

L'État et le musée. Considérations sur le rôle politique du musée en France

Louise Thomas-Vaillant

► **To cite this version:**

Louise Thomas-Vaillant. L'État et le musée. Considérations sur le rôle politique du musée en France
. Art et histoire de l'art. 2014. <dumas-01545847>

HAL Id: dumas-01545847

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01545847>

Submitted on 23 Jun 2017

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.



ÉCOLE DU LOUVRE

Louise Thomas-Vaillant

L'État et le musée,
Considérations sur le rôle politique du musée
en France

Mémoire de recherche en muséologie

(2^{ème} année de 2^{ème} cycle)

Présenté sous la direction de

Mme Françoise Mardrus

SEPTEMBRE 2014

Le contenu de ce mémoire est publié sous la licence *Creative Commons*

CC BY NC ND



*À mon père,
comme tout le reste*

Remerciements

Je tiens à remercier tout particulièrement ma directrice de recherche, Françoise Mardrus, pour sa bienveillance et sa confiance, son soutien, sa disponibilité et ses conseils avisés. Ayant toujours à cœur le partage et la transmission de son expérience et de ses connaissances elle fut un guide précieux pour la réalisation de ce travail. Je l'en remercie chaleureusement.

Ayant passé cette année en Angleterre dans le cadre d'un échange Erasmus, je tiens également à remercier l'ensemble du service international de l'Ecole du Louvre, pour son aide et sa compréhension tout au long de cette année riche en découvertes intellectuelles et en émotions.

Je tiens également à adresser un grand merci à mes amis et proches, qui m'ont accompagnée et soutenue à travers l'aventure que fut la rédaction de ce mémoire. Ce travail est le fruit de féconds débats d'idées que j'ai pu avoir avec eux, de confrontations parfois, mais d'échanges toujours, et il doit beaucoup à leurs encouragements, leurs précieuses opinions et leurs relectures rigoureuses.

Enfin, à celui qui partage mon quotidien, je tiens à dire merci pour sa patience, pour les mots justes qu'il a su trouver dans mes moments de découragements, et pour sa docile compréhension pour mon manque de conversation pour tout autre sujet. Merci.

Introduction

Les considérations sur l'État et le musée, sur le rôle politique de l'institution et ses relations avec le pouvoir, que propose ce travail, sont nées d'une réflexion personnelle, alimentées par les recherches menées lors de la rédaction du mémoire d'études de Master ¹. A cette occasion, nous nous étions posé la question des relations de l'État avec les collectivités locales en matière de musées, à travers un prisme singulier, celui de l'Inspection générale des musées. « Labourant des terres ingrates », notre travail couvrait la période 1945-2010 et nous nous étions attaché à découvrir le rôle de l'État dans les affaires muséales tel qu'il est décrit par les textes de droit qui régissent la vie de la culture en France. Mais si ce travail s'est intéressé au rôle de l'État – du jacobinisme caractéristique des débuts de la V^e République à la décentralisation amorcée dans les années 1980 et prenant pleinement effet au tournant du millénaire, jusqu'à la réorganisation du ministère de la Culture en 2010 – il ne s'est pas posé la question du rôle politique du musée en France et de sa relation avec les plus hautes sphères du pouvoir. C'est bien ici la réflexion qu'il s'agira de conduire, en s'affranchissant cette fois des sources légales, en s'éloignant parfois des « terrains bien réels », pour nous diriger vers les « cimes spéculatives » dont parle Jacques Rigaud :

« A arpenter ainsi des terrains bien réels, on n'a guère le loisir de philosopher. L'idée que l'on se fait, en marchant, au sujet de la culture, idée tantôt militante, tantôt gestionnaire, traversée d'enthousiasmes et de découragements, porte rarement vers les cimes spéculatives. Au demeurant, on n'est que peu aidé, sur ces chemins, par la pensée des penseurs, si éloignée de nos pauvres réalités, celles du public qui ne vient pas, de l'argent qui manque, et des artistes qu'il faut non seulement soutenir, mais aimer – ce qui est parfois épuisant. En labourant ainsi des terres ingrates, on acquiert cependant une conviction au sujet de la culture, qui aide à rester debout et à continuer. Jusqu'au jour où l'on se demande

¹ Louise THOMAS-VAILLANT, *Un observatoire des relations de l'État avec les collectivités locales : l'Inspection générale des musées, 1945-2010*, mémoire d'études de l'Ecole du Louvre, sous la direction de François-René MARTIN, juin 2013.

si l'on a pas épuisé son capital d'idées. A défaut de s'en procurer de nouvelles [...], les questions auxquelles nous sommes confrontées, dans la dure succession des jours qui passent, nous mettent peut-être sur la voie... »²

Ainsi ces considérations sont à appréhender comme une enquête, qui va s'arrêter sur certains moments clés de la vie des musées en France, et inévitablement en oublier d'autres, les laisser de côté, pour en comprendre les fonctionnements, les mécanismes, les processus, sans chercher à établir une chronologie exhaustive, mais de manière à disposer, pour notre réflexion, d'un arsenal d'expériences passées qui nous permettent d'appréhender la période contemporaine. Il conviendra donc d'isoler certains événements dans la vie des musées, principalement de grands projets muséologiques, illustrant la relation complexe, parfois contradictoire, entre le rôle du musée dans la société civile – la manière dont il répond à ses attentes ou besoins – et l'intention, ou utopie, politique qui lui a donné naissance. Ainsi des choix devront être faits, puisqu'il s'agit ici de mener une enquête sur les processus, et non pas de retracer à la lettre la longue histoire des musées. Ces choix, qui pourront paraître arbitraires, constituent des partis pris utiles pour l'étude des enjeux que ce travail se propose d'analyser ; il est évident toutefois que cette enquête, ces considérations, bénéficieraient d'études futures plus approfondies abordant d'autres exemples et institutions. Si nous avons choisi de nous concentrer sur la considération des mécanismes davantage que sur la levée de corpus, c'est pour comprendre les processus qui font du musée une institution éminemment politique. Cette démarche de recherche n'est pas inédite. Ainsi de Dominique Poulot qui, justifiant de la sélection d'étapes dans l'histoire politique des musées en France, écrit :

