée au profit de Paris et de l'Ile-de-France. Source : chiffres du ministère de la Culture accessibles sur http://www2.culture.gouv.fr/deps/

municipalités sont les premières, chronologiquement et par ordre d'importance, à intervenir dans ce domaine. Dès la fin du XIXe siècle, la loi les autorise à le faire librement, permettant la création de nombreux théâtres, musées ou bibliothèques. La culture, domaine de compétence peu codifié juridiquement en même temps que symboliquement porteur, forme par la suite un domaine d'innovation pour des élus locaux, plus souvent de gauche. C'est le cas au moment du « socialisme municipal » au début du XXe siècle, dans la « banlieue rouge » de Paris durant l'entre-deux-guerres puis à partir des années 1950, plus tard dans les villes conquises par des élus de gauche souvent issus du milieu associatif qui, dans les années 1970, font de la culture un terrain privilégié de la « démocratie participative » et de la satisfaction des aspirations des « nouvelles classes moyennes » (enseignants, travailleurs sociaux et autres diplômés d'origine souvent populaire) qui les ont portés au pouvoir. C'est ainsi avant même les lois de décentralisation de 1982-1983, qui pour l'essentiel entérinent l'existant, que s'engage l'essor des politiques culturelles des villes (Saez, 2003).

Dépenses culturelles publiques (en millions d'euros)	
Ministère de la Culture*	2 610
Etat central hors ministère de la Culture**	3 807,6
Communes de plus de 10 000 habitants *	4 100,674
Départements*	1 136,837
Régions*	358,512

Source : Ministère de la Culture, *Chiffres clés 2008*, http://www2.culture.gouv.fr/deps/pdf/chiff-cles/chiffres-cles-2008.fr
*Chiffres 2002 ; ** Chiffres 2007.

Permettant la constitution de gouvernements urbains beaucoup plus autonomes, engagés dans une compétition pour attirer le tourisme et l'emploi dans laquelle l' « image » (et donc la culture) jouent un rôle décisif, la décentralisation s'avère d'autant plus favorable au développement des politiques culturelles locales qu'elle s'engage à un moment où, au plan national, le gouvernement n'a jamais autant investi dans ce domaine. C'est là que se joue un moment que l'on pourrait qualifier d'euphorique de la politique culturelle française : un

développement conjoint des interventions nationales et locales dans un équilibre qui satisfait provisoirement les uns et les autres, l'ambition non encore déçue de la démocratisation culturelle, une ouverture qui assouplit les hiérarchies culturelles sans les remettre en cause, le lancement d'innombrables festivals et équipements nouveaux, à la plus grande satisfaction des élus qui les inaugurent comme des acteurs culturels qui les animent… Ce moment est décisif dans la structuration du système français de politique culturelle ; il porte aussi en germe un certain nombre des difficultés qu'il connaît aujourd'hui.

1.4. Artistes, intellectuels et État : alliances et concurrences

L'un des points qui distinguent une politique culturelle au sens contemporain du terme tient au remplacement de la relation frontale entre l'artiste et le prince (Elias, 1991), caractéristique de l'absence d'un champ autonome de production culturelle et d'une faible spécialisation interne de l'appareil d'État, par un système de relations beaucoup plus complexe entre des acteurs interdépendants, qui conduit notamment à l'intervention d'intermédiaires entre producteurs culturels et décideurs politiques. Faute de pouvoir établir précisément ces configurations et leurs changements, on se contentera d'évoquer les tendances qui se dégagent au sein de cinq principales catégories d'acteurs.

Les artistes sont paradoxalement peu présents dans la définition de la politique culturelle à ses débuts ; c'est notamment que le nouveau ministère craignait l'influence des Académies, encore importantes au début des années 1960, jugée responsable de la sclérose du « système des beaux-arts » sous la IIIe République. Nombreux sont par ailleurs les artistes à exprimer leur méfiance à l'égard d'une politique non pas « des arts » mais « de la culture »[19], et d'une

[19] à l'image de Jean Dubuffet dans son pamphlet *Asphyxiante culture*, en 1968.

institution suspecte de bureaucratie qui, selon le mot d'Eugène Ionesco devrait se limiter à un « ministère des fournitures » pour les artistes[20]. Il ne faut, plus généralement, pas surestimer l'adhésion des artistes à une politique conduite par un État qui constitue traditionnellement la cible de leurs critiques — tout au moins à ses débuts. Académisme ou subversion constituent ainsi les deux polarités extrêmes d'une tension structurelle des relations entre artistes et politiques culturelles. L'académisme, *via* son expression esthétique désignée par l'appellation infâmante d'art officiel, constitue sinon une tendance réelle en tout cas un repoussoir régulièrement dénoncé, et à ce titre structurant des relations et des débats. Cette figure négative forme ce que tout artiste prétendant à la reconnaissance de ses pairs cherche à éviter. En même temps, les opposants à la politique culturelle en agitent régulièrement le spectre pour dénoncer ce qui est à leurs yeux l'un des maux inévitables de l'intervention culturelle publique : l'imposition d'une esthétique officielle à la faveur des relations de cour qui s'instaureraient entre le pouvoir politique et « ses » artistes ». L'artiste « subversif » en constitue *a priori* le symétrique inverse. Cette figure est importante en France dans la mesure où les artistes se sont souvent historiquement posés comme tels précisément en s'opposant aux pouvoirs établis et donc à l'État. Elle renvoie au rôle politique que peuvent revendiquer les artistes, concurremment aux acteurs politiques officiels. Elle renvoie aussi plus généralement à une question fondamentale des politiques et modes de légitimation artistiques : un artiste peut-il devoir sa consécration à des institutions qui dépendent de l'État ? De ces tensions, on peut déduire le rapport ambivalent des artistes à la politique gouvernementale. Ils en sont à la fois les premiers « clients » et les premiers critiques, les bénéficiaires et les éternels déçus — ne serait-ce que parce que l'expansion de la politique culturelle a généré un accroissement des demandes de soutien impossible à satisfaire.

