

histoire  
politique  
société

# le débat

## Culture et politique

### **L'État culturel : mythe ou réalité ?**

Stefan Collini, Antoine Compagnon, Bernard Comte, Andrea Emiliani, Marc Fumardi, Jean-Pierre Roux, Yves Vadé, Andreas Johannes Wiesand

### **Sur les nouveaux monuments parisiens**

Philippe Genestier, Jean-Pierre Le Dantec, François Loyer, Philippe Meyer, Gérard Monnier, Joseph Rykwert

### **Encore les bibliothèques**

Robert Fossier, Georges Le Rider, Pierre Nora, Daniel Renoult, Daglind Sonolet

### **Que faire des Arts et Traditions populaires ?**

Isac Chiva et Claude Lévi-Strauss, Jean Cuisenier, Jean-Claude Duclos, Jean Guibal

### **Sur le malaise politique français**

François Bédarida, Jean-Michel Belorgey, Jean-Louis Bourlanges, René Lenoir, Pierre Rosanvallon, Emmanuel Todd, Paul Yonnet

numéro **70**

mai-août 1992

**Gallimard**

Directeur : Pierre Nora

---

## L'ÉTAT CULTUREL : MYTHE OU RÉALITÉ ?

*Stefan Collini* : Du financement public de la culture en Grande-Bretagne. Sage pluralisme ou tradition de négligence ?

*Andrea Emiliani* : Libertés italiennes.

*Andreas Johannes Wiesand* : Vers le centralisme et la « culture d'État » ? Sur le financement de la culture en Allemagne.

*Antoine Compagnon* : « L'utopie d'une république athénienne ».

*Bernard Comte* : Pamphlet, histoire et fantaisie. À propos de Mounier, « ministre de la culture » de Vichy.

*Jean-Pierre Rioux* : L'État culturel depuis la Libération. Remarques sur un bricolage moderne.

*Yves Vadé* : Je me souviens des années cinquante.

L'État, la culture et l'esprit. Questions à *Marc Fumaroli*.

---

## LE GOÛT DU PRINCE : SUR LES NOUVEAUX MONUMENTS PARISIENS

*Philippe Genestier* : Grands projets ou médiocres desseins ?

*Jean-Pierre Le Dantec* : Empereur ou architecte.

*François Loyer* : Monuments d'aujourd'hui.

*Gérard Monnier* : Pour le néo-monument.

*Joseph Rykwert* : Keynes et le pharaon.

*Philippe Meyer* : L'opéra de l'Opéra Bastille.

---

## ENCORE LES BIBLIOTHÈQUES

*Pierre Nora* : Bibliothèque de France : d'où venons-nous, où allons-nous ?

*Georges Le Rider* : Bibliothèque de France : des correctifs insuffisants.

*Daniel Renoult* : La rénovation des bibliothèques universitaires. Trois ans après la rapport Miquel.

*Robert Fossier* : La Bibliothèque de la Sorbonne est en danger.

*Daglind Sonolet* : Le succès difficile. Sur le public de la Bibliothèque publique d'information.

---

## QUE FAIRE DES ARTS ET TRADITIONS POPULAIRES ?

Quel avenir pour le musée des A.T.P. ? Entretien avec *Jean Guibal*.

Qu'est-ce qu'un musée des arts et traditions populaires ? *Isac Chiva* : entretien avec *Claude Lévi-Strauss*.

*Jean-Claude Duclos* : Pour des musées de l'homme et de la société.

Jean Cuisenier : Des musées de l'homme et de la société : oui, mes lesquels ?

---

## DRAME OU PSYCHODRAME ? SUR LE MALAISE FRANÇAIS

*Jean-Michel Belorgey* : Les Français et les pouvoirs.

*Jean-Louis Bourlanges* : La République sans territoire.

*René Lenoir* : Malaise français ou malaise des démocraties ?

*Pierre Rosanvallon* : L'opacité française.

*Emmanuelle Todd* : Malaise français, malaise ouvrier ?

*Paul Yonnet* : La conjonction des épuisements.

---

*François Bédarida* : L'affaire Touvier et l'Église : spectroscopie d'un historien.

---

## LE DÉBAT DU DÉBAT

*Gérard Monnier*.

# **L'État culturel : mythe ou réalité ?**

Le ministère de la Culture a connu, en France, une montée en puissance spectaculaire depuis 1981. Cette croissance apparaît rétrospectivement couronner l'intronisation politique du domaine culturel opérée par Malraux aux débuts de la V<sup>e</sup> République. Et voici qu'à leur tour villes, départements, régions entrent dans le jeu, achevant de transformer la culture en axe obligé et valorisant des politiques publiques. Mais la culture gagne-t-elle véritablement au jeu ? Ces facteurs multiformes font-elles avancer la démocratie de l'accès aux œuvres et aux arts dont elles se réclament ? Ou bien « l'animation »

ne conduit-elle pas à la promotion d'une fausse culture au regard de laquelle les restes de la vraie se vident peu à peu de leur sens ?

Ces questions ont été posées avec une particulière vigueur par notre ami Marc Fumaroli dans un essai paru à la rentrée 1991, *L'État culturel* (Éditions de Fallois), qui a rencontré un grand écho et suscité quelques vives polémiques. L'ampleur du problème soulevé, la richesse d'une réflexion engageant ni plus ni moins l'histoire tout entière de la culture française nous ont fait penser qu'il y avait place, au-delà des nombreuses réactions critiques, pour un retour en profondeur sur les éléments du dossier.

Il est mené ici dans deux directions. Il y avait lieu de revenir sur les principaux points de l'interprétation historique proposée par Marc Fumaroli. Ce que font Antoine Compagnon pour la III<sup>e</sup> République, Bernard Comte pour Vichy, Uriage et Mounier, Yves Vadé pour l'action théâtrale depuis la Libération, Jean-Pierre Rioux pour les IV<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> Républiques. Mais la discussion nous a paru d'abord l'occasion de nous informer par la comparaison, en allant voir chez nos principaux voisins européens comment se passent le financement et l'administration de la culture. Stefan Collini présente les données de la situation en Grande-Bretagne, Andrea Emiliani en Italie et Andreas Johannes Wiesand en Allemagne.

Nous avons enfin soumis directement quelques questions à Marc Fumaroli, auxquelles il répond en même temps qu'à ses critiques. Nous le remercions chaleureusement de s'être prêté à cet échange.

Stefan Collini

# Du financement public de la culture en Grande-Bretagne

*Sage pluralisme ou tradition de négligence ?*

Que la traduction du titre de l'essai de Marc Fumaroli en anglais ne coule pas de source est sans doute un bon point de départ pour une réflexion sur la culture dans la perspective britannique. Les mots mêmes de « culture » et d'« État » ont mis plus longtemps à entrer dans l'usage courant en anglais qu'en français, les Britanniques parlant plus volontiers, dans les débats publics, des « arts » et du « gouvernement », alors même que ces termes trahissent des perceptions sensiblement différentes de ce qui est en jeu. Aujourd'hui encore, on éprouve une certaine gêne à parler de « culture » et d'« État », le sentiment vague, quoique résiduel, que ce sont là des vocables étrangers qui ne correspondent point à l'expérience britannique. Mais leur conjonction confinerait à l'absurde : les expressions « L'État de culture » ou « L'État culturel » ne pourraient probablement faire leur apparition dans la presse britannique qu'assorties de guillemets, trahissant leur statut d'arriviste, voire d'immigré. Cette petite considération linguistique devrait nous rappeler, lorsqu'on se penche sur le thème de l'ouvrage de Fumaroli, que nous avons affaire à des questions de culture politique mais aussi de politique culturelle : autrement dit, à des questions relatives aux usages et formes acceptés du pouvoir politique, mais également aux traditions intellectuelles et artistiques. Ainsi toute recherche comparative doit-elle nécessairement prendre en considération les expériences historiques contrastées qui inspirent la pratique actuelle.

## Un peu d'histoire

---

Opposer la puissance envahissante de l'État français, sous ses formes tant royales que républicaines, à la longue tradition britannique d'hostilité au pouvoir central est presque un cliché des études historiques comparées. En vérité, une analyse, dans cet esprit, de « l'État culturel » et de son homologue britannique n'eût point surpris Montesquieu ni Tocqueville. De fait, en termes strictement constitutionnels, les gouvernements britanniques disposent d'un pouvoir législatif sans entrave inconnu en France (il n'y a pas de constitution écrite, pas de *Bill of Rights*, etc.) ; ainsi a-t-on pu judicieusement

Stefan Collini, historien et critique d'art littéraire, est professeur à l'université de Cambridge et directeur de *The Cambridge Review*. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages sur l'histoire intellectuelle de l'Angleterre, dont, récemment, *Public Moralists : Political Thought and Intellectual Life in Britain 1850-1930* (Oxford University Press, 1991).

présenter le système britannique comme « une dictature élective », le comportement brutal des gouvernements Thatcher dans les années quatre-vingt venant confirmer l'exactitude de cette description. Toujours est-il que l'histoire moderne de la Grande-Bretagne a été marquée par une solide prévention contre l'extension des pouvoirs de l'État et, notamment, contre la multiplication de ses fonctions administratives. Il serait par trop simple d'y voir le signe de quelque dogmatique attachement au laissez-faire ou au libre jeu des « forces du marché » : à l'apogée même de l'individualisme victorien, l'État ne cessait d'« intervenir » dans la société civile et le xx<sup>e</sup> siècle a connu une considérable expansion des prestations mais aussi des interventions et des réglementations publiques. Malgré tout, et ce jusque dans les années quatre-vingt tout au moins, la tendance est demeurée la même : le refus de centraliser ces vastes pouvoirs entre les mains d'un ministre s'est accompagné d'une propension à multiplier les organismes concernés, à encourager les initiatives locales, à favoriser les organisations volontaires ou semi-publiques, à imaginer un ingénieux éventail de fonds, de conseils et de corps constitués pour s'occuper des affaires au lieu de les abandonner à l'administration directe de Whitehall.