« Rendre compte du geste muséal, au sein de l'histoire, c'est penser les découpages et les "encadrements" auxquels il se livre [...]. Dans cette perspective, on n'entend pas sonder l'opacité des œuvres ou des objets de musée, [...] ni envisager, à côté de leur intérêt artistique, documentaire, illustratif ou savant, leur valeur communicationnelle. Il ne s'agit pas davantage de donner une chronologie de la multiplication du nombre de musées et de leurs enrichissements successifs [...]. En déplaçant les intérêts savants de la pesée de

² Jacques RIGAUD, *L'Exception culturelle : Culture et pouvoirs sous la V^e République*, Paris, Grasset, 1995, p. 37.

corpus vers la considération des processus, le projet est de déconstruire les représentations de l'idée convenue d'une institution pour insister sur les reconfigurations de son statut, sur ses incessantes recontextualisations, sur les dévaluations et les délégitimations qui la parcourent au sein du dialogue entre État et société. »³

Enfin, si ce travail ne proposera pas de recommandations concrètes, la leçon est une leçon de possibilités. A la lumière d'un bref parcours historique, soulignant les relations complexes entre le musée et les plus hautes sphères du pouvoir, il s'agira de s'interroger sur le rôle de l'État en matière de musées non pas tel qu'il est décrit et régenté par l'appareil législatif, mais sur le rôle qui pourrait être le sien dans notre société contemporaine, à l'heure de la décentralisation, de l'Europe et de la préoccupante conjoncture économique.

L'État et le musée, vaste programme ? La recherche menée l'an passé nous avait amené à considérer le rôle de plus en plus important des collectivités locales en matière de musées. Alors pourquoi en revenir, toujours, inlassablement, à l'État ? Au « plus froid des monstres froids » selon l'expression célèbre de Friedrich Nietzsche ? Pour Dominique Poulot et Catherine Ballé, « s'interroger, en France, sur la situation des musées conduit inéluctablement à préciser le rôle de l'État [...] dans le domaine culturel »⁴. Mais cela ne suffit pas à justifier le nombre de pages que nous proposons d'ajouter au corpus déjà conséquent qui s'intéresse au rôle de l'État en matière culturelle. Il convient plutôt de se tourner vers l'idée que nous nous faisons, en France, de la culture et du musée :

« Il est vrai que nous nous faisons en France une certaine idée collective de la culture. Pas depuis M. Mitterrand. Pas même depuis Malraux ou Pompidou. Depuis des siècles. A travers notre histoire, pourtant si heurtée, il y a une constante de l'idée de culture dont nous savons qu'elle est une composante

³ Dominique POULOT, *Une histoire des musées de France, XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, La Découverte, 2008, p. 6.

⁴ Dominique POULOT et Catherine BALLÉ, *Musées en Europe. Une mutation inachevée*, Paris, La Documentation Française, 2004, p. 120.

irremplaçable de notre identité nationale et de la vocation de notre pays à rayonner au-dehors, et qu'elle implique une certaine responsabilité de l'État. »⁵

Si Jacques Rigaud traite de la culture en général, le même phénomène s'applique au musée en particulier. Et l'idée ne remonte pas uniquement à la seconde moitié du XX^e siècle qui voit l'avènement d'un ministère de la Culture de plein exercice. Il faut aller en chercher les racines plus loin, au moment même de la création de l'institution dans les années mouvementées de la toute fin du XVIII^e siècle. Et si l'idée que nous nous faisons du musée « implique une certaine responsabilité de l'État », c'est parce que, dès ses débuts, l'institution entretient une relation particulière avec le pouvoir. Il s'agit donc de voir – à travers cette relation complexe – non seulement en quoi le musée *s'inscrit* dans un projet politique émanant de l'État mais surtout en quoi il *est*, par essence et depuis ses origines, un projet politique. Bien sûr, ce travail ne propose pas une étude des politiques partisanes liées à la culture et aux musées, et si de telles considérations seront rapidement abordées notamment à travers l'histoire des politiques culturelles en France et leurs critiques, l'on utilise le terme « politique » dans son acception première, celle de la « polis » grecque, c'est-à-dire la politique comme « affaires de la cité ».

Cette étude du musée comme projet politique, nous proposons de la mener en deux parties. Un premier chapitre sera dédié à l'étude du musée comme lieu de mise en scène du pouvoir politique, à travers l'analyse des relations qu'entretiennent le Louvre et Versailles avec le pouvoir. Le second chapitre, consacré aux XX^e et XXI^e siècles, posera la question de l'émergence d'un « cinquième pouvoir », pouvoir culturel, qui viendrait s'ajouter aux trois pouvoirs définis par Montesquieu et au quatrième pouvoir de la presse et des médias, à la lumière des politiques culturelles et plus particulièrement muséales, menées de Malraux à nos jours.

*
* *

⁵ Jacques RIGAUD, *L'Exception culturelle*, op. cit., p. 17.