[20] Eugène Ionesco dans *Le Figaro*, 3 août 1974.

Une même ambivalence peut-être identifiée à propos des intellectuels, pris entre leurs rôles d'expertise et de critique. Les intellectuels jouent traditionnellement un rôle important dans la politique française, en un sens parfois proche de la « politique littéraire » décrite par Tocqueville dans *L'ancien régime et la révolution*, c'est-à-dire au nom de principes et valeurs universelles, au travers d'un discours très construit et pétri de références. Sans forcément abandonner totalement cette posture critique, des intellectuels jouent le rôle d'auxiliaires de la politique culturelle, en produisant des études sociologiques permettant de théoriser et de légitimer le projet de démocratisation, en participant à des commissions, en produisant toute une littérature d'accompagnement qui alimente les fondements de l'action publique ou en tout cas la rendre visible. Cette participation ne va cependant pas sans heurts, comme en témoigne l'échec rapide de la mise en place d'une grande instance de débats sur les choix culturels. C'est qu'une politique intellectuelle d'État empiète sur le rôle politique des intellectuels. Au début des années 1980, la gauche au pouvoir déplore ainsi le « silence des intellectuels », c'est-à-dire la faiblesse de leur soutien public à la politique gouvernementale. Plus tard, on y reviendra, la politique culturelle constitue précisément un terrain privilégié pour la critique de cette politique par une nouvelle frange du champ intellectuel.

Il faut dire qu'en France, si les intellectuels jouent parfois un rôle politique important, ils sont à peu près totalement absents des positions de pouvoir politique. Au niveau national, une part prépondérante du personnel politique provient, et ce de manière croissante depuis le début de la Ve République, des « écoles du pouvoir » qui les forment à l'économie et à l'administration. Cette donnée morphologique a une conséquence : l'éloignement des milieux et préoccupations culturels d'un personnel politique de moins en moins formé aux « humanités » et aux références littéraires qui constituaient le capital culturel de leurs aînés. Si les figures de Malraux et Lang sont omniprésentes, elles sont en même temps exceptionnelles.

C'est du reste l'une des difficultés que rencontrent depuis tous les ministres de la Culture : comment incarner une politique dans un secteur particulièrement sensible où l'on n'a pas ou peu de légitimité spécifique ? L'arrivée de ministres au profil d'administrateurs culturels[21] depuis 2000 n'a pas vraiment résolu ce problème. Contrairement à d'autres secteurs d'action publique, la culture donne rarement lieu à la spécialisation de carrières politiques. Cela n'empêche pas la formation d'une expérience politique en la matière, qui a pris une certaine importance pour les élus de grandes villes, par exemple. Ce qui importe de noter ici est que l'institutionnalisation des politiques culturelles a très largement remis en cause les formes les plus directes et primaires de censure ou d'instrumentalisation de la culture par des acteurs politiques. Cela ne signifie pas que ces risques aient disparu, mais simplement qu'ils renvoient désormais à des jeux plus complexes, qui protègent en partie les artistes et acteurs culturels. Cela conduit par ailleurs à faire de l'évolution de ce système de relations institutionnalisé un enjeu important pour la liberté de l'art et de la culture.

Les médiateurs et administrateurs culturels ont désormais partie liée avec ce système, dans lequel ils jouent un rôle d'intermédiaires qui les place bien souvent en position centrale. L'institutionnalisation de la politique culturelle est de fait passée par un processus de spécialisation et de professionnalisation de ces administrateurs culturels. C'est le cas au niveau de l'administration centrale du ministère de la Culture, à celui des services culturels locaux, et plus généralement dans la conduite de ce qu'il est convenu d'appeler les « projets culturels », qu'ils soient mis en œuvre dans des institutions ou par des associations ou des structures privées. Le développement des politiques culturelles s'est en effet accompagné de l'invention et de l'essor de positions professionnelles dans la gestion culturelle. Leurs

[21] Catherine Tasca (2000-2002), haut fonctionnaire au ministère de la Culture dès la fin des années 1960 avant une carrière professionnelle entièrement déroulée dans ce domaine, Jean-Jacques Aillagon (2002-2004), entre autres ancien président du Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou).

détenteurs y voient une garantie de qualité culturelle et de compétence organisationnelle, remisant au passé la bonne volonté et le manque de compétence des bénévoles et autres militants culturels. D'autres y voient les risques d'une bureaucratisation de la culture, de sa standardisation, de son effacement derrière des réoccupations gestionnaires. Ces aspects positifs et négatifs ne sont pas incompatibles ; quoi qu'il en soit, l'importance de ces médiateurs est une donnée centrale de la conduite des politiques culturelles, précisément par la position d'interface qu'ils assurent, notamment entre producteurs culturels et décideurs politiques.

On ne saurait terminer ce tour d'horizon sans évoquer le rôle des médias qui, à maints égards, est devenu décisif dans ce système de relations et de légitimation croisée. Reprenons quelques-unes des tensions évoquées plus haut. Ce qu'on appelle classiquement l'instrumentalisation politique de la culture renvoie désormais aux attentes de retombées médiatiques à l'égard des opérations culturelles que soutiennent les pouvoirs publics. Et si les médias exercent eux-mêmes un effet de « censure » en sélectionnant ce qu'ils jugent digne d'attention, ils sont prompts à dénoncer les velléités de censure politique qui ne correspondent pas à leur conception de la liberté artistique. En bref, et au-delà de ces exemples extrêmes, les relations entre art et politique sont désormais *médiatisées* au double sens du terme, d'abord parce que les médias en parlent, ensuite, et pour cette raison même, parce que les médias jouent un rôle d'intermédiaire dans ces relations. Leur concentration parisienne est du reste un facteur de plus du centralisme culturel. Au-delà même du commentaire de la politique culturelle par les médias, particulièrement important dans ce domaine où la réputation et le symbole sont fortement agissants, la presse culturelle mais aussi les grands titres de l'information générale sont donc partie prenante du système de la politique culturelle.