Si l'on voulait résumer en termes également schématiques les attitudes à l'égard de la culture, il faudrait dire que la tradition britannique dominante a consisté en un mariage peu commode d'un franc philistinisme et de la perpétuation largement irréfléchie des goûts de la haute société traditionnelle. On a souvent plaidé – Matthew Arnold, au xix<sup>e</sup> siècle, étant le porte-parole le plus influent de cette thèse – que l'impact pénétrant du protestantisme, surtout sous sa forme puritaine, s'ajouta à la puissance de la bourgeoisie mercantile de la première nation industrielle du monde pour créer, à l'égard de la culture, une méfiance ou une résistance qui a bien mérité le qualificatif de « philistin ». Mais les élites traditionnelles de la Grande-Bretagne ont, elles aussi, une part de responsabilité dans cette relation difficile. La Cour et la métropole étaient moins qu'en d'autres pays européens le foyer de la haute société ; d'une manière générale, l'aristocratie avait plutôt des attaches provinciales et des centres d'intérêts ruraux. Certes, comme partout ailleurs, le « grand art » était souvent tributaire du mécénat des classes opulentes, mais en Grande-Bretagne il s'agissait essentiellement d'éléments traditionnels d'une saison mondaine dûment réglée, où l'on mettait en gros sur le même plan une soirée à l'opéra de Covent Garden et un match de cricket aux Lords ou une régata à Henley. Ce qui contribua, à son tour, à renforcer le peuple dans son hostilité à ces formes artistiques, et bien que la haute estime dans laquelle le mouvement travailliste fit l'éducation ait laissé ses monuments dans le code des lois sous la forme d'écoles et de bibliothèques publiques, les arts n'ont guère retenu l'attention des grands gouvernements réformateurs de ce siècle.

Vue dans ce contexte historique, l'absence, en Grande-Bretagne, d'un « ministère de la Culture » ne surprend guère. Au lieu et place d'une « politique culturelle », la Grande-Bretagne a eu un certain temps un éventail varié d'institutions culturelles pourvues de statuts différents et bénéficiant à des degrés divers de la manne publique, leurs activités reposant sur une communauté de valeurs, des contacts mondains et des ententes tacites entre les membres dirigeants des élites sociales et professionnelles. À vouloir être plus explicite ou systématique, on eût pris le risque de blesser ces sensibilités britanniques promptes à discerner une résonance totalitaire jusque dans l'expression « ministère de la Culture ». Ainsi que Lord Goodman, alors président de l'Arts Council, l'observa avec une pointe d'ironie contenue dans les années 1960 : « Les Britanniques sont libres de toute culture : c'est là l'une de leurs plus précieuses libertés. »

Avant la Seconde Guerre mondiale, les seules prestations culturelles publiques se limitaient aux responsabilités du gouvernement central dans l'administration de certains grands musées. En règle

générale, ceux-ci étaient nés d'actes de mécénat privé (c'est grâce à un don à la nation que fut fondée la National Gallery) et, dans leur quasi-totalité, ils étaient, en fait, gérés par leur propre conseil d'administration. L'initiative privée était plus courante que les prestations publiques, quand bien même elle avait trait à une affaire d'intérêt « national » : la création du National Trust en 1895, par exemple, fut une initiative privée, avant tout dans le dessein de protéger « des lieux d'intérêt historique et de beauté naturelle ». (Il est remarquable que la Grande-Bretagne se soit longtemps montrée plus disposée à dépenser de l'argent pour conserver son « héritage » culturel qu'à financer les arts vivants.) Créée en 1926, la British Broadcasting Corporation (B.B.C.) fut dès l'origine considérée comme une société investie d'une mission de service public, alors même que ses statuts de société autonome furent conçus de telle manière que la radiodiffusion ne devînt pas en Grande-Bretagne simple porte-parole des autorités officielles.

Chose intéressante, c'est le souci du moral de la population civile au cours de la Seconde Guerre mondiale qui inspira les premières initiatives en direction d'un financement public des « arts ». (Les exigences de la guerre, peut-on soutenir, furent l'occasion de la plus forte extension des pouvoirs de l'État en Grande-Bretagne au xx<sup>e</sup> siècle.) Le Council for the Encouragement of Music and the Arts (C.E.M.A.) fut instauré en 1940 ; à l'origine destiné à aider la population à faire de la musique ou du théâtre, mais aussi à rendre plus largement accessible le travail des artistes professionnels, le second but ne tarda pas à l'emporter. En 1945, l'éclat et la chaleur de la victoire aidant, on devait porter un regard bienveillant sur nombre d'expédiants du temps de guerre et les partis politiques décidèrent alors, d'un commun accord, de transformer le C.E.M.A. en « Arts Council », dont les objets (tels que les définit la Royal Charter octroyée en 1967) sont les suivants : « Développer et améliorer la connaissance, la compréhension et la pratique des arts ; rendre les arts plus accessibles au public à travers la Grande-Bretagne ; conseiller et coopérer avec les ministères, les autorités locales et d'autres organismes dans tous les domaines intéressant, directement ou indirectement, les objets précédemment cités. » Au fil des décennies suivantes, d'autres organisations devaient à leur tour bénéficier directement d'une modeste aide de l'État – ainsi du British Film Institute (créé avant la guerre) ou du Crafts Council – mais, dans l'ensemble, l'Arts Council s'affirma comme le principal moyen institutionnel de canaliser les fonds publics au profit des arts (j'y reviendrai plus loin).

#### Le principe de l'administration « à distance »

---

Sans doute la création de l'Arts Council marqua-t-elle une extension significative de la *gamme* des activités bénéficiant d'une manne publique, mais les *moyens* adoptés demeurèrent conformes au modèle britannique consacré. Le principe directeur resta celui de l'administration « à distance » (*arm's length*), c'est-à-dire un système où, contrairement à ce qui se passe en France, les deniers de l'État ne sont pas directement déboursés par un ministère, mais alloués à ce que l'on devait appeler plus tard des Quangos (« organisations non gouvernementales quasi autonomes »), autrement dit à des corps intermédiaires investis de certaines obligations de service public, généralement formulées en termes très généraux, mais conservant la liberté de débloquer les fonds à leur convenance. Ainsi l'Arts Council trouva-t-il sa place aux côtés de ces autres *Committees of the Great and the Good* (Comités des sages) qui devaient régir une si large partie de la vie publique du pays : les gouverneurs de la B.B.C., les administrateurs de la National Gallery ou du British Museum, les directeurs du Royal Opera, les membres du University Grants Committee, le Board of the National Trust, etc.

Dans cette perspective, la gamme des activités et institutions culturelles sur lesquelles le gouvernement exerçait un contrôle *direct* demeurait fort limitée. Mais, pour être complet, tout tableau du financement public devrait aussi prendre en considération, bien sûr, le rôle des collectivités locales ; par exemple, 52 % des musées et galeries sont gérés par des autorités locales, contre 7 % seulement « par la nation », même si les sommes en jeu dans les localités sont souvent fort modestes. Par tradition, les conseils locaux ont généralement fait montre de parcimonie dans leurs dépenses et leurs élus qui se recrutent souvent dans les rangs des petits hommes d'affaires et des syndicalistes, ont rarement été les plus grands avocats de l'idée qu'il faudrait consacrer davantage de ressources aux arts. La formation de grands « super-conseils » métropolitains et l'entrée dans certaines instances locales de membres de « l'intelligentsia radicale des cols blancs » (ou de « lumpen-polytechniciens », ainsi qu'on les a appelés avec condescendance) se solda par quelque amélioration au niveau local ; en 1982, pourtant, peu avant l'abolition de la grande majorité des autorités plus importantes, les dépenses des collectivités pour les arts, musées exclus, ne s'élevaient au total qu'à 65 millions de livres sterling dans l'ensemble du pays, dont 42 millions qui n'étaient le fait que d'une seule instance : le Greater London Council, que dirigeaient les socialistes. Si l'on voulait se faire une idée plus globale des prestations « culturelles » au-delà des seules subventions au profit des arts, il faudrait bien sûr inclure les bibliothèques publiques auxquelles les collectivités locales ont consacré des sommes bien plus importantes. Et dans une étude vraiment complète, il faudrait encore mentionner des institutions telles que les universités et les écoles de beaux-arts, qui ont employé des fonds publics pour subventionner toute une série d'activités culturelles, dont des productions théâtrales et des bourses pour « écrivains résidents » sans parler des commandes de quelques-unes des réalisations architecturales les plus significatives de l'après-guerre.