Chapitre I^{er} – L’élaboration de la « formule » : le musée comme lieu de mise en scène du pouvoir politique ?

Depuis l’invention de l’institution, le musée s’est inscrit au cœur d’un projet politique, *est* un projet politique, et a servi d’instrument de légitimation du pouvoir en place, lieu où ce dernier se met en scène. C’est au XIX^e siècle que l’on voit naître de manière progressive certaines des formes modernes de l’intervention de l’État dans le domaine de la culture. Deux lieux éminents illustrent cette naissance : le musée du Louvre et le château de Versailles.

1. Le cas fondateur du musée du Louvre

C’est au Louvre, sous la Révolution, que s’élabore la « formule », celle du musée comme un lieu où le pouvoir se met en scène pour asseoir sa légitimité. Jean-Marie Roland, ministre de l’Intérieur de 1792 à 1793, indique ainsi qu’il avait été conçu comme l’un des moyens de consolider la Révolution et d’illustrer la République française. S’il s’agit là de la vision politique conférée au musée pendant la Convention, il faut regarder ce qui se passe ensuite, sous le Directoire, qui consacre la pérennisation de l’institution, pour comprendre la formule dont le Louvre demeure tributaire aujourd’hui.

Napoléon prend ensuite conscience des possibilités que lui offre cette formule, et le musée du Louvre, servant d’écrin prestigieux aux saisies récoltées dans toute l’Europe, devient le lieu où se légitimise le pouvoir de l’Empereur, qui s’associe par ailleurs personnellement au musée en lui donnant son nom.

Il ne s’agira pas ici de parler dans le détail de la constitution des collections ou de l’aménagement muséographique des salles, ni de mentionner chaque étape d’une

chronologie compliquée. Si c'est ce que vient chercher le lecteur, il sera déçu. Aussi intéressante que soit cette histoire, ce n'est pas celle que nous nous proposons de raconter ici ; aussi des raccourcis, des omissions, viendront inévitablement joncher notre propos et nous nous en remettons aux ouvrages devenus référence en la matière et aux travaux futurs pour les détails que notre travail n'aborde pas.

1.1 Le Louvre de la Révolution : une nouvelle institution symbole d'un nouveau régime

L'histoire des rapports entre les collections d'art et le pouvoir révolutionnaire commence le 2 novembre 1789 lorsque la Constituante décide de « mettre les biens du clergé à la disposition de la Nation ». Dès 1790, l'Assemblée récemment constituée prend conscience de la nécessité de conserver les œuvres et monuments et de les préserver des pillages et des destructions iconoclastes voulues par les révolutionnaires les plus radicaux. Il s'agit alors de se poser la question des modalités de sauvegarde d'œuvres qui évoquent les symboles honnis de la religion et de la royauté, alors que la Révolution vient de s'en « débarrasser ». Le 1^{er} décembre 1790, l'Assemblée décide la création d'une « Commission des monuments », chargée d'inventorier les monuments des arts nationalisés et de créer des dépôts pour les y regrouper. Mais très vite ces dépôts, dont le célèbre dépôt des Petits-Augustins d'Alexandre Lenoir, ne suffisent plus à accueillir la multitude d'œuvres provenant des biens nationalisés et de la confiscation des biens des émigrés (8 avril 1792). C'est à partir de ce moment que se pose la question non plus seulement de la conservation des monuments des arts, mais de leur présentation au public.

L'idée d'un muséum n'est pas née avec la Révolution. Après la fermeture de la galerie du Luxembourg en 1779, le surintendant des bâtiments du Roi, le comte d'Angiviller, en projette déjà la conception, a entamé les travaux et formé une équipe, et prévoit de passer à l'action en présentant les œuvres de la collection royale et celles des académiciens dans la Grande galerie du Louvre. Avant de donner sa démission, il confie son projet de musée royal aux États-Généraux et l'idée de musée est adoptée par ces derniers le 27 juin 1789.

Mais de vives polémiques viennent alimenter les débats sur la création de ce muséum. Deux visions emblématiques s'opposent : celle de l'artiste, incarnée par David, et celle du public, qui trouve sa voix en la personne de Quatremère de Quincy. Les artistes, regroupée en une association appelée « Commune des arts qui ont le dessin pour base », David en tête, revendiquent la direction du muséum en y voyant d'abord un instrument de formation des artistes. Ils refusent l'idée de d'Angiviller d'un musée en hommage à la royauté et prônent la création d'une école artistique française, qui grâce à l'étude des chefs-d'œuvre du Louvre, accompagnerait l'élan héroïque révolutionnaire.

En réponse aux revendications des artistes, un article de Quatremère de Quincy, intitulé *Considérations sur les arts du dessin* paraît dans les colonnes de *La Chronique de Paris* en janvier 1791, brochure après laquelle il fait paraître, la même année, une première et une seconde suite. Il revendique pour sa part de rassembler l'ensemble des collections royales et pas uniquement les collections d'art au sein du Louvre, qu'il souhaite ouvert à l'ensemble des citoyens.

Suite à ces polémiques, l'Assemblée Constituante décide de prendre des mesures concrètes et décrète, le 26 mai 1791, après lecture du rapport de Barrère que « Le Louvre et les Tuileries réunis seront le palais national destiné à l'habitation du roi et à la réunion de tous les monuments des sciences et des arts et aux principaux établissements des instructions publiques ». Mais faute de moyens, ce décret n'est pas appliqué et il faut attendre le lendemain de la chute de la monarchie l'année suivante pour voir cette idée se concrétiser. Ainsi est-il décidé, le 11 août 1792, de procéder à « la recherche des tableaux, statues et autres objets précieux dépendant du mobilier de la Couronne » ; le 19 septembre de la même année un décret établit le transfert légal à la Nation des collections de la Couronne⁶.