2. Des contradictions fondatrices non dépassées

S'il était nécessaire de revenir sur quelques-uns des principaux traits structurants de la politique culturelle française, et donc sur les logiques de sa structuration historique, c'est que les problèmes et défis actuels ne peuvent être compris qu'en les ayant à l'esprit. D'abord parce que la situation actuelle peut faire craindre la remise en cause de cet héritage ; ensuite parce que les problèmes sur lesquels on bute aujourd'hui apparaissent pour partie comme la révélation au grand jour de contradictions qui étaient déjà présentes de longue date.

Par-delà leurs différences, l'affaiblissement des « fondamentaux » de la politique culturelle renvoie à une forme de dé-spécification de cette politique, c'est-à-dire à la remise en cause de sa constitution comme domaine séparé de l'action publique, doté de ses logiques propres. Ce sont dès lors les formes, la structuration voire les raisons d'être d'une intervention culturelle publique qui font question. Cette dé-spécification renvoie à un enjeu central : celui de l'imposition de logiques non culturelles au traitement des choses de la culture.

2.1. La remise en cause d'un principe fondateur : l'échec de la démocratisation culturelle

On le voit tout d'abord dans ce qu'il est convenu d'appeler l'échec de la démocratisation culturelle. Cet objectif a servi d'étendard et de principe de légitimation à la politique culturelle publique. Il a constitué une croyance partagée entre administrateurs, politiques et acteurs culturels, ou a en tout cas servi de référence suffisamment générale pour être partagée. C'est que la démocratisation culturelle forme si l'on peut dire un mot-valise, ou plutôt un principe valise dans lequel on peut mettre beaucoup de choses : une référence politique à la démocratie et l'égalité, des programmes publics dûment quantifiés, la mission des artistes à

l'égard du peuple, etc. L'échec de la démocratisation culturelle, c'est donc en un sens autant la remise en cause d'une croyance partagée et d'un *modus vivendi* entre les acteurs de la politique culturelle que les résultats objectivement décevants de l'intervention publique conduite en son nom. Cette croyance a été remise en cause, entre autres raisons, à la faveur des transformations du champ intellectuel et du rôle des intellectuels dans la politique culturelle. Si, pour faire vite, dans toute la première période de la politique culturelle ceux-ci s'associaient dans leur majorité au projet de démocratisation, la montée en puissance progressive d'intellectuels conservateurs a changé la donne. Ces derniers ont en effet été au centre des débats sur la politique culturelle à partir de la fin des années 1980, imposant la thèse d'un dévoiement de l'idée démocratique initiale par les inflexions « relativistes » de la politique culturelle, quand ils ne dénonçaient pas l'inanité d'un projet qui, en la désacralisant, mettrait en péril la culture véritable[22].

Ces attaques se sont nourries des bilans statistiques révélant l'effet limité des politiques de démocratisation. Ainsi, la statistique culturelle forgée en France dans une logique de légitimation des politiques de la culture s'est retournée contre elles à partir de la fin des années 1980 (Dubois, 2003b). Pour résumer, les enquêtes sur les « pratiques culturelles des Français » conduites sous l'égide du ministère de la Culture permettent désormais de mesurer les évolutions sur plus de trente ans (**Donnat, 1998**). Celles-ci conduisent d'abord à relever… une absence d'évolution (ou en tout cas son caractère limité) dans la répartition sociale des pratiques culturelles. Autrement dit la démocratisation culturelle aurait échoué parce que les écarts de pratiques entre catégories sociales n'ont pas vraiment diminué, et parce que celles qui n'avaient pas accès à la culture n'y ont toujours pas accès. La politique culturelle a en revanche permis l'intensification des pratiques des groupes sociaux déjà prédisposés à la

[22] Finkielkraut, 1987 et Fumaroli, 1991, sont les principaux exemples de ces critiques conservatrices. Sur ces

culture (classes moyennes et supérieures diplômées). Le constat est d'autant plus sévère qu'au cours de la période de référence, l'allongement de la durée des études et le très important développement de l'accès à l'enseignement supérieur pouvait laisser espérer un développement des pratiques culturelles et leur plus équitable répartition sociale. Plus encore, les importants efforts consentis pour le développement des réseaux de bibliothèques publiques n'ont pas enrayé le déclin de la pratique culturelle par excellence qu'est la lecture, mesuré à la diminution du nombre de livres déclaré lus par an. Dans le même temps, la consommation de télévision et l'écoute de la musique sur différents supports ont considérablement augmenté. Autant de pratiques qui, d'une part, échappent à l'action publique, et d'autre part renvoient à l'univers de la culture dite « commerciale ».