Pour ce qui est de Westminster et de White-hall, cependant, le degré de l'attention des pouvoirs publics aux arts et l'ampleur des sommes engagées demeurèrent négligeables pendant au moins vingt ans encore après la guerre. Mais c'est alors qu'en 1965 le gouvernement travailliste fit part de son intention de donner plus de poids aux arts dans son programme politique en nommant un ministre délégué (*junior minister*) spécialement responsable des arts (en la personne de Jennie Lee, femme politique énergique et veuve d'Aneurin Bevan, l'une des personnalités les plus charismatiques du Labour Party et véritable fondateur du National Health Service). Dans les faits, les gouvernements suivants, surtout les conservateurs, se sont opposés à toute augmentation des pouvoirs ou du prestige de ce ministère : le portefeuille des Arts a circulé d'un ministère à l'autre, sans jamais obtenir de ministère de plein droit, en sorte que le ministre titulaire s'est retrouvé dans une position également faible pour négocier avec le Trésor une augmentation de budget. À l'heure actuelle, le ministre des Arts coiffe l'Office of Arts and Libraries : c'est un poste subalterne qui ne lui permet pas de siéger au gouvernement.

Il était inévitable qu'au fil des dernières décennies, avec l'enjeu politique plus marqué des questions de conservation et d'« héritage », le poids politique sensiblement accru de l'« industrie touristique » et les prétendus bénéfices économiques d'un « secteur artistique » en plein essor, le gouvernement en vint à superviser, voire à gérer directement, au coup par coup et sans aucune vision d'ensemble, de nombreux domaines qui, en d'autres pays, eussent sans doute relevé de la responsabilité du ministère de la Culture. Mais, sur le plan administratif, ces responsabilités demeurent dispersées. Le Foreign Office, par exemple, supervise les travaux du British Council, lequel a pour mission de faire connaître la culture britannique à l'étranger. Le ministère de l'Environnement est responsable de divers bâtiments historiques et d'autres sites d'intérêt national. Le Home Office (ministère de l'Intérieur) est globalement

responsable de la radio et de la télévision, mais le cinéma dépend du ministère du Commerce et de l'Industrie tandis que l'Office of arts and Libraries est placé sous la responsabilité administrative du Lord président du conseil après avoir relevé de celle du ministère de l'Éducation et de la Science. D'aucuns y voient sans doute un sage système de *checks and balances*, suivant le modèle que prônait Burke, où aucun ministère n'a le monopole de la « politique culturelle » ; d'autres, probablement, un désordre caractéristique, uniquement supportable parce que, traditionnellement, les Britanniques n'ont jamais pris la « culture » au sérieux, du moins suffisamment pour juger qu'elle méritât d'être soutenue par des procédures et politiques dignes de ce nom.

### L'Arts Council

---

L'Arts Council étant de loin la plus importante des institutions impliquées dans les prestations culturelles publiques en Grande-Bretagne, il mérite une analyse à part. Son instance dirigeante se compose d'un certain nombre de personnalités publiques venues d'horizons divers et qui ne reçoivent aucune indemnité pour le temps qu'elles consacrent aux affaires du Conseil ; quant aux affaires au jour le jour, elles sont suivies par un secrétariat permanent pourvu d'un imposant personnel administratif et financier. Créé en 1940 avec une dizaine de membres sous la présidence de l'économiste John Maynard Keynes, le Conseil comptait vingt-trois membres en 1990 et avait pour président un homme d'affaires en vue doublé d'un mécène, Peter Palumbo. Les membres du Conseil sont désignés, pour un mandat d'une durée limitée, par le gouvernement du moment, à la suite de ces mystérieux processus de « consultation » des « sages » par lesquels de nombreuses institutions britanniques recrutent leur personnel (mais aussi, pourrait-on dire, se reproduisent). Jusque dans les dernières années, il était entendu que les considérations de politique partisane ne devaient pas entrer dans ces nominations, seules comptant les aptitudes générales et l'expérience. La dotation annuelle du Conseil n'est pas définie en fonction des besoins de financement de divers projets particuliers : il s'agit plutôt d'une enveloppe globale dont le montant est largement déterminé par la politique budgétaire du moment et la réussite relative des divers lobbies. Sans doute le Parlement peut-il en vérifier les comptes, mais du moment que le Conseil respecte les obligations que lui imposent ses statuts (et, implicitement, qu'il évite de choquer par trop profondément le « goût public » tel que l'excite et l'exprime une presse, dans sa grande majorité, politiquement et culturellement conservatrice), il est libre de gérer son budget comme bon lui semble.

En pratique, ses décisions sont le fait d'une série de commissions (*panels*), toutes dirigées par un membre du Conseil, mais également composées d'autres personnalités éminentes, qui ont une réputation de connaisseur ou d'expert dans le domaine artistique en question (le Literature Panel comprend par exemple des écrivains, des éditeurs, des universitaires et des critiques littéraires, mais aussi des hommes publics ayant des responsabilités commerciales ou administratives en ce secteur). Il importe toutefois de souligner que, à de rares exceptions près, et mineures, ces commissions ne lancent pas elles-mêmes de « projets », mais répondent aux demandes de subventions.

Dès ses débuts, l'Arts Council a fait l'objet de critiques venant de divers horizons sous prétexte, notamment, qu'il était trop « élitiste » et qu'il avait de ses fonctions une vue trop étroite. Dans ses premières années, assurément, le Conseil parut faire sienne une conception assez restrictive des « arts », donnant la primauté à des genres traditionnellement réputés tels que l'opéra, le ballet, le théâtre et la musique classique. Plus généralement, le fonctionnement même du Conseil a éveillé certains soupçons



et, à gauche comme à droite de l'échiquier politique, des voix se sont élevées pour recommander (le plus souvent dans les rangs de la droite) que l'on amputât sa liberté ou (à gauche, généralement) que l'on en modifiât la constitution. Quoique formellement indépendant du gouvernement, le Conseil s'est, dans les faits, trouvé au cœur de l'« Establishment », partie prenante de réseaux plus vastes de contacts et de valeurs tissés dans les grandes écoles (*old school tie*). Ses choix politiques, a-t-on fait valoir, confortent les goûts de cette classe : une poignée d'hommes d'influence choisis au sein de l'infime minorité de la population qui fréquente habituellement l'opéra allouent à l'opéra des fonds publics considérables. De surcroît, ni la désignation des membres de l'Arts Council ou de ses commissions, ni les décisions de financement ne font l'objet du moindre contrôle démocratique : les relations mondaines très suivies des membres de l'élite métropolitaine y ont apparemment beaucoup trop de poids. Dans la même veine, d'aucuns ont insinué que, si l'indépendance d'organismes tels que l'Arts Council n'avait guère créé de frictions, voici peu encore, avec les gouvernements successifs, la raison en était que les membres de ces instances partageaient fondamentalement les attitudes et les valeurs de la classe politique traditionnelle.

Dans les années soixante et soixante-dix, et dans le cadre de changements sociaux plus larges, le Conseil a été invité à adopter une vision plus démocratique ou populaire des activités culturelles à financer. Le Conseil a donc, jusqu'à un certain point, élargi sa clientèle, l'une des principales conséquences en étant qu'il est plus que jamais la cible des critiques des députés *tory* déplorant que l'argent public serve à financer des activités artistiques « indécentes », « subversives », voire tout simplement « médiocres ». De fait, il est patent que, depuis quelque temps maintenant, le Conseil a eu fâcheusement tendance à jongler avec des critères variés et pas toujours cohérents pour arrêter ses décisions. Sous la présidence de sir William Rees-Mogg, nommé à ce poste par Mme Thatcher, il proclama haut et fort au milieu des années quatre-vingt son attachement à l'« excellence » (par opposition à la poursuite d'autres objectifs sociaux désirables) ; or, cet objectif, conçu en un sens trop étroit, a toujours été virtuellement contradictoire avec la mission du Conseil telle que la définissent ses statuts : « rendre les arts plus accessibles au public à travers la Grande-Bretagne ». L'autonomie relative dont jouissent les Regional arts Councils a encore compliqué les choses, car ceux-ci (surtout le Greater London Arts Council, qui a hérité de certaines préoccupations sociales de l'ancien Greater London Council) ont eu tendance à considérer d'un œil plus favorable que le Conseil national toute une série d'activités « collectives » ou fondées sur la participation.