Le discours de la Révolution sur les arts, comme l'explique Édouard Pommier, se caractérise alors par « son adhésion rigide à la thèse fondamentale de l'utilité des arts :

⁶ Il s'agit du décret du 19 septembre 1792 ordonnant le transport dans le Dépôt du Louvre des tableaux et autres monuments relatifs aux Beaux-Arts se trouvant dans les maisons royales, disponible dans son intégralité dans Alexandre DE TUETÉY et Jean GUIFFREY, *La Commission du Muséum et la création du musée du Louvre (1792-1793)*, Paris, s. n., 1910, pp. 23-24.

les arts peuvent et doivent être utiles à la République, c'est leur vocation et leur raison d'être. Dans cette thèse, héritée de la tradition des Lumières, le discours de la Révolution trouve un des éléments de son unité »⁷. Cette vision se retrouve dans la lettre de Jean-Marie Roland, alors ministre de l'Intérieur, datée du 17 octobre 1792 et largement relayée dans la presse de l'époque, dans laquelle on peut lire que le musée est conçu comme un moyen de consolider la Révolution et de servir la République :

« [Le muséum du Louvre] aura un degré tel d'ascendant sur les esprits, il élèvera tellement les âmes, il réchauffera tellement les cœurs, qu'il sera l'un des plus puissants moyens d'illustrer la République française »⁸

Ainsi, bien avant que le moindre tableau soit accroché, les républicains reconnaissent le Louvre comme un symbole des accomplissements de la Révolution et des bienfaits culturels de la liberté. C'est véritablement avec Roland que le musée se voit donc conférer un rôle politique. Si ce dernier démissionne le 23 janvier 1793, deux jours après l'exécution du roi, et au lendemain de la proclamation de la nouvelle République, Dominique Joseph Garat qui le remplace à l'Intérieur, n'ôte pas au musée ce rôle politique. Alors que la Commission du musée travaille sur la préparation de la galerie pendant l'hiver 1792-1793, l'on prend conscience que l'identité du musée et son rôle politique sont désormais liés aux développements que connaît le monde en dehors de ses murs. Avec les événements de 1793 – comme l'exécution de Louis XVI, les rebellions royalistes dans les provinces, l'assassinat de Marat – la Révolution se radicalise et cela influence l'attitude du gouvernement par rapport au Louvre. Une campagne d'instruction publique est lancée qui répond à la peur d'une conspiration royaliste et du possible échec de la Révolution, et qui se veut la source d'une régénération complète de la société en phase avec la pensée révolutionnaire. En tant qu'institution étatique prééminente, le Louvre a un rôle à jouer dans ce mouvement. Andrew McClellan rapporte que Garat écrit à la Commission du musée le 21 avril 1793, l'exhortant à accélérer les travaux dont l'intérêt grandit chaque jour en raison des circonstances politiques. Le ministre de l'Intérieur écrit :

⁷ Édouard POMMIER, *L'art de la liberté : doctrines et débats de la Révolution française*, Paris, Gallimard, 1991, p. 496.

⁸ Dominique POULOT, *Une histoire des musées de France*, op. cit., pp. 46-47.

« Cette victoire à remporter, en ce moment même, sur nos orages intestins et sur nos ennemis du dehors ne sera point en effet la moins importante de celles auxquelles doivent tendre les efforts nationaux, elle peut surtout commander infiniment à l'opinion, cette maîtresse si souvent souveraine de la destinée des empires. »⁹

Les différentes instructions adressées à la commission par Garat sont toutes purement politiques. Il s'agit alors de « montrer à travers la réalisation du musée du Louvre que la République française menait de front la lutte pour la vie (le mois de mars voit le reflux de l'armée française [...] et le début de l'insurrection de la Vendée) et la conservation des arts. [...] Le musée est donc proclamé cause patriotique, au même titre que la politique de défense nationale dans laquelle la Révolution joue son sort »¹⁰. Sorte de vitrine pour montrer au reste de l'Europe que la Révolution n'a pas seulement détruit mais conserve ses richesses artistiques, symboles de sa grandeur. Le Louvre est alors une institution et un projet véritablement politiques.

Il est également choisi de fixer son ouverture au 10 août 1793, c'est-à-dire le jour anniversaire de la chute de la royauté. Le Louvre se veut une institution nouvelle, symbole d'un nouveau régime. Vient alors une période de remous concernant l'organisation du muséum, notamment parce que la Commission temporaire des arts chargée de son administration, mise sur pieds par Garat, n'incluait pas David. Malgré tout, à l'occasion des fêtes de la République, la Galerie du Muséum ouvre tant bien que mal en même temps que le Salon des artistes vivants. La Galerie n'ouvre véritablement ses portes que le 18 novembre 1793. Le Muséum est ouvert au public les trois derniers jours de chaque décade, tandis que les cinq premiers jours de chaque décade sont réservés à la venue des artistes.

L'année suivante est marquée par les campagnes de l'armée révolutionnaire en Europe. La Révolution, devenue conquérante, se lance alors dans une vaste entreprise de saisies d'œuvres d'art confisquées à l'ennemi défait. La première campagne est

⁹ Alexandre DE TUETÉY et Jean GUIFFREY, *op. cit.*, pp. 123-124. La lettre dans sa totalité figure en annexe (doc. 1).