On ne peut développer ici l'analyse d'une réalité évidemment très complexe, qui impliquerait une réflexion sur les modalités de constitution de ces statistiques et de nombreuses nuances ou compléments[23]. On notera simplement deux choses. D'abord ces constats répétés, en affaiblissant la croyance fondatrice dans la démocratisation culturelle, ont plus largement instillé un doute persistant sur les fondements et le bien-fondé d'une politique culturelle. Car la question a moins été posée en vue de dégager une manière alternative d'atteindre l'objectif de démocratisation[24] que dans le sens de la quête d'un objectif alternatif. Cette quête non aboutie depuis maintenant vingt ans participe fortement au désenchantement qui caractérise les politiques culturelles contemporaines. Ensuite, le faible impact de la politique culturelle sur la démocratisation des pratiques n'a rien pour surprendre si l'on connaît les principales orientations de cette politique. La combinaison des intérêts professionnels et politiques ont favorisé une politique de l'offre dont on ne pouvait guère attendre qu'elle modifie les

débats voir Dubois, 1993 ; 1999 : 293-298.
[23] Pour une synthèse, voir Wallach, 2006.
[24] Les projets en cours sur la gratuité partielle des musées ne font de ce point de vue pas illusion.

déterminations sociales conduisant ou non sur le chemin des musées ou des théâtres. Sans doute historiquement nécessaire, la logique de spécialisation politique et culturelle qui a conduit à former le ministère de la Culture en dehors du ministère de l'Éducation nationale — si ce n'est contre lui — a produit des effets structurants à long terme. Or ce découpage institutionnel confine à l'aberration sociologique, identifiable dès l'origine. Comment en effet séparer la culture de l'éducation ? Et comment prétendre réduire les inégalités sociales de l'accès à l'art et la culture lorsqu'on sait, depuis les premiers travaux sociologiques sur ces questions, que la scolarisation en est le facteur décisif[25] ? Évoquée depuis plusieurs années, la mise en place d'une politique visant à faire de l'école un moyen de la démocratisation culturelle, *via* des enseignements artistiques et des programmes de sensibilisation, est un serpent de mer de la politique culturelle française, sans opposant véritable mais sans non plus de promoteurs qui aient jusqu'à présent permis d'en assurer la réalisation.

On pourrait formuler des remarques proches à l'égard d'un autre héritage dans la définition du périmètre de la politique culturelle : l'absence de la télévision. Si elle s'explique à l'origine à la fois par des questions politiques (il y avait dans les années 1960 un contrôle politique direct sur la télévision), et par des conceptions culturelles (la vision classique et légitimiste empêche de la considérer comme un moyen de culture), les évolutions ultérieures n'ont pas réparé cet oubli. C'est même en un sens le contraire qui s'est opéré, puisque la dimension proprement « culturelle » de la télévision (diffusion de films d'auteur, émissions littéraires musicales et artistiques, retransmissions de pièces de théâtre ou de concerts) n'a cessé de décliner[26].

2.2. Une situation critique dans des secteurs cruciaux

[25] Voir Bourdieu, 1966 ; pour une actualisation et un examen approfondi, voir Coulangeon, 2003.
[26] La création de la chaîne culturelle franco-allemande Arte pèse fort peu dans un paysage audiovisuel ouvert à la concurrence privée à partir de 1984 et de plus en plus aligné sur le modèle du « divertissement » et de la course à l'audience.

La remise en cause de la croyance générique dans la démocratisation s'est accompagnée de difficultés plus sectorielles. On en donnera deux exemples dans des secteurs à maints égards centraux de la politique culturelle française : le patrimoine et le spectacle vivant.

La dimension patrimoniale de la politique culturelle demeure très importante. Elle forme la base la plus ancienne et la moins discutée de l'intervention étatique. Un important processus de patrimonialisation a conduit à la multiplication des sites sauvegardés, de musées de mémoire et autres formes de valorisation des traces du passé. Pourtant, la protection d'une proportion importante de monuments historiques suscite des craintes : un rapport ministériel évalue qu'un sur cinq serait en péril. Les coûts très importants de la politique patrimoniale, dans une période de compression des dépenses publiques, conduisent l'État central à tenter d'en diversifier les sources de financement. Le recours à des mécènes privés, et plus encore la délégation de la gestion de sites ou monuments à des entreprises privées, font craindre que l'exploitation commerciale ne l'emporte sur les préoccupations patrimoniales. Une nouvelle phase de la décentralisation engagée en 2003 conduit à envisager le transfert de certains monuments historiques nationaux aux collectivités territoriales, ces dernières pouvant en assurer la gestion. Outre la dimension symbolique de l' « abandon » par l'État central d'éléments du patrimoine national, ces transferts soulèvent de nombreuses questions. Car si des collectivités territoriales peuvent être en mesure d'assurer une bonne mise en valeur du patrimoine, des risques existent quant à l'effacement des critères historiques et artistiques derrière des critères d'attractivité touristique, et quant aux capacités financières des collectivités d'assurer un entretien sur le long terme, la décentralisation constituant alors le faux-nez de la privatisation.

Deuxième exemple de difficulté sectorielle : l'emploi dans le spectacle vivant. Ce secteur est traditionnellement central dans la politique culturelle française, du fait des liens entre l'histoire du théâtre et la formation de la politique culturelle (notamment autour de la question de la démocratisation), du fait de son poids important dans le budget du ministère, et enfin parce que les professionnels du théâtre sont particulièrement actifs et visibles publiquement. L'emploi culturel constitue par ailleurs un axe du discours politique, qui a un temps justifié les dépenses publiques par les possibilités d'emplois nouveaux dans ce secteur. Pourtant, la gestion de l'emploi dans le spectacle vivant est constituée comme problème depuis le début des années 1980. Contrairement à un pays comme l'Allemagne, où comédiens et techniciens du spectacle peuvent bénéficier d'emplois statutaires permanents, ils sont en France généralement engagés pour une durée limitée. Les périodes intermédiaires entre deux contrats sont couvertes par le régime d'assurance-chômage financé par les employeurs et l'ensemble des salariés, selon un système dérogatoire tenant compte des spécificités de l'emploi discontinu dans ce secteur : le régime des intermittents du spectacle. Autrement dit la défense de l'emploi culturel et la prise en charge des risques liés à ses spécificités ne sont pas assurés par des politiques et institutions culturelles mais par l'organisme paritaire qui a la charge de l'indemnisation du chômage dans son ensemble. Ce système a été fortement remis en cause quand à la massification du chômage et aux problèmes subséquents du financement de son indemnisation s'est ajouté à partir des années 1980 une très importante croissance du nombre de postulants aux métiers du spectacle. Cette croissance ne s'est pas accompagnée d'une augmentation proportionnelle des offres d'emploi (Menger, 2005), conduisant à la multiplication du nombre des comédiens et techniciens du spectacle indemnisés au titre du régime de l'intermittence[27], sans parler de ceux qui y aspirent sans l'obtenir. Cette croissance a des causes multiples, parmi lesquelles figurent l'augmentation de l'offre culturelle publique