### Les finances de l'Arts Council

---

Pendant les deux premières décennies de son existence, l'Arts Council disposa de maigres ressources : il reçut 250 000 livres sterling la première année et, en 1964, cette somme avait augmenté mais ne dépassait pas les trois millions de livres sterling. En 1970, le gouvernement travailliste tripla à son tour cette enveloppe et l'allocation continua à augmenter tout au long des années 1970, bien que du fait de l'inflation exceptionnellement forte de ces années-là les augmentations aient été beaucoup moins spectaculaires que ne le laisseraient penser les chiffres bruts. En 1981, la dotation annuelle avait atteint les quatre-vingts millions de livres sterling, mais le gouvernement de Mme Thatcher réduisait alors les dépenses publiques et ne concédait des augmentations qu'en deçà du taux d'inflation ; ce n'est donc qu'au cours des deux dernières années que l'Arts Council vit ses ressources sensiblement augmenter.

Une rapide analyse du budget de 1991 par postes donnera une idée des priorités du Conseil. L'enveloppe globale qu'il reçoit du Trésor est passée cette année-là à 175 millions de livres sterling (contre 155 en 1990). Sur cette somme, 33 millions ont été alloués aux Regional Arts Councils qui les ont distribués sous forme de petites subventions à leurs clientèles régionales. Sur les sommes distribuées depuis le centre par l'Arts Council of Great Britain, les principaux bénéficiaires furent le théâtre (32 millions de livres sterling), la musique (28 millions) et la danse (15 millions). Parmi ceux-ci, les « clients » les plus importants furent le National Theater (9 millions), l'English National Opera (7,8 millions), le Royal Opera House de Covent Garden (7 millions) et la Royal Shakespeare Company (6 millions). Bien que ces subventions soient les plus visibles, et controversées parfois, de ses allocations, le gros des aides distribuées par l'Arts Council l'est sous forme de subventions plus modestes à toute une série d'organisations : compagnies de danse, théâtres locaux, écrivains, revues de poésie, associations d'arts et métiers, etc. Une partie de ces allocations sert à soutenir la culture « classique », comme dirait Marc Fumaroli, mais une partie aussi va à ces formes d'activité locale, populaire ou « multiculturelle » qui lui inspirent moins d'enthousiasme. En 1990, par exemple, seize subventions distinctes d'un montant total de 117 000 livres sterling profitèrent à diverses formations de musique ancienne (comme le Monteverdi Choir ou Musica Antiqua) pour des concerts ou autres frais, tandis que treize autres allocations d'un montant global de 134 000 livres sterling allèrent à des formations de musique « africaine, antillaise ou sud-asiatique », telles que la National Steelband Music Company.

Étant donné l'extrême diversité des bénéficiaires, les statistiques relatives à la proportion *moyenne* des recettes tirées des subventions de l'Arts Council par opposition à d'autres sources ne sont pas particulièrement révélatrices : dans une bonne année, un théâtre local en plein essor pourrait bien couvrir le gros de ses dépenses par la vente des billets, tandis qu'une petite revue de poésie ne peut être financièrement viable à défaut d'importantes subventions publiques. Les chiffres moyens donnent néanmoins une idée de la physionomie générale du financement des arts en Grande-Bretagne et, notamment, de la part extrêmement faible du mécénat d'entreprise (que ce soit sous forme d'aides directes ou d'un parrainage à des fins publicitaires), après plus de dix années, pourtant, d'insistance des pouvoirs publics soucieux de déplacer en ce sens le fardeau financier. Au total, les clients de l'Arts Council reçurent de cet organisme quelque 37 % de leurs revenus, contre 7 % sous forme d'autres subventions publiques (généralement des autorités locales) et 8 % seulement du mécénat d'entreprise, tandis que les ventes de billets et les autres activités génératrices de revenus représentaient 48 % de leurs recettes.

D'une manière générale, ces chiffres donnent raison à l'Arts Council, dont le but affiché est d'« aider » les arts à s'épanouir plutôt qu'à les financer entièrement depuis le centre. Et cet état de choses – ce devrait être clair maintenant – s'inscrit dans un ensemble plus large de différences entre le modèle britannique et celui que représente en France le ministère de la Culture. Si fragile qu'en soit l'application en pratique, le principe de la gestion « à distance » signifie que la politique culturelle ne relève pas d'un ministre et de son administration. Il signifie également que les gens qui ne sont pas « du sérail » (*outsiders*) ont davantage voix au chapitre dans les décisions de financement. Cela signifie enfin qu'il n'y a guère de coordination des activités culturelles, que les initiatives culturelles positives de l'État demeurent fort rares et surtout qu'il n'est, pour représenter les arts au sein du gouvernement, personne qui ait assez de poids politique et institutionnel pour s'assurer une part satisfaisante du budget national.

## Les changements des années 1980

---

Réfléchissant au fonctionnement de l'Arts Council, maint commentateur britannique a cru bon de se féliciter que le gouvernement britannique n'ait pas de « politique culturelle », mais fixe plutôt, chaque année, un seuil de financement à divers corps intermédiaires qui, à leur tour, arrêtent leurs décisions en fonction de leurs propres priorités. Lorsqu'il fonctionne bien, il est vrai, ce système peut minimiser les dangers d'une « culture transformée en propagande de l'État », ainsi que le redoute M. Fumaroli, mais le changement de climat politique dans les années 1980 a révélé la fragilité des ententes tacites sur lesquelles reposait cet arrangement.

Les gouvernements Thatcher ont eu manifestement une influence « négative » considérable en amputant, en valeur réelle, le budget des arts, mais ils ont eu également une influence plus pernicieuse en manipulant dans un esprit purement partisan le système des nominations aux organismes publics chargés de la culture. En 1980, par exemple, peu après l'accession des *Tories* au pouvoir, l'homme d'affaires et *self-made man* Alastair McAlpine fut nommé membre de l'Arts Council. Ce qui provoqua aussitôt un concert de protestations, puisque non seulement McAlpine n'avait pas de qualifications évidentes ni d'expérience dans le monde des arts, mais qu'il avait aussi déjà exprimé bruyamment son hostilité à toute subvention publique des arts. Le ministre des Arts porta la tension à son comble en révélant que « cette nomination venait de très haut » : McAlpine avait été l'un des plus proches partisans de Mme Thatcher en même temps qu'un fervent avocat de la politique du « laissez-faire » (*free market*). Puis en 1982, Richard Hoggart, critique littéraire et culturel qui s'était illustré par sa carrière au service de la formation des adultes mais aussi homme de la gauche modérée lectrice du *Guardian*, fut brutalement remercié après plusieurs années de bons et loyaux services en qualité de vice-président de l'Arts Council. Cette décision était contraire à l'usage, ainsi qu'aux souhaits du président et du reste du Conseil. Pressé de questions, le ministre des Arts (*tory*) en confessa la raison : « Le 10 [Downing Street] ne l'aime pas. » L'année suivante, on l'a vu, Mme Thatcher nomma à la présidence sir William Rees-Mogg, idéologue de droite et ancien rédacteur en chef du *Times*. La même année, lorsque Roy Shaw, secrétaire-général de l'Arts Council (le plus haut responsable administratif), prit sa retraite, il écrivit pour le *Bulletin* du Conseil un article déplorant cette politisation croissante des nominations. Rees-Mogg tenta d'en empêcher la publication, ce qui ne fit que lui donner un écho bien plus important lorsqu'il parut dans *The Observer*. (Le même Rees-Mogg prit aussi la décision, annulée depuis, de supprimer toutes les aides à la littérature, sous prétexte que celle-ci était parfaitement capable de se financer sur le marché.)

D'autres vénérables institutions culturelles sentirent également dans les années quatre-vingt le vent glacial de la désapprobation de Mme Thatcher ; de ce fait, le principe de « l'administration à distance » s'est trouvé de plus en plus érodé, voire méprisé. Longtemps les *Tories* s'en sont pris à la B.B.C. et à ses prétendues sympathies « de gauche » et les gouvernements conservateurs ont ici suivi une politique analogue en nommant des personnalités politiquement acceptables à des postes aussi importants que celui de président du Conseil d'administration. La B.B.C., qui ne diffuse aucune publicité, est financée par la redevance que doit acquitter tout possesseur d'un poste de télévision ; cet arrangement doit être réexaminé en 1996 et nombreux sont ceux qui redoutent que le gouvernement conservateur ne veuille pas le renouveler, du moins dans les conditions actuelles. Ce qui aurait des conséquences très dommageables, puisque B.B.C. Television est le principal commanditaire de nouvelles pièces de théâtre en

Grande-Bretagne et que B.B.C. Radio est le premier mécène de nouvelles musiques « sérieuses » et possède ses propres orchestres. On s'inquiète également de l'avenir de Channel 4, lancé en 1982, et dont tout le monde s'accorde à louer l'indépendance. Cette chaîne vit de la publicité, mais son souci de conserver une certaine proportion d'émissions « éducatives » ou « documentaires » en limite l'audience : à l'heure actuelle, elle bénéficie donc d'un complément de ressources financé par une taxe sur les recettes publicitaires d'I.T.V., la troisième chaîne plus « populaire ». Le respect sommaire des « forces du marché » aurait tôt fait de changer la nature de ce qui a été, jusqu'à aujourd'hui, l'une des formes culturelles les plus largement admirées de la Grande-Bretagne.