¹⁰ Édouard POMMIER, « Vienne 1780 – Paris 1793 ou Le plus révolutionnaire des deux musées n'est peut-être pas celui auquel on pense d'abord... », in *revue Germanique internationale*, mis en ligne le 14 janvier 2011 : [<http://rgi.revues.org/770>].

celle de l'Europe du Nord. Le 8 juillet 1794 Bruxelles est investie par l'armée révolutionnaire. Des listes de saisies sont établies dix jours plus tard par les représentants du peuple aux armées « informés que, dans les pays où les armées victorieuses de la République française viennent de chasser les hordes d'esclaves soldés par les tyrans, il existe des morceaux de peinture et de sculpture et autres productions du génie » dont on considère que « leur véritable dépôt, pour l'honneur et le progrès de l'art, est dans le séjour et sous la main des hommes libres »¹¹. Une véritable rhétorique est alors élaborée par la Révolution pour justifier le rapatriement d'œuvres d'art, dont la destination naturelle est le pays de la liberté, et non les pays où règnent encore la superstition et le despotisme. Édouard Pommier rappelle à cet effet un rapport du 8 mai 1794 adressé au Comité de salut public par la Commission d'agriculture et des arts (il faut entendre par ce dernier terme « arts et métiers ») dans lequel, « après avoir opposé à la "barbarie digne des Goths et des Vandales" de nos ennemis, "une méthode de faire la guerre qui rappelle sans cesse des idées de liberté, de justice et d'humanité", elle explicite son propos en proposant d' "appeler les armées à favoriser efficacement les progrès des arts sur lesquels est appuyée la prospérité nationale" »¹². Cette idée se retrouve énoncée plus clairement encore dans la lettre du président du Comité d'instruction publique envoyée le 26 juin :

« Les richesses de nos ennemis sont comme enfouies parmi eux. Les lettres et les arts sont amis de la liberté. Les monuments que les esclaves leur ont dressés acquerront, au milieu de nous, cet éclat qu'un gouvernement despotique ne saurait leur donner. »¹³

Cette date du 26 juin 1794, éminemment symbolique puisque c'est aussi celle de la victoire décisive des volontaires Français sur les Autrichiens à Fleurus, correspond à un acte majeur pour la politique de la Révolution en matière d'art : le discours du pouvoir et des artistes se rejoignent, qui adoptent la thèse de la liberté comme argument légitimant l'appropriation du patrimoine étranger par la France. Avec les rapatriement des saisies vers le Louvre, il s'agit alors de faire de Paris la « nouvelle Rome » :

¹¹ Ces extraits sont cités par Roland SCHAER, *L'invention des musées*, Paris, Gallimard/RMN, 1993, pp. 67-68.

¹² Édouard POMMIER, *op. cit.*, p. 220.

¹³ Édouard POMMIER, *op. cit.*, p. 221.

« A l'exemple des Romains occupant la Grèce, les généraux français victorieux hors des frontières jetèrent des regards sur les collections d'œuvres d'art des pays vaincus, regards empreints d'une noble concupiscence. Et les convois commencèrent d'affluer. Le Louvre, jeune conservatoire de la nation, apparaissait tout indiqué pour accueillir ces dépouilles. Elles prenaient de ce fait une double signification : c'était les chefs-d'œuvre de l'humanité dignes d'être réunis en une collection prestigieuse, celle de la République française ; c'était les glorieux trophées abandonnés par les peuples opprimés à leurs libérateurs, et traînés en un long triomphe à la romaine vers la capitale du vainqueur. »¹⁴

Après la campagne de 1794 vient le temps du Directoire, proclamé le 31 octobre 1795. A l'étranger, la politique reste la même et les offensives de l'armée révolutionnaire continuent. Le 2 mars 1796 Bonaparte est nommé général en chef de l'armée d'Italie. Un mois plus tard, les troupes traversent les Alpes. Les sculptures antiques et les peintures de la Renaissance, ces œuvres canoniques dont on rêve à Paris, sont à portée de main. Début mai, Bonaparte écrit à Paris pour qu'on lui envoie « trois ou quatre artistes connus pour choisir ce qu'il convient de prendre »¹⁵. Le Directoire nomme alors une Commission chargée de sélectionner les monuments des sciences et des arts jugés dignes de rejoindre les musées et les bibliothèques en France. Après les victoires de Bonaparte sur les États papaux et l'Italie du Sud, le Directoire prépare l'entrée triomphale des monuments d'Italie. « Le projet, explique Roland Schaer, fait l'objet d'un décret pris le 26 avril 1798. Deux convois d'œuvres italiennes étaient déjà parvenus à Paris, mais cette fois, il s'agit de mettre en scène, avec une cérémonie spectaculaire, le "triomphe" conjoint des arts et de la liberté. La fête a lieu le 9 thermidor de l'an VI (27 juillet 1798) »¹⁶. Un étendard précède les œuvres saisies sur lequel on peut lire :

La Grèce les céda, Rome les a perdu

Leur sort changea deux fois, il ne changera plus

¹⁴ Jean-Pierre BABELON, « Le Louvre : demeure des rois, temple des arts », in Pierre NORA (dir.), *Les Lieux de mémoire, II, 3, La Nation*, Paris, Gallimard, pp. 200-201.

¹⁵ Propos rapportés par Roland SCHAER, *op. cit.*, p. 69.

¹⁶ Roland Schaer, *op. cit.*, pp. 70-71. Une gravure représentant le cortège est présentée en annexe (doc. 2).

Il convient de mentionner rapidement que les saisies de l'Apollon du Belvédère, du Laocoon et des toiles de Raphael provoquent, dès 1796, de violentes controverses artistiques et politiques. Quatremère de Quincy se fait le fer de lance de la critique de la pratique des saisies, à travers ses *Lettres à Miranda*, dans lesquelles il déplore que les œuvres soient arrachées de leur contexte d'origine. La République, elle, continue de justifier ces saisies par l'argument de la liberté.