[27] Multiplication par près de 1 et demi pour la seule période 1997-2003, année à laquelle le nombre des

mais aussi le recours massif à l'emploi intermittent par des sociétés de production audiovisuelles privées[28]. On a ainsi abouti au paradoxe suivant : faute d'avoir été traité selon des logiques et par des instances culturelles (le ministère de la Culture), le problème du régime des intermittents a été laissé à des partenaires sociaux soucieux d'économies plus que du maintien de la vie culturelle. En 2003, les conditions d'indemnisation des salariés du spectacle et de l'audio-visuel ont ainsi été fortement durcies, sans que le ministère de la Culture ne puisse véritablement intervenir dans la négociation. Le très important mouvement social qu'a suscité cette réforme, conduisant notamment à l'annulation de nombreux festivals dont celui, emblématique, d'Avignon au cours de l'été 2003, a de ce fait constitué non seulement l'occasion de revendiquer le maintien des droits catégoriels des employés du spectacle mais a également conduit à dénoncer l'incurie d'un gouvernement de la culture incapable de fournir une réponse à un problème aussi crucial (Sinigaglia, 2008). La crise du régime des intermittents du spectacle a une fois encore révélé que ce qu'on appelle la « crise de la politique culturelle française » n'est autre que l'aboutissement contemporain de problèmes dont l'origine est ancienne. Et la révélation des ambiguïtés un temps masquées d'un système de financement n'a pas peu contribué au discrédit d'une politique jugée sur ce plan déficiente.

2.3. Les politiques culturelles sont-elles solubles dans le management de la culture ?

On le voit déjà au travers des problèmes du patrimoine et du spectacle vivant : les politiques culturelles sont désormais engluées dans des problèmes d'organisation, de gestion et de financement dont les apparences techniques ne sauraient masquer les importants enjeux politiques et culturels.

---

indemnisées s'établit approximativement à 100 000.

D'abord, l'héritage des années « euphoriques » évoquées plus haut, avec la multiplication des équipements culturels, conduit à ce que l'essentiel des budgets culturels publics soit désormais absorbé par le fonctionnement de ces équipements. Cela réduit à la portion congrue les crédits d'intervention et donc le lancement de nouveaux projets ou le soutien à des actions culturelles moins institutionnelles. À elles seules, huit grandes institutions, toutes situées à Paris, absorbent près de 20% du budget voté du ministère de la Culture[29]. Autre indice : les dépenses en personnel du ministère et fonctionnement des services représentent plus du quart de son budget. Cette asphyxie programmée touche également nombre de grandes villes françaises. Une telle situation de quasi-blocage financier conduit à un resserrement des politiques culturelles sur la culture institutionnelle. Elle contrarie le lancement de projets nouveaux qui accréditaient jusqu'alors l'image de dynamisme et d'innovation associée à ces politiques. Elle conduit en effet à cantonner ce que ce qu'on appelle *politique* culturelle à la *gestion* de l'existant. De tout cela résultent des relations dégradées entre des représentants des politiques culturelles dont les marges de manœuvres se réduisent comme peau de chagrin et des artistes et professionnels de la culture, tendanciellement placés soit dans une position défensive pour le maintien de ce qu'ils ont réalisé, soit dans une position revendicative pour accéder à des ressources devenues rares, soit enfin déçus que leurs propositions soient restées sans suite. On le conçoit dès lors : ce qu'on désigne comme la « crise » de la politique culturelle ne consiste pas nécessairement en son démantèlement organisé[31], mais dans le maintien tant bien que mal d'une situation figée, marquée par des problèmes matériels et génératrice de frustrations.

[28] Qui travaillent également avec les chaînes publiques.
[29] Bibliothèque nationale de France, Opéra, Centre Georges-Pompidou, Cité des sciences et de l'industrie, parc et grande halle de la Vilette, Cité de la musique, musée du Louvre, Comédie-Française.
[31] Contrairement à ce qui peut par ailleurs se passer pour la protection sociale, par exemple.

Deuxième problème apparemment technique qui renvoie à de forts enjeux politiques et culturels : la répartition des compétences entre niveaux de pouvoirs publics. La décentralisation n'a pas débouché sur un partage clair des compétences en matière culturelle, mais plutôt favorisé les chevauchements et augmenté la complexité de la conduite des projets culturels. État, villes, départements et régions ont des périmètres d'intervention qui se recoupent très largement. À l'origine, le système dit des financements croisés devait avoir une vertu : celle de permettre, par le soutien conjoint de plusieurs niveaux d'administration, le maintien d'une plus grande indépendance des opérateurs culturels, en évitant les risques de subordination à un financeur unique. Un tel souci n'est pas sans fondement. Le système présente néanmoins des limites importantes. D'abord parce qu'au lieu de se compenser et de s'équilibrer, les soutiens des trois principaux financeurs publics (villes, Etat, régions) sont en fait souvent subordonnés les uns et les autres, chacun n'intervenant qu'à la condition que l'autre le fasse. Ensuite parce que cela conduit à rendre les différentes politiques culturelles moins visibles, y compris pour les acteurs culturels. Enfin parce que ce système était ajusté à une période de développement des financements publics de la culture, mais qu'il favorise les effets de fermeture évoqués précédemment lors de leur resserrement.