Le financement public de la culture a aussi beaucoup souffert de l'offensive de Mme Thatcher contre une autre série d'institutions également réputées, à savoir les collectivités locales. Les principales autorités métropolitaines, avec le gigantesque Greater London Council à l'avant-garde, menaient depuis quelque temps des politiques progressistes ou socialistes devenues les « bêtes noires » des forces de plus en plus puissantes de la « nouvelle droite », et ce aussi bien dans le domaine artistique que dans le secteur de l'éducation et de l'aide sociale. Du coup, on a aboli tous les grands conseils métropolitains, sans exception, au risque de créer une situation absurde : aujourd'hui, en effet, Londres ne dispose plus d'autorité centrale susceptible de s'attaquer aux problèmes et de coordonner les mesures politiques dans l'ensemble de la capitale. En outre, le gouvernement central a très fortement réduit sa contribution aux finances des autorités locales ou l'a subordonnée à la « privatisation » d'un large éventail de services.

Cette politique s'est soldée par une très forte réduction du financement local des arts et des autres activités culturelles. Les bibliothèques locales, qui de tous les « services culturels » sont les plus fréquentées, ont vu leur budget gravement amputé, au point que beaucoup ont dû fermer ou réduire leurs horaires d'ouverture.

Les autorités politiques n'ont cessé de répéter depuis dix ans que les organisations artistiques devaient trouver auprès du secteur privé une plus forte proportion de leurs recettes, mais, dans les faits, l'aide financière directe en provenance de cette source a fort peu augmenté. Les entreprises britanniques n'ont jamais eu vraiment une tradition de bienfaisance, tandis que les perspectives à court terme et l'asservissement aux dividendes de la grande majorité des sociétés britanniques ne les ont guère rendues sensibles aux demandes de financement au profit des arts « inutiles » (la récession économique des dernières années ayant achevé de les décourager). Le *parrainage* d'activités culturelles par des entreprises a certes très sensiblement augmenté (de 11 millions de livres sterling en 1980 à 57 millions en 1991), mais celui-ci crée ses propres problèmes. Les dépenses de parrainage relèvent de la comptabilité commerciale normale des entreprises, non de la charité. En vérité, il s'agit d'une autre forme de publicité, qui a ses propres exigences : que ce soit sous la forme de programmes d'opéra imprimés aux couleurs d'une marque de cigarettes bien connue ou, ce qui est plus inquiétant, d'une propension à financer les seuls événements « sûrs » qui ne sauraient créer de controverse. De surcroît, le parrainage n'est jamais valable que pour une durée limitée et risque à tout moment d'être remis en cause au nom d'impératifs mercantiles étroits ; aussi est-il dangereux, pour toute organisation culturelle, d'inclure cette catégorie de recettes dans ses prévisions budgétaires régulières et rien n'indique que cette forme de parrainage ait aidé à combler les besoins à *long terme* d'organisations artistiques qui souffrent d'un sous-financement chronique.

De plus, il faut observer que la Grande-Bretagne n'a jamais eu recours aux incitations fiscales au profit d'œuvres de bienfaisance ou du financement des activités artistiques que l'on trouve aux États-

Unis et dans certains autres pays européens. Certes, les *bénéficiaires* de certaines donations ont pu quelque temps récupérer un impôt d'un montant équivalent, ce qui a bel et bien accru le volume de la donation, mais cette mesure n'a rien d'une incitation directe au profit du *donateur*. Fait encourageant, cependant, diverses améliorations modestes du système fiscal ont été aménagées au fil des dernières années. En 1986, par exemple, une nouvelle loi a permis aux sociétés de déduire leurs versements de bienfaisance à concurrence de 3 % des dividendes versés et le budget de 1990 a introduit des conditions plus favorables aux fortes donations au profit d'un seul bénéficiaire. Néanmoins, les activités de mécénat artistique des grandes sociétés financières et commerciales ont toutes chances de demeurer négligeables dans un avenir prévisible.

### Démocratie et pessimisme culturel

---

Nul n'est besoin, cela va de soi, de s'appesantir sur les différences de structure politique et d'attitudes culturelles entre la situation que l'on vient de décrire et celle que Fumaroli cloue au pilori dans son livre. Mais, en réalité, le lecteur britannique sera vraisemblablement moins frappé par l'étrangeté des dispositifs qu'il dénonce que par la *familiarité* de ses arguments. Naturellement, il peut sembler que Fumaroli appartient à une tradition polémique bien française, qu'illustrent les tirades d'« Agathon » contre la « Nouvelle Sorbonne » ou les flèches de Thibaudet contre la « République des professeurs » ; mais dans les trois cas, la qualité *officielle* de la cible trahit la singularité de la tradition républicaine radicale en France. En revanche, le pessimisme culturel a été une maladie fort répandue au xx<sup>e</sup> siècle, et elle a affligé nombre de bons esprits, britanniques ou autres. L'existence d'un système différent de financement de la culture n'est pas une protection suffisante contre la maladie : l'Arts Council, par exemple, a été dénoncé en des termes presque semblables à ceux qu'emploie M. Fumaroli pour vilipender Jack Lang et ses mignons, et ce jusqu'aux mêmes métaphores trompeuses qui l'accusent de présider au « crépuscule » de la culture anglaise. De fait, l'un des symptômes les plus courants du pessimisme culturel pathologique est l'incapacité de reconnaître la moindre valeur aux activités culturelles contemporaines et l'amnésie collective frappant les controverses qui, en leur temps, ont entouré les artistes des précédentes générations dont la place est aujourd'hui consacrée. (Où sont aujourd'hui, dans notre théâtre, les équivalents des Ionesco, des Beckett ou des Dubillard ? demande Fumaroli ; mais, voici quarante ans, l'œuvre de ces auteurs n'empêchait guère d'affirmer avec un pareil aplomb qu'il n'était point de dramaturges vivants dignes d'être comparés aux grands noms du passé...) L'œil infecté du pessimiste culturel ne voit plus que des géants dans le passé et des pygmées aujourd'hui.

Il est aisé de voir pourquoi le pessimisme culturel a un public tout trouvé dans les classes cultivées mais, à l'évidence, son message n'est pas confiné à un seul système politique ni une seule tradition culturelle. En février de cette année, le *Times Literary Supplement* a publié un article important où Fumaroli déplorait la « mort » de la littérature française, mais sa voix ne paraissait guère isolée, ni même proprement française. Quelques semaines plus tôt, seulement, le *T.L.S.* (qui vit apparemment l'une de ses périodes les plus conservatrices) avait publié un article non moins excessif d'une critique américain notoirement réactionnaire, Hilton Kramer, qui avait pareillement enterré la dépouille de la littérature américaine. Kramer se présentait lui aussi comme un exclu, dénonçant vaillamment une idéologie pernicieuse qui bénéficiait de tous les avantages de l'aide officielle (certains de ses lecteurs européens ont sans doute été un peu surpris de son tableau d'une Amérique dominée par des élites

Stefan Collini  
La culture  
en Grande-Bretagne

culturelles et artistiques que l'on a peine à discerner des marxistes...). La Grande-Bretagne ne manque pas, elle non plus, de critiques réactionnaires impatientes de faire savoir aux publics étrangers que des organisations fourvoyées, animées de sentiments « libéraux-collectivistes », ont presque détruit tout ce qui avait jadis fait la gloire de la vie culturelle de ce pays (même s'ils ajoutent habituellement désormais que la chirurgie agressive de la dernière décennie a sans doute donné au patient une chance de survivre). À chaque fois, l'inflexion donnée aux accusations est l'expression des conditions locales particulières, mais la source de l'animosité est à l'évidence plus profonde et se trouve dans des diagnostics qui ignorent les frontières nationales.

Dans son essai, M. Fumaroli considère d'un œil songeur ces autres pays où il perçoit une salutaire « diversité » d'organisations culturelles, par opposition au jacobinisme culturel de l'État français. Mais j'ai dans l'idée qu'en y regardant de plus près il ne trouverait qu'une poignée de pygmées culturels à l'œuvre dans ces pays, eux aussi submergés par la marée montante des « activités de loisir » de masse. L'existence ou l'invention de quelques institutions supplémentaires ne suffira à apaiser la rage ni le désespoir qui rongent l'âme de Fumaroli. Au bout du compte, je tirerais en effet de cette analyse comparée de « l'État culturel » des conclusions différentes des siennes : mais, à mon sens, cette attitude est moins le fruit d'une différence de perspective – mon point de vue étant celui d'un Britannique – que du désir de ne pas corroborer les arrêts de mort, excessifs et alarmistes, par lesquels les tenants du pessimisme culturel ont toujours salué chaque nouvelle étape du long processus de démocratisation des sociétés inégales et conservatrices au sein desquelles nous vivons, l'un comme l'autre<sup>1</sup>.

*Stefan Collini.*

Traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat.

1. *P.S.* Suite à sa victoire aux élections le 10 avril 1992, M. John Major a annoncé la création d'un nouveau ministère responsable du « patrimoine », du tourisme, du sport et des arts. Comme le ministère fera partie du Cabinet (du Conseil des ministres), les arts, pour la première fois, bénéficieront d'une représentation ministérielle à part entière. Mais, en même temps, la composition hétérogène du nouveau ministère montre qu'il est probablement orienté vers le commerce et l'« industrie des loisirs » (il a déjà été brocardé dans la presse en tant que « ministère de la blague »). Il semble aussi probable que le gouvernement prendra d'autres mesures pour réduire le rôle de l'Arts Council et assumer une responsabilité directe au financement de principaux organismes en charge des arts.