L'époque du Directoire marque aussi le Louvre par une réforme administrative. En 1797, le Muséum devient le Musée central des arts et afin de garantir son existence institutionnelle, une direction est créée, qui remplace le conservatoire. L'arrêté du 22 janvier 1797 fixe les règles de fonctionnement de l'administration et Léon Dufourny en prend la tête, assisté d'un conseil d'artistes. Cette institutionnalisation du musée peut être considérée comme le legs le plus important du Directoire car, c'est ce qui, aujourd'hui encore, caractérise le système français et « l'exception culturelle française ».

Suite aux confiscations de la campagne d'Italie menée par Bonaparte, le Louvre prend un air de plus en plus militaire. Le symbolisme de la guerre et de la victoire militaire remplace au musée celui du triomphe de la liberté sur le despotisme. C'est tout autant à l'armée qu'à la Révolution que les artistes et le public doivent le musée du Louvre. Cette rhétorique, le consul puis l'empereur n'a de cesse de la développer.

1.2 Le Louvre de Napoléon : une vitrine au format « Grand Aigle »

En 1976, Jean Tulard, l'un des plus prolifique et respecté spécialiste de la période napoléonienne, signale qu'il existe plus d'ouvrages publiés sur Napoléon que de jours depuis sa mort¹⁷. Étant donné cette profusion, il convient de s'excuser lorsque l'on propose de rajouter quelques pages à ce corpus déjà conséquent. La période napoléonienne est cependant incontournable à qui a pour dessein d'analyser les fondements du rôle politique du musée en France. Notre propos, qui s'attachera à étudier les relations que Napoléon Bonaparte entretient avec le musée, d'abord comme Premier consul puis comme Empereur, sera inévitablement jonché d'omissions, de raccourcis, mais permettra de mettre en lumière les origines de la relation de l'État et du musée qui constitue le cœur de notre travail.

On l'a vu, les saisies, la prise de guerre sous forme d'œuvres d'art, ne sont pas une nouveauté lorsque que débute l'épopée napoléonienne. Comme le signale Jean Châtelain, « L'austère république conventionnelle, toute nourrie de vertu et d'amour pour les peuples opprimés par les tyrans, en est l'initiatrice et l'a poursuivie sans réserve et sans hésitation »¹⁸. Mais si cette politique perdure et se déploie avec Bonaparte, c'est parce qu'il en saisit rapidement le potentiel symbolique et politique. Produit de la culture des Lumières et possédant un fort sentiment du précédent historique, il a certainement conscience du récit de Plutarque, qui rapporte le retour du général romain Sylla à Rome chargé des trésors d'Athènes. Déjà pendant la campagne d'Italie, ses lettres insistent sur le fait que l'art doit être une part importante du butin. Et si l'on peut considérer que sa volonté conquérante s'exerce sur les œuvres d'art comme sur les provinces, il est conscient de la place particulière de l'art dans la société française et de sa possible utilisation comme symbole bien visible des triomphes français. Ainsi insiste-t-il sur l'art dans les conditions des armistices. L'on peut par

¹⁷ Jean TULARD, « L'ère napoléonienne : Problèmes et perspectives de recherche », in *Consortium on Revolutionary Europe, 1750-1850*, 1976, p. 1.

¹⁸ Jean CHÂTELAIN, *Dominique Vivant Denon et le Louvre de Napoléon*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1973, p. 163.

exemple citer le cas de l'armistice signée avec le duc de Parme le 9 mai 1796, dans laquelle Napoléon demande vingt peintures de son choix.

Bonaparte, devenu Premier consul après le coup d'État du 18 brumaire an VIII (9-10 novembre 1799), s'il ne se distingue pas par une passion affirmée pour l'art, prend donc rapidement conscience de l'opportunité politique que représentent les saisies et leur mise à la disposition du public dans le musée du Louvre, dont il fait un instrument et un symbole de sa gloire :

« Il ne semble pas que, dans cette conquête d'œuvres d'art, Napoléon ait manifesté des goûts personnels. Il enlevait des tableaux ou statues comme des étendards ennemis, les traitant en trophées de victoire. S'il fit attribuer au Laocoon une place d'honneur et en fit la vedette des visites officielles du musée, c'est surtout parce que ce groupe était considéré comme un chef-d'œuvre majeur, donc symbole de prééminence pour son possesseur. »¹⁹

Si les années du Consulat sont marquées par les campagnes militaires qui continuent et les saisies qui en résultent, la période se caractérise également par des changements administratifs et institutionnels, de manière générale mais touchant aussi au musée. Ainsi de l'arrêté Chaptal de 1801 qui crée un réseau de musées en province, et de la dissolution, à l'occasion de l'arrêté consulaire du 19 novembre 1802, de la commission du musée du Louvre, remplacée par un directeur des musées. Le poste est confié à Dominique Vivant Denon, déjà aux côtés de Bonaparte lors de la campagne d'Égypte menée en 1798-1799. Suivant le Premier consul dans ses expéditions et poursuivant sans réserve l'entreprise des saisies, Dominique Vivant Denon se voit rapidement attribuer le surnom d'« huissier priseur de l'Europe »²⁰. Pendant plus de douze années, il poursuit avec obstination, âpreté et méthode l'objectif de faire du Louvre le plus beau musée jamais conçu, « le monument des monuments, le plus grand de tous les trophées élevés à la plus grande de toutes les gloires »²¹.