Ce système d'action culturelle complexe qui rassemble Etat et collectivités territoriales a considérablement changé au cours des deux dernières décennies. Le rôle d'arbitre du ministère de la Culture *via* les Directions régionales des affaires culturelles en particulier a fortement décliné, à la fois du fait de la limitation des possibilités d'intervention ministérielle due au tarissement des ressources financières disponibles, et parce que les collectivités territoriales, dont la capacité financière s'est proportionnellement accrue et dont la capacité d'expertise culturelle s'est fortement développée, se sont largement émancipées de ce qui pouvait constituer une dépendance financière et symbolique à l'égard de l'État central. Là

réside un autre point d'ancrage de la « crise du modèle français » de politique culturelle : l'État central ne joue plus le rôle de « pilote » que, traditionnellement, on lui prête ou qu'il revendique. Dans cette configuration nouvelle, la vie culturelle est davantage dépendante des élus locaux qui, souvent, y participent d'une manière reconnue comme bénéfique par les acteurs concernés. De manière largement indépendante de leur appartenance politique, les élus locaux sont cependant confrontés à des contraintes qui peuvent se reporter sur leurs orientations culturelles. La contrainte du développement économique territorial, tout d'abord, qui constitue aujourd'hui le principal critère d'évaluation de leur action, conduit à ce que des logiques liées à l'attraction d'entreprises ou du tourisme puissent être très présentes dans l'action culturelle locale, au risque de reléguer leur logiques proprement culturelles au second plan. Les contraintes du jeu politique local, ensuite, peuvent conduire à privilégier la culture « que demande le public » (c'est-à-dire les électeurs), au détriment de choix culturels plus ambitieux, et parfois à se tourner contre les producteurs culturels qui choquent la sensibilité de ce même public ou ont tout simplement un mode d'expression qui ne lui est pas directement ajusté. Plus généralement, de nombreuses affaires ont récemment défrayé la chronique culturelle, suite à des interventions jugées intempestives d'élus locaux dans des choix culturels et à des conflits avec des artistes ou professionnels de la culture. Dans ce cas, ces derniers sont prédisposés à attendre de l'État qu'il joue un rôle d'arbitrage ce qui, pour les raisons que l'on vient d'évoquer, s'avère de moins en moins probable.

Dans ce contexte, l'appel aux fonds privés *via* le mécénat, traditionnellement peu présent en France, est de plus en plus fort. C'est une troisième question financière et organisationnelle aux implications importantes. Les promoteurs du mécénat vantent la souplesse du financement privé et font valoir que davantage d'argent est toujours bénéfique à la culture. Ses adversaires sont quant à eux souvent relégués au rang d'étatistes archaïques, de telle sorte

qu'il est difficile d'aborder cette question sous un angle non idéologique. Pour tenter une réflexion en ce sens, il faut dépasser l'idée que le mécénat serait en soi « bon » ou « mauvais » pour la culture, et essayer d'évaluer le rôle que peut jouer son développement dans une situation culturelle donnée. Quelques remarques en ce sens. D'abord une part importante du mécénat en France a jusqu'à présent été le fait d'entreprises publiques ou proches de l'État, relativisant ainsi l'opposition entre modes de financement (Rozier, 2003)[32]. On peut remarquer ensuite que le développement du mécénat est lui-même soumis à des choix politiques : ceux qui concernent les déductions fiscales susceptibles de le favoriser. Troisième remarque : du fait de ces exonérations, il est plus que probable que le développement du mécénat privé constitue un jeu à somme nulle pour le financement de la culture, dans la mesure où le manque à gagner en recettes fiscales ne pourra pas, à terme, ne pas être répercuté sur les crédits culturels publics. Le mécénat ne conduira alors pas à consacrer globalement « plus d'argent à la culture », mais plutôt à organiser le transfert des choix culturels vers des entreprises privées. On retrouve alors une question idéologique : est-ce une bonne ou une mauvaise chose ? Là encore, raisonnons en contexte : la France n'a pas la tradition d'évergétisme des riches donateurs, fondations ou entreprises que connaissent d'autres pays. Si l'existence d'un mécénat (privé ou public) totalement « désintéressé » est sans doute toujours illusoire, on peut penser, en examinant ce qui existe déjà, que son développement en France se fera avant tout au profit de ce qui est le plus susceptible d'assurer en retour un bénéfice pour l'image au mécène, c'est-à-dire en direction des grandes institutions et manifestations culturelles les plus visibles, déjà les mieux dotées, reproduisant ainsi plus que corrigeant les travers de la politique culturelle française.

2.3. Défis internationaux

[32] Notons cependant qu'un mouvement de privatisation de ces entreprises publiques est en cours ces dernières

On évoquera pour terminer de manière inévitablement très cursive quelques-unes des dimensions internationales des problèmes auxquels est actuellement confrontée la politique culturelle française.

Les limites du « rayonnement » de la culture française dans le monde n'ont pas attendu un récent article du *Time* pour être identifiées[33]. La « perte d'influence » et le « déclin » de la présence culturelle française forment en effet, avec l' « invasion » de la culture de masse nord-américaine, des thèmes récurrents de déploration depuis les lendemains de la seconde guerre mondiale. Sur ce point également le désenchantement est proportionnel à la croyance à laquelle il succède, celle en l'occurrence dans une mission culturelle spécifique à la France au plan international.