Andrea Emiliani

## Libéralités italiennes

Il y a bien huit ans de cela, un matin, un projet fut présenté au ministère de la Culture et de l'Environnement, à Rome. Ce projet avait pour objectif de regrouper toutes les sommes d'argent qui, sous bien des formes et sous bien des noms, sont déboursées, tant par des sociétés privées ou des institutions bancaires que par de simples citoyens, à des fins de promotions artistiques, de représentations culturelles, d'activation sociale : tous ces fonds que le code définit pudiquement comme « actes libéraux » et que le philistinisme d'entreprise nomme généralement aujourd'hui *sponsoring*. Ainsi réunies, ces sommes, de la plus petite à la plus grande, de l'aumône culturelle au véritable support de projet d'industrie de la culture, de l'acte de bienfaisance au soutien de l'orientation la plus vaste en matière de politique sociale, pourraient – disait-on officiellement – constituer une espèce de caisse du rapport public-privé, une « quantité » (au sens où l'entendait saint Bernard de Sienne). Bref, comme dans l'imagerie chère à l'iconographie des ordres mendiants, des petits cours d'eau et des ruisselets pourrait finalement naître et croître un grand fleuve, le fleuve de la politique et de l'économie des arts. Plus encore, ce pourrait être le lieu de la coordination et aussi de la programmation enfin possible d'un milieu tumultueux, peu connu, souvent schizophrénique et, toutefois, bel et bien existant.

L'écroulement de ce projet de gestion qui cachait un vieux désir, par ailleurs évident, de centralisme ministériel, fut immédiat. Ce fut un juriste célèbre, Massimo Severo Giannini, qui entreprit de démonter cette machine presque infernale, mais au fond séduisante, d'images de programmation, de projets intellectuels, de convergences politiques. Il n'eut qu'à faire valoir, si je me souviens bien, que l'amour pour un sujet était la force qui, justement, poussait celui qui entendait « sponsoriser » ; que, sans liberté de choix, l'amour ne pouvait survivre et encore moins le *sponsor* se sentir attiré ; et que, en fin de compte, mieux valait quelque confusion bruyante, compréhensible et excusable plutôt que le silence tragique du dirigisme culturel et artistique.

Dès lors, le phénomène si typiquement italien de la promotion des initiatives, de la bienfaisance à l'égard des aventures artistiques, et aussi de l'efficace et exemplaire existence d'un cartel d'entreprises en matière de culture et d'art, a continué à s'étendre. Le produit total de cette espèce d'« émotivité » privée, qui ne peut être assimilée à un libéralisme patenté ayant toute facilité d'action – libéralisme que l'Italie connaît assez peu et qui de toute façon n'est pas dans ses traditions –, a atteint des chiffres comportant beaucoup de zéros et dépassant les prévisions du ministère de la Culture, au moins dans les parties productives de son budget (par ailleurs proverbiallement pauvre). De plus, réactivant des virtuosités apparemment caduques, ce phénomène a touché, avec une étonnante équité, toutes les régions, provinces et

Andrea Emiliani est Surintendant du service culturel de Bologne et de la Romagne.

Cet article est paru en mai-août 1992, dans le n° 70 du Débat (pp. 16 à 25).

viles dont se compose la péninsule italienne. C'est seulement depuis deux ans qu'un notable déclin s'est amorcé, déclin de valeur, mais non de physionomie, laquelle s'est même davantage affirmée.

Les techniciens de ce secteur, les économistes les plus proches du dynamisme de la culture, se sont succédé partout et en Italie même à l'étude du thème de l'intervention privée dans le domaine de l'art et de la culture dans ce pays. Ce pluralisme de financement, dans lequel il est de toute façon difficile de reconnaître les lignes préconçues d'une politique culturelle, a reçu les jugements les plus sévères et les témoignages d'admiration les plus optimistes. À la fin, détracteurs et admirateurs sont presque tous tombés d'accord pour y reconnaître les stigmates d'une économie « mixte ». Aujourd'hui, dans un pays qui a administré l'art avec les lois de l'intelligence brillante du XVIII<sup>e</sup> siècle et avec, toutefois, très peu de moyens de promotion, les possibilités de donner force – tant privée que publique – à ces problèmes passent par deux voix techniques différentes. La première, la plus traditionnelle, est celle qui prévoit que beaucoup de dépenses de soutien et de contribution aux entreprises d'ordre culturel seront placées dans le budget au chapitre consacré à « la publicité et à la diffusion » (parfois même on se sert du vieux chapitre « actes de bienfaisance »). De cette façon, les dépenses peuvent être justifiées. Une seconde méthode, plus typique de la stratégie du *sponsoring*, suit la loi 512 de 1982, comparable à d'autres lois européennes de dégrèvement fiscal. Droits de successions, débits fiscaux, impositions variées peuvent être liquidés, dans les limites d'un certain pourcentage, au moyen d'œuvres d'art. Les restaurations peuvent être envisagées avec des dépenses privées. Le plafond de dégrèvement est plutôt bas, et cette loi ne possède pas encore de décret d'application. On ne peut cependant pas nier que, d'ores et déjà, son existence, bien qu'encore balbutiante, ait donné du prestige aux lois de tutelle du patrimoine et aussi à ses bureaux périphériques, les surintendances. La « notification » de l'intérêt d'un tableau ou d'un palais, qui autrefois était crainte comme la peste, est au contraire aujourd'hui invoquée comme préliminaire à tout avantage fiscal.

C'est sur ces deux stratégies que s'articule donc, sommairement, le mouvement actuel de pénétration des dépenses privées dans le secteur public : un mouvement qui, nous le verrons, a pourtant des origines désormais historiques et se traduit par des comportements très individualistes, voire fantaisistes et créatifs. Dans le cadre général de l'économie de la culture, où déjà les dépenses privées couvraient (1990) 90,8 % de la dépense globale et la dépense publique seulement 9,2 %, l'ampleur du phénomène de *sponsoring* doit être étudiée avec beaucoup d'attention. Nous évaluerons plus loin la nature et l'importance des grandes oscillations, des véritables incertitudes d'évaluation qui touchent ce secteur. Je souscris à l'opinion de ceux qui, à l'instar de Carla Bodo – qui a consacré au problème beaucoup d'attention et une grande richesse d'analyse<sup>1</sup> –, estiment devoir en souligner aussi et surtout la spontanéité, ainsi que le fait qu'il s'est développé au-delà de toute coordination entre pouvoirs publics et entreprises privées. Dans le présent essai, je crois opportun de parler surtout des possibles causes culturelles, récentes ou même anciennes. Le phénomène a, en effet, des origines qui se situent assez loin de nous, c'est-à-dire dans le cadre général d'une sorte de stratégie d'« image » politique et sociale.

1. C. Bodo, « L'Intervention privée dans le secteur de l'art et de la culture en Italie », in *Tutela, Promotion et liberté de l'art en Italie et aux États-Unis*, G.C. Di San Luca éd., Milan, 1990, p. 141 et suivantes (avec bibliographie). Une thématique rattachée fréquemment au phénomène du rapport public-privé apparaît maintenant dans la revue *Économie de la culture*, éditée par Marsilio, dirigée par Vittorio Ripa et par Paolo Leon, expression de l'association du même nom. Le premier numéro, sorti en 1991, comporte notamment des textes de Giuseppe Galasso, Paolo Leon, Xavier Dupuis, Sergio Masini, Paolo Galluzzi, etc.



Ce cadre n'a rien à voir avec la conscience puritaine et sociale d'une grâce divine clairement incarnée ou se manifestant dans les destins individuels, plus précisément dans leurs actes représentatifs. Il s'agit, au contraire, de la scène sur laquelle, depuis des siècles et, en tout cas, depuis la fin du concile de Trente, bougent, évoluent, croulent ou même disparaissent les villes italiennes. Presque toutes les villes qui composent l'énorme constellation des trois Italie, implantations par dizaines et par centaines, groupements urbains, vieilles bourgades – telle Turin, passée de la taille de *castrum romano* à celle de moderne concentration métropolitaine –, ou, au contraire, grandes villes riches et productrices de culture, comme Ferrare ou Mantoue qui dominèrent le monde et qui sont tombées, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, au niveau d'agglomérations provinciales silencieuses.



Mais avant d'aborder cet argument qui, par bien des aspects, anticipe nos conclusions, il est nécessaire d'avancer, pour le lecteur non italien, quelques arguments de valeur technique. En effet, des sociétés plus « ordonnées » peuvent supposer que le *sponsoring* italien se pratique sur une ingénierie régulière, récurrente, voire uniforme au niveau économique. Le problème ne se pose pourtant pas dans ces termes et même emprunte de nombreuses voies ou sentiers à interprétations multiples, avec une élasticité que je ne saurais définir « vertueuse » au sens qu'avait ce terme au XIX<sup>e</sup> siècle, mais qui étonne toutefois souvent par sa volonté représentative.