¹⁹ Georges POISSON, *La grande histoire du Louvre*, Paris, Perrin, 2013, pp. 259-260.

²⁰ Voir en annexe le document 3.

²¹ Dominique Vivant DENON, *Discours à l'Institut*, 1^{er} octobre 1803, cité par Jean CHÂTELAIN, *op. cit.*, p. 168.

Cherchant à étonner l'Europe conquise, Bonaparte confie donc à Dominique Vivant Denon les rênes de « son » musée. Car en effet Bonaparte identifie sa gloire avec celle du Louvre, qu'il n'a de cesse d'enrichir et dans lequel il va, à plusieurs reprises, se mettre en scène. L'on peut citer par exemple l'ouverture du musée enrichi par les œuvres rapportés de Rome le 18 brumaire an IX, anniversaire du jour qui le voit devenir Premier consul. Bonaparte et Joséphine inaugurent à cette date symbolique le musée, sorte de sanctuaire votif dressé à la gloire des armées d'Italie et à celle de leur général. L'identification de Bonaparte avec le musée du Louvre va plus loin lorsque, sur les conseils de Cambacérès, Denon propose que le musée prenne le nom de Napoléon :

« Il y a une frise sur la porte, qui attend une inscription :
je crois que *Musée Napoléon* est la seule qui convienne. »²²

Notons que la lettre de Cambacérès qui propose l'idée que Denon s'approprie est datée du 22 juin 1803 et que le musée prend le nom de *Musée Napoléon* la même année, c'est-à-dire avant l'Empire. A ce sujet, les commentateurs de la période napoléonienne du musée du Louvre sont peu prolixes²³. S'agit-il d'y voir un acte prémonitoire de la montée vers le pouvoir de Napoléon ou de sa mégalomanie ? Quoiqu'il en soit, l'identification de la gloire du musée avec la gloire militaire de Napoléon est affirmée et cette politique du musée comme instrument de légitimation du pouvoir où se déploient les signes des victoires et de la grandeur du règne de Napoléon se poursuit après qu'il est nommé Empereur le 2 décembre 1804. Ce souci de proclamer le triomphe des armées françaises et la gloire de l'Empereur se manifeste dans une autre mise en scène : celle organisée par Denon à l'occasion du premier anniversaire de la bataille d'Iéna, le 14 octobre 1807, dans le Salon rond, autour de l'imposant buste de Napoléon commandé par Denon et réalisé par Bartolini (cf. annexes doc. 4). Selon Dominique Poulot, il s'agit bien là « d'une exposition de trophées, chargée de nourrir la propagande et d'illustrer les talents du directeur du musée en la matière »²⁴.

²² Ces propos sont rapportés par Georges POISSON, *op. cit.*, p. 258.

²³ Ni Jean Châtelain, ni Geneviève Bresc-Bautier, ni Georges Poisson, ni Édouard Pommier qui tous signalent 1803 comme date à laquelle le musée prend le nom de *Musée Napoléon* ne commentent le fait que cela se déroule un an avant la proclamation de l'Empire.

²⁴ Dominique POULOT, *Une histoire des musées de France, XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, La Découverte, 2008, pp. 75-76.

Mais l'événement politique le plus élaboré mis en scène au musée depuis l'accession au pouvoir de Napoléon est celui de son mariage avec Marie-Louise en 1810 dans le Salon carré transformé pour l'occasion en chapelle, dont la procession à travers la Grande Galerie est documentée par Benjamin Zix (cf. annexes doc. 5). Pour Martin Rosenberg²⁵, aucune autre mise en scène au sein du musée n'exemplifie plus clairement le rôle du Musée Napoléon comme « Trophy of conquest »²⁶, symbolisant la brillance militaire de Napoléon et le reliant aux grandes époques culturelles du passé. Car c'est bien là le but recherché par Napoléon. Si, on l'a vu, le musée trouve sa justification dans les victoires militaires, le musée est utilisé par l'Empereur comme instrument de légitimation de son pouvoir. En confisquant le legs culturel d'époques passées importantes (l'Antiquité, la Renaissance, l'Égypte), Napoléon cherche bien à légitimer son règne. Il utilise les œuvres qu'il récolte dans toute l'Europe et les monuments qu'il commissionne (la Madeleine, l'Arc du Carrousel, la colonne Vendôme,...) pour prouver qu'il est apte à rejoindre les rangs des grands « leaders » du passé, tels Charlemagne ou Louis XIV.

L'Empire doit également être retenu comme la période où l'État s'affirme comme organisateur et gestionnaire de la culture et fondateur d'institutions. Comme l'explique Jacques Rigaud :

« Ce qui marque avant tout notre histoire, c'est [...] cet aspect très ordonné, officiel, *institutionnel* pour tout dire, de la culture en France. C'est ce qui explique, par exemple, l'étonnante longévité de tant d'institutions [...] dans un pays dont le système politique a été si secoué et si changeant. Les Empires et les Républiques passent, la Légion d'honneur et l'Institut restent. C'est en cela précisément que l'Empire constitue la charnière entre l'Ancien Régime et la France moderne. Il a ordonné la société en fonction d'une hiérarchie fondée en

²⁵ Martin ROSENBERG, « Raphael's Transfiguration and Napoleon's Cultural Politics », in *Eighteenth-Century Studies*, vol. 19, n° 2, hiver 1985-1986, pp. 180-205.