Mais il y a plus. En effet, contrairement à la vision courante qui considère que la France se singularise par un volontarisme culturel parfois un peu grandiloquent voire ridicule de ses gouvernants, nous voudrions proposer l'hypothèse selon laquelle l'ouverture culturelle internationale a de longue date été négligée. Revenons un instant aux constructions institutionnelles initiales qui nous ont occupé : le ministère de la Culture n'a été doté que de très peu de compétences en matière internationale. C'est le ministère des Affaires étrangères qui s'occupe traditionnellement de la culture française à l'étranger, ce qui a pu constituer une part importante de ses ressources budgétaires et en personnel. Cette répartition concurrentielle des compétences n'est pas sans poser problème, ne serait-ce que parce que le rattachement du « réseau culturel français à l'étranger » aux Affaires étrangères et non à la Culture ne favorise pas ses relations avec le champ culturel national. C'est là un premier problème récurrent,

---

années.

dénoncé depuis plus de vingt ans : même doté de moyens importants, le système de diffusion internationale de la culture française repose sur la nostalgie du lustre perdu plus qu'il n'est en phase avec la vie culturelle contemporaine. Le diplomate culturel Xavier North le note ainsi parmi beaucoup d'autres en 1997 : « Si l'Etat a quelque titre à faire valoir l'importance de l'effort qu'il consent pour entretenir un vaste dispositif de présence culturelle hors de ses frontières, il se pourrait que l'autosatisfaction soit ici inversement proportionnelle aux résultats obtenus. C'est au moment où le dispositif est le plus vaste, et l'effort en francs courants le plus considérable, que le sentiment d'un déclin est le plus fort. Jamais on n'a autant parlé publiquement de "rayonnement" au dehors ; jamais aussi le "message" français n'aura été moins audible qu'aujourd'hui » (North, 1997). Si le problème ne se limite donc pas à une question de moyens, il n'en n'a pas moins été accentué par leur diminution régulière depuis le milieu des années 1990, qui a notamment conduit à la fermeture de nombreux centres culturels à l'étranger (Lombard, 2003 ; Djian, 2004). À cela s'ajoute une tendance générale : les relations culturelles internationales forment sans doute moins que jamais une fin en soi, subordonnées qu'elles sont à des échanges économiques dont elles sont censées faciliter l'amorce et favoriser le développement. Il existe certes une agence spécialisée, l'Association française d'action artistique, rebaptisée Cultures France en 2006 à l'occasion d'une réorganisation qui a pris le British Council comme modèle de référence. Placée sous la double tutelle du ministère des Affaires étrangères (qui en assure 75% du financement) et du ministère de la Culture, elle est dotée d'un budget annuel de 30 Millions d'Euros. L'AFAA a connu d'importants problèmes tant au niveau de ses relations avec le ministère des Affaires étrangères que dans sa gestion interne (mise en cause à plusieurs reprises par la Cour des comptes, l'organe central de contrôle de l'emploi des fonds publics). Plus largement, la cohérence et la portée de son action ont très régulièrement été mis en cause, tant dans le

[33] Don Morrisson, « The Death of French Culture », *Time*, Nov. 21, 2007.

milieu culturel que dans des rapports parlementaires. Il est trop tôt pour saisir la portée de cette réorganisation, qui intervient après plusieurs années de polémiques parfois très vives et dans un contexte culturel et budgétaire peu favorable.

Quelle que soit l'organisation institutionnelle, la question reste posée de savoir ce que peut faire l'intervention publique en matière culturelle dans un contexte qu'on désigne sous le terme générique de « mondialisation », ce qui dans ce domaine renvoie à des processus très divers mais néanmoins liés entre eux, de l'intensification des flux internationaux de biens culturels à la concentration des entreprises des industries de la culture (éditeurs, maisons de disque, sociétés de production cinématographique) sous l'égide de groupes financiers internationaux, en passant par l'essor de nouvelles technologies transformant considérablement les modes de diffusion des produits culturels, avec l'Internet et les téléchargements (Mattelart, 2005). Faute d'investir davantage dans une politique culturelle internationale, qu'elle prenne la forme classique du « rayonnement culturel » ou celle de l'orientation et la promotion des échanges, faute de mener une réelle politique industrielle de la culture, contrariée par l'imposition d'un référentiel de politique économique non-interventioniste et les contraintes en la matière de la politique de l'Union européenne en matière de libre concurrence, les gouvernements français ont davantage investi la scène de la diplomatie multilatérale. On connaît en effet leurs interventions au moment des négociations sur le commerce international du GATT en 1993-1994 en faveur de l' « exception culturelle », puis pour la définition d'une position de l'Union européenne pour la « diversité culturelle » en 1999, puis, avec d'autres et notamment le gouvernement canadien, leur rôle à l'UNESCO dans la déclaration sur la diversité culturelle en 2001 et sa concrétisation dans la Convention pour la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles d'octobre 2005. Sur le plan politique et culturel interne, le combat pour l' « exception

culturelle » a permis la constitution d'un front commun d'artistes, intellectuels et responsables politiques, et fourni l'occasion de croire, de nouveau, dans les vertus du « modèle français ». En comparaison si la « diversité culturelle » suscite aussi la mobilisation d'organisations et acteurs du champ culturel[34], elle apparaît davantage comme le produit d'un compromis dans des négociations où c'est avant tout le gouvernement qui intervient, quand elle n'est pas considérée comme une reculade (Regourd, 2002).