Une description des « actes libéraux » dans la culture italienne ne peut, certes, négliger de renvoyer à des origines assez lointaines, mais encore tangibles, à ces époques qui, après 1860 et le plébiscite unitaire, virent se monter des échafaudages et des chantiers de restauration sur les places des villes italiennes, et ce afin de restaurer des sites d'assemblées civiles et des résidences communales, des cathédrales ou des églises paroissiales, en somme des lieux de la démocratie retrouvée. Et qu'ils fussent de style gothique, dans le cadre d'une reviviscence civique de la patrie retrouvée, était très important et renvoyait à l'iconographie que l'épopée du mélodrame avait insufflé dans le sang de la nation. Ces restaurations furent souvent solennellement aidées, soutenues ou supportées entièrement par des entreprises comme les caisses d'épargne ou les monts-de-piété, institutions qui poussent leurs racines bourgeoises et souvent riches dans la communauté rénovée. Concernant cette activité du crédit bancaire proche de l'épargne populaire et prêt à s'identifier au goût du travail des artisans et des commerçants, personne n'a jamais recueilli l'histoire d'interventions ténues, de paiements prélevés sur les chapitres d'un budget prévu tout exprès (bienfaisance et publicité, c'est-à-dire représentation). C'est là un épisode important de l'évolution des villes italiennes, tant pour l'architecture que pour l'urbanisme, appelé à se répéter après les destructions et aussi, malheureusement, avec les rénovations inconsidérées de ce second après-guerre.

Cet épisode illustre, sous sa forme la plus atavique et la plus visible, la libéralité qui embrasse – nous y revoilà – un sujet choisi, désiré, voulu. Un sujet qui sera un palais, une statue, une église, que le conseil d'administration de la banque a élu avec quelque liberté et souvent aussi avec trop d'autorité désinvolte, déléguant un expert, écoutant un prêtre ou un conseiller communal, ou encore permettant que s'expriment les sentiments patriotiques du Président ; qu'il s'agisse d'un homme politique, d'un sénateur du Royaume ou de la République, de Marco Minghetti dans la Bologne libérale, de Zanardelli dans la Brescia de l'industrie naissante, ou encore de Giovanni Spadolini dans notre monde actuel. Il existe donc une première caractéristique destinée à durer, à savoir la liberté – même relative – de choisir le sujet à privilégier.

Le modèle bancaire que l'on vient d'évoquer constitue probablement l'archétype auquel il faut renvoyer pour une étude des contributions, des promotions, des supports donnés à l'économie de la culture. Face au conseil d'administration qui décide de l'objet de ses plaisirs humanistes, il faut cependant aussi se représenter l'autorité disposée à laisser librement s'exprimer ces plaisirs et ces prédilections. Que ce soit une question de pauvreté historique, de disponibilité à l'intervention des « puissants », ou de compréhension positive du problème, il est de fait que les organismes d'État qui président à la tutelle et donc à la restauration (les vieilles surintendances, organes périphériques du ministère de la Culture) ont toujours apprécié et souvent encouragé ce type d'intervention.

Peut-être que l'argument de la pauvreté chronique des structures de l'État et, aujourd'hui aussi, de la modestie des régions italiennes nées de la décentralisation des années soixante-dix, sonne comme une basse continue dans un concert d'orgue et crée le juste ton psychologique pour faire en sorte que, de la part des puissants, le projet de contribution revête aussi l'aspect nécessaire d'élargissement, d'acte de bienfaisance destiné à secourir et à préserver ce grand patrimoine d'art que l'État italien, de longue date, n'a pas la force de conserver. Le fait est que l'une des façons les plus sûres de faire naître et se développer un *sponsoring* consiste à recourir au modèle le plus ancien et le plus mélodramatique : l'intellectuel, l'homme de culture et d'art, l'association promotionnelle adressent à l'organisme, à l'institution bancaire, à l'entreprise industrielle, au bureau des Relations publiques, et donc au président, au délégué, au directeur, au conseiller habituel, au coordinateur qui en a la charge, une demande en bonne et due forme dans laquelle il est stipulé que seule l'intervention directe pourra consentir, sauver, protéger, aider, corriger, réaliser... Il ne s'agit, il faut y prendre garde, que d'une suggestion, d'un murmure gentil à l'oreille. La concession doit être authentique, libre et autonome ; solidaire mais aussi venant de plus haut, modeste mais aussi puissante, incisive, décisive.

Vieilles histoires italiennes, dira-t-on, difficilement compréhensibles dans le cadre général d'une attitude – celle du *sponsoring* – qui, à certains égards, a revêtu des aspects d'intuition dynamique et laborieuse nous orientant vers le futur plutôt que vers le passé. Il ne s'agit absolument pas de nier que l'issue de cette époque d'incitations et d'implications soit, dans l'absolu, meilleure qu'ailleurs, plus drue et capillaire que dans n'importe quel autre pays du monde. Mais il s'agit de mieux comprendre que, ces temps-ci, plus que d'instruments modernes, on s'est servi d'instruments, de modèles et de psychologies du passé. Ce qu'il y a de moderne dans cette œuvre de réanimation de vieilles vertus lapidaires – qui a, en effet, peuplé de pierres beaucoup de rues et de places italiennes – réside presque entièrement dans le travail budgétaire d'organismes et d'entreprises, de sociétés et de fonds privés : travail de sélection, dans les chapitres de dépense, des lieux les plus opportuns pour que les œuvres de libéralité et de restauration, les congrès scientifiques et autres, figurent comme on l'a dit sous les rubriques « œuvre de bienfaisance » ou « publicité ». De toute façon, aujourd'hui, le fisc, avec toutes les exemptions qu'il a prévues dans ce but, stimule l'imagination de ces organismes. Sans atteindre à l'autorité, à la notoriété et surtout au caractère fonctionnel des grands prototypes fiscaux légendaires des États-Unis – ou même de la France des dations qui alimentent les musées, à commencer par le Louvre –, l'adoption pratique de quelques avantages légaux a aussi en Italie servi cette cause. Il est vrai que la loi 512 qui régleme ces questions n'a toujours pas eu de décret d'application, mais son article 3, du moins, semble fonctionner de fait, même si chaque budget annuel paraît vouloir en réduire les modestes avantages. Personnellement, je peux témoigner que, pour ce qui concerne la restauration des œuvres d'art de propriété d'églises ou de collections bancaires, la part de financement d'origine privée a

dépassé la valeur de l'intervention annuelle de l'État dans les quatre provinces de Bologne, Ferrare, Forlì et Ravenne (données 1991-1992).

En revanche, la nécessaire communication, la divulgation qui devrait être faite de chaque acte – du grand *sponsoring* à la modeste quote-part grignotée sur la déclaration annuelle personnelle des revenus – demeure tout à fait absenté. Les interventions ont un son bref, même quand elles se situent sur la scène des grandes inaugurations ou dans le discours officiel du ministère. Il y aurait bien autre chose à faire, comme le constata fort bien, il y a quelques années, Stefano Rolando, le jeune directeur général de l'information de la présidence du Conseil qui, avec Valerio Castronovo et moi-même, prépara une exposition à Beaubourg dédiée à un seul des aspects de ce monde singulier et par certains côtés méritoire : l'édition d'entreprise. « Une expérience italienne », avertissait le carton à la porte de l'exposition inaugurée à l'automne de 1986 par Jean Gattegno au centre Pompidou « avec grand plaisir et avec curiosité ». Stefano Rolando consacra toute son entreprise à éclairer « une expérience peu analysée, peu rationalisée, peu programmée ». Castronovo souligna très bien comment s'était manifesté désormais, même en Italie, « un intérêt croissant pour les faits culturels qui se traduit non seulement en une affluence de masse à des événements culturels considérés comme d'élite d'antan, mais également en une demande plus consistante et articulée de services et de biens culturels ». Par la suite, il était important que cette édition ne fût pas éphémère, mais plutôt incluse « dans le cadre des programmes et des projets de longue haleine » et vue comme une parmi les « nouvelles formes de rencontre et dialogue entre le monde de l'entreprise et du travail, d'une part, et le monde de l'université et de la recherche, de l'autre ». De même qu'il importait qu'elle fût aussi perçue comme signal de nouvelles sensibilités et attitudes qui, d'un côté, répondent mieux aux exigences de la recherche et, de l'autre, à une offre de services particuliers et de produits culturels « destinés à multiplier les occasions et à élargir les espaces de lecture, la sphère des loisirs et de la réflexion ».

Quant à moi, je parlai – comme disait la publication officielle – de la « richesse indiscutable d'un curieux pays », où la singularité des comportements italiens renvoyait vraiment au devoir d'une explication approfondie, probablement liée à la « forme sociale » particulière du pays et, par conséquent, à son processus d'organisation des espaces humains, à la morphologie du rapport – si italien – entre ville et campagne, et avant tout entre ville et ville. Je crois toujours aujourd'hui, et encore plus qu'alors, que ce phénomène peut trouver son explication centrale, même si ce n'est pas la seule, dans la vision de la société italienne contemporaine, considérée dans sa configuration historique, riche de ces multiples communautés qui sont à la base de son dynamisme, devenu également aujourd'hui stratégie d'image.