Conclusion

La politique culturelle en France est aujourd'hui particulièrement incertaine ; elle n'a en même temps peut-être jamais été aussi nécessaire. Elle apparaît en effet indispensable au maintien d'un fonctionnement relativement autonome du champ culturel, lui-même indispensable pour contrebalancer un tant soit peu l'économisme ambiant qui tend à envahir toutes les dimensions de la vie sociale. L'intervention culturelle de l'Etat n'a sans doute de ce fait jamais été autant demandée par les acteurs culturels alors que s'organise partout peu à peu son retrait. Une politique culturelle doit, pour être refondée, s'appuyer sur l'héritage de l'histoire non par nostalgie du passé mais pour en identifier les contradictions. En ce sens les notations critiques proposées dans les pages qui précèdent sont l'inverse d'une énième charge contre les insuffisances de l'intervention publique et ne forment pas davantage un appel à retourner à un passé mythifié. Elles constituent au contraire l'une des manières dont un observateur extérieur peut tenter de contribuer aux réflexions.sur les choix aujourd'hui souhaitables et possibles.

[34] Notamment au sein de la Coalition française pour la diversité culturelle, http://www.coalitionfrancaise.org/

Références utilisées

Abirached, Robert (2005). *Le théâtre et le prince. Tome II. Un système fatigué*. Arles, Actes sud.

Albouy, Valérie et Tavan, Chloé (2007). « Accès à l'enseignement supérieur en France : une démocratisation réelle mais de faible ampleur ». Dans *Economie et statistique*, 410, p. 3-22.

Benhamou, Françoise (2006). *Les dérèglements de l'exception culturelle*. Paris, Seuil.

Bourdieu, Pierre (1966). *L'amour de l'art*, Paris, Minuit.

Bourdieu, Pierre (1993). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris, Seuil.

Brossat, Alain (2008). *Le grand dégoût culturel*, Paris, Seuil.

Comité d'histoire du ministère de la Culture. (1997). *La naissance des politiques culturelles et les rencontres d'Avignon (1964-1970)*. Paris, Documentation française.

Coulangeon, Philippe (2003). « Quel est le rôle de l'école dans la démocratisation de l'accès aux équipements culturels ? ». Dans *Public(s) et politiques culturelles*, Paris, Presses de Sciences Po, 2003 : 245-266.

Djian, Jean-Michel (2004). « La diplomatie culturelle de la France à vau-l'eau ». Dans *Le Monde diplomatique*. Juin : 28.

Djian, Jean-Michel (2005). *Politique culturelle : la fin d'un mythe*. Paris, Gallimard.

Donnat, Olivier (1998). *Les pratiques culturelles des Français. Enquête 1997*, Paris, La Documentation française.

Dubois, Vincent (1993). « Politiques culturelles et polémiques médiatiques ». Dans *Politix*, 24 : 5-19

Dubois, Vincent (1995). « Pour la culture et contre l'État ? La Fédération nationale des centres culturels communaux au début des années 1960 ». Dans P. Poirrier *et. al.* (éd.), *Jalons pour l'histoire des politiques culturelles municipales*. Paris, Documentation française : 51-82.

Dubois, Vincent (1996). « L'art et l'État au début de la IIIe République, ou les conditions d'impossibilité de la mise en forme d'une politique ». Dans *Genèses, sciences sociales et histoire*, 23 : 6-29.

Dubois, Vincent (1999). *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*. Paris, Belin.

Dubois, Vincent (2001). « Le ministère des Arts ou l'institutionnalisation manquée d'une politique artistique républicaine (1881-1882) ». Dans *Sociétés et représentations*, 11 : 229-261.

Dubois, Vincent (2003a). « Une politique pour quelle(s) culture(s) ? ». Dans *Cahiers français*, 312 : 19-24.

Dubois, Vincent (2003b). « La statistique culturelle, de la croyance à la mauvaise conscience ». Dans *Public(s) et politiques culturelles*, Paris, Presses de Sciences Po : 25-32.

Elias, Norbert (1991). *Mozart. Sociologie d'un génie*. Paris, Seuil.

Finkielkraut, Alain (1987). *La défaîte de la pensée*, Paris, Gallimard.

Fumaroli, Marc (1991). *L'Etat culturel*, Paris, éditions de Fallois.

Lombard, Alain (2003). *La Politique culturelle internationale*. Paris, Babel, Collection internationale de l'imaginaire, n° 16.

Martel, Frédéric (2006). *De la culture en Amérique*. Paris, Gallimard.

Mattelart, Armand (2005). *Diversité culturelle et mondialisation.* Paris, La Découverte.

Menger, Pierre-Michel (1993). « L'hégémonie parisienne. Économie et politique de la gravitation artistique ». Dans *Annales. Histoire, sciences sociales*, 48-6 : 1565-1600.

Menger, Pierre-Michel (2005). *Les intermittents du spectacle. Sociologie d'une exception.* Paris, EHESS.

North, Xavier (1997). « Portrait du diplomate en jardinier. Sur l'action culturelle de la France à l'étranger ». Dans *Le Banquet*, 11-2 (en ligne sur http://www.revue-lebanquet.com/).

Poirrier, Philippe (2000). *L'État et la culture en France*. Paris, Livre de poche.

Regourd, Serge (2002). *L'exception culturelle*. Paris, Presses universitaires de France.

Rozier, Sabine (2003). « Le mécénat culturel des entreprises ». Dans *Cahiers français*, 312 : 56-61.

Saez, Guy (2003). « Les villes et la culture ». Dans *Public(s) et politiques culturelles.* Paris, Presses de Sciences Po : 197-226.

Sinigaglia, Jérémy (2008). *Le mouvement des intermittents du spectacle (2003-2006)*. Université de Metz, thèse de doctorat en sociologie.

Urfalino, Philippe (1996). *L'invention de la politique culturelle.* Paris, Documentation française.

Wallach, Jean-Claude. (2006), *La culture pour qui ? Essai sur les limites de la démocratisation culturelle*, Toulouse, éditions de l'Attribut.

Waresquiel, Emmanuel de (2001). (éd.) *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*. Paris, Larousse & CNRS.

Weber, Max (1971). *Economie et société.* Paris, Plon.