Personnellement, en ma qualité d'Italien de la province romagnole et des Marches, où l'Europe continentale devient péninsule italique, je trouve vraiment étrange que l'Italie soit aussi peu connue, et précisément dans ces nations qui, au fond, au XVIII<sup>e</sup> siècle déjà, ont tant contribué à en dessiner l'aspect, à en définir l'image moderne. Hommes de culture, voyageurs du « grand tour », comme Charles de Brosses et Goethe, ont en fait construit la figure de l'Italie dans le projet européen concerté. Et puisque dans ce pays, comme le rappelait Braudel, la réalité a vraiment été modelée par l'art, devenant ainsi *artefacte* dans toute l'acception du terme, il ne fait pas de doute qu'il y a un lien entre ce projet illuministe et la stratégie d'image des villes italiennes.



La caractéristique la plus forte du pays, aux yeux de tous, était et reste encore aujourd'hui la menue, continue, évidente humanisation, rendue plus évidente encore par le grand nombre de villes et d'habitants : un extraordinaire équilibre qui, particulièrement dans les aires lombardes, conserve un tissu admirable et établit cette exceptionnelle vertu qui n'appartient qu'à l'Italie et qui est le sens de l'ubiquité. Et aussi le sens de l'équivalence entre ville et ville, séparées par des distances de l'ordre d'un ancien relais de poste et, toutefois, autonomes, individuelles et indépendantes. Le thème de la dignité culturelle et de la vie de la province, qui s'était affaibli avec le dépeuplement et les émigrations vers les aires industrielles du Nord, s'est maintenant recomposé ou presque. Je ne crois pas qu'en somme Pordenone, Ascoli, Piceno, Orvieto ou Todi puissent être appelées « provinces ». Le récent débat sur la formation de ce que l'on nomme aires métropolitaines en Italie a parfois frisé le ridicule, en prétendant – par exemple – inclure dans le nombre des métropoles européennes déséquilibrées une ville aussi harmonieusement reliée à sa campagne que l'est Bologne.

Les villes italiennes se chiffrent par centaines. Par conséquent, les forces communales, les initiatives institutionnelles, les banques et les entreprises dynamiques sont aussi nombreuses. Même si l'on ne veut pas y inclure les paroisses, autrefois si importantes dans l'organisation de la ville et du territoire, il suffira de rappeler qu'il en existe plus de 25 000, et que l'ensemble des monuments liturgiques dont elles se composent dépasse le chiffre de 90 000. Une région comme la Lombardie s'articule sur quelque 1 546 communes et presque 9 millions d'habitants, avec une densité de 373 habitants au kilomètre carré. L'Émilie Romagne, dont la population avoisine les 4 millions d'habitants, se subdivise en huit provinces, chacune avec sa capitale (le polycentrisme émilien est très fort) qui répartit ses charges sur une série de villes mineures toutes très caractérisées : qu'on pense seulement, pour la Romagne, au rapport « sous provincial » de Faenza, Imola, Cesena, Comacchio... Le plaisir de la statistique peut continuer : il suffit de prendre les annuaires et d'examiner avec un peu d'attention le nombre et l'importance des entreprises, des banques, des délégations, organismes commerciaux, compagnies d'assurances, implantations artisanales et industrielles, postés sur peu de kilomètres, entre quelques routes et deux fleuves. Peut-être l'Europe qui s'approche à grands pas avec la C.E.E. sacrifiera-t-elle une grande part de cette capillarité, de cette prolifération qui est aussi fragmentation et dispersion. Toutefois, sous bien des aspects de ce qui nous intéresse ici, cette fermentation d'entreprises, même petites, est garantie justement par la concurrence et, enfin, par la stratégie de l'image.

La stratégie d'image, en Italie, est fortement appuyée sur la force et sur le caractère des lieux. C'est ainsi qu'un industriel qui produit pour les États-Unis ou pour l'Allemagne se gardera bien d'oublier sa ville, les lieux de sa croissance ou de son activité. Pourquoi ? Parce que le sens du lieu et de l'existence a, en Italie, une présence très forte, encore marquée aujourd'hui, qu'il a été délibérément instauré dans les siècles passés avec l'appui évident d'initiatives à caractère culturel qui exaltaient les vertus historiques et artistiques des lieux et leurs caractéristiques irremplaçables. Historiens et lettrés connaissent bien la somme importante d'éloges, de louanges et d'analyses rationnelles que constituent les guides, les biographies, les descriptions, bref toute la production, de la plus ancienne à la plus positive et documentaire que l'on trouve, après Mabillon et Bacchini, dans les pages de Ludovico Antonio Muratori, et qui donne à l'événement artistique, à la pierre même des villes et de leurs monuments, une éloquence physique et concrète. L'ouvrage, déjà ancien, de Julius von Schlosser, consacré à la *Kunstliteratur* italienne, édité à Vienne en 1922 et traduit en langue italienne dix ans plus tard, est en réalité un guide extraordinaire pour la connaissance des villes et des communautés italiennes impliquées après le concile de Trente dans une

Une étude qualitative serait nécessaire pour approfondir un diagnostic sur l'état de la recherche : pour ma part, je considère que malgré les difficultés matérielles considérables et un héritage identitaire consternant (qui n'a entendu la mise en garde : « Ce n'est pas de l'histoire de l'art ! ») la recherche en histoire de l'art est aujourd'hui dans une phase de renouvellement. On l'a dit, et justement, pour l'histoire de la sculpture. Pour ce qui est de la période contemporaine, plusieurs secteurs sont en plein essor, ainsi les travaux d'histoire sociale de l'art (institutions, critique, implications dans l'histoire politique), les études sur l'histoire de la photographie et l'histoire du surréalisme. Les récents travaux érudits sur Seurat et sur Masson ont manifestement échappé aux auteurs du questionnaire. Les recherches en cours sur les relations internationales dans l'art contemporain sont un chantier prometteur, qui alimentera la dimension européenne de l'art du XX<sup>e</sup> siècle, et qui débouchera peut-être sur une approche comparative. Enfin, dans l'ordre de la maîtrise des moyens de travail, on ne peut passer sous silence les efforts qui associent l'outil informatique au traitement de l'information en histoire de l'art. Pour ce qui est de l'architecture, je n'aurai pas la discrétion de François Loyer, qui n'a pas relevé sur ce point la légèreté du questionnaire : l'histoire de l'architecture du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle est enfin entrée à l'Université, et il n'est plus question aujourd'hui de laisser en jachère cet immense secteur de la culture matérielle, que les recherches récentes étendent heureusement à l'archéologie industrielle et au design, et auquel la problématique du patrimoine et la gestion des villes donnent une forte dimension sociale.

Mais d'autres efforts sont devant nous. Et ils sont de taille : relever le défi d'un développement de la recherche dans le cadre d'une implantation dans l'ancienne B.N. (ce qui signifie que le débat ne doit pas se limiter à une bataille sur les superficies, mais qu'il devra porter sur les projets), jouer la professionnalisation des formations (pour répondre à une demande sociale diversifiée des métiers de la culture), mieux occuper le territoire de l'édition, en mettant l'accent sur la valorisation de la recherche. Et admettre que la collaboration avec les historiens, pour la recherche et la formation, est une nécessité vitale. Si l'histoire est une discipline « locomotive » (Antoine Schnapper), la présence de l'histoire de l'art dans les lycées dépendra demain de cette alliance. On peut douter que l'absence d'une agrégation spécialisée soit encore un alibi acceptable pour justifier une absence de la discipline dans le second degré. Objectif longtemps mollement défendu, la création d'une agrégation d'histoire de l'art est devenue aujourd'hui une revendication dont la satisfaction est hautement improbable, compte tenu de l'état d'encombrement disciplinaire des lycées. Elle n'est plus aujourd'hui qu'un argument polémique, dont nous pouvons faire l'économie ; l'issue est ailleurs, dans une formation des enseignants d'histoire étendue à l'histoire culturelle.

*Gérard Monnier.*

---

Rédaction : Marcel Gauchet.

Conseiller : Krzysztof Pomian.

Réalisation, Secrétariat : Marie-Christine Regnier.

Direction artistique : Jeanine Fricker.

Dépôt légal : Mai 1992.

## les bibliothèques dans **le débat**

- Numéro **41**    **Michel Foucault**
- Numéro **44**    **Orsay**  
Vers un autre XIX<sup>e</sup> siècle
- Numéro **47**    **Une nouvelle science de l'esprit**  
Intelligence artificielle, sciences cognitives, nature du cerveau
- Numéro **50**    **Notre histoire**  
Matériaux pour servir à l'histoire intellectuelle de la France, 1953-1987
- Numéro **54**    **Questions à la littérature**
- Numéro **57**    **89 : la commémoration**
- Numéro **60**    **Dixième anniversaire**
- Numéro **65**    **Au-delà du paysage moderne**  
**Autour du patrimoine**

ISSN 0246-2346