²⁶ Nous empruntons bien sûr cette expression à Cecil GOULD, *Trophy of conquest : the musée Napoléon and the creation of the Louvre*, Londres, Faber & Faber, 1965, 151 p.

principe sur le mérite et garantie par l'État mais qui s'étend à toutes les activités, y compris celles de l'esprit. »²⁷

Le musée central des arts illustre la République française, le Musée Napoléon témoigne de la grandeur et de l'ambition de l'Empereur. Le musée, dès ses origines, est donc un lieu de légitimation où le pouvoir politique se met en scène. Le palais témoignait du prestige du pouvoir, le musée, désormais, rend compte du pouvoir du prestige.

2. Versailles : du prestige du pouvoir au pouvoir du prestige

C'est ensuite à Versailles que Louis-Philippe, Roi-Citoyen qui doit sa couronne non pas à un héritage dynastique mais à la signature de la Charte de 1830, se réapproprie la formule pour fonder son « musée historique » et asseoir sa légitimité dans la continuité de l'histoire de France. Versailles, lieu hautement symbolique a depuis toujours une double fonction : haut lieu patrimonial et artistique et lieu de pouvoir. Les deux ont cohabité – il n'est pas nécessaire de rappeler que Versailles fut le siège du pouvoir aux XVII^e et XVIII^e siècles – et cohabitent encore, après la chute de la monarchie, puisque c'est là que sont élus les présidents de la République jusqu'en 1958, que le Parlement se réunit en Congrès et que se déroulent des événements politiques internationaux majeurs, comme le traité de paix de 1919, les visites d'États au XX^e siècle ou encore le Sommet du G7 sous François Mitterrand en 1982.

²⁷ Jacques RIGAUD, *L'Exception culturelle, op. cit.*, p. 34.

2.1 Le musée historique de Louis-Philippe : l'Histoire en images

« L'histoire au service de la légitimité d'un roi mal assis sur son trône : telle est la signification première du musée du château de Versailles voulu par Louis-Philippe [...]. Faire en sorte que la gloire des grands qui ont construit la nation rejaillisse sur un monarque sans charisme, qui ne peut se réclamer d'aucun héritage, ni celui de l'Ancien Régime, ni celui de la Révolution française, qu'elle justifie, au bout du compte, une couronne ramassée dans la rue : telle est la délicate mission confiée aux concepteurs du musée [...]. L'art et l'histoire au service d'un projet politique ; la propagande monarchique à l'épreuve. »²⁸

En débutant son chapitre ainsi, Christian Delporte montre bien – d'une manière certes radicale – les intentions politiques qui donnent naissance au « musée historique » de Versailles, inauguré en 1837. Pour comprendre les raisons qui prévalent à la conception du musée, il convient de revenir rapidement sur la manière dont Louis-Philippe accède au pouvoir.

Le règne de Louis-Philippe naît d'un soulèvement populaire ; renversée par les barricades, la Restauration monarchique, qui s'était efforcée d'effacer toute trace de la Révolution, prend fin définitivement en France. Après l'abdication de Charles X, et malgré l'aspiration à la République proclamée par les insurgés, la bourgeoisie en appelle alors aux Orléans, branche cadette des Bourbons, considérée plus libérale. Le régime devient réellement parlementaire lorsque, le 31 juillet 1830, les représentants du peuple confient à Louis-Philippe la lieutenance générale du royaume²⁹. La charte de 1814 est modifiée : la monarchie est désormais de droit constitutionnel et non plus de droit divin, et le drapeau tricolore remplace le drapeau blanc.

Louis-Philippe, reconnaissant qu'il tient sa souveraineté du peuple, devenu « Roi des Français » – renonçant au titre de « Roi de France » de ses prédécesseurs – ne peut

²⁸ Christian DELPORTE, « Louis-Philippe réinvente l'Histoire de France », in Claire CONSTANS et Laurent GERVEREAU (dir.), *Le musée révélé : l'histoire de France au château de Versailles*, Paris, Robert Laffont, 2005, pp. 29-30.

²⁹ L'accolade, à cette occasion, de Louis-Philippe à La Fayette au balcon de l'Hôtel de Ville faisant dire à Chateaubriand que « le baiser républicain a fait un roi »...

alors ancrer son règne dans la tradition, qui devient la propriété des légitimistes, et se tourne vers la Révolution, à qui il doit sa couronne. Fils du régicide Philippe Égalité qui, à la Convention a voté la mort de Louis XVI, il a lui-même combattu au sein de l'armée révolutionnaire Française à Valmy puis à Jemmapes, en 1792, aux côtés de Dumouriez. C'est cet engagement pour la Révolution française qui devait faire de lui, après la révolution de 1830, le candidat idéal pour prendre les rênes du nouveau gouvernement ; et la proclamation se prononçant en faveur du duc d'Orléans de le rappeler :

« Le duc d'Orléans est un prince dévoué à la cause de la Révolution. Le duc d'Orléans ne s'est jamais battu contre nous. Le duc d'Orléans était à Jemmapes. Le duc d'Orléans a porté au feu les couleurs tricolores, le duc d'Orléans est le seul à les porter encore, nous n'en voulons pas d'autres. Le duc d'Orléans s'est prononcé ; il accepte la Charte comme nous l'avons toujours voulue et entendue. C'est du peuple français qu'il tiendra la couronne. »³⁰

Ainsi c'est à la Révolution que Louis-Philippe doit sa souveraineté et il l'accepte (après avoir hésité) en signant la Charte, pour préserver l'unité nationale au-delà des luttes partisans. Mais cette accession au pouvoir doit alors être légitimée. C'est en montrant l'histoire en images au sein de son musée « à toutes les gloires de la France »³¹, que le Roi-Citoyen cherche à asseoir ce pouvoir dont il n'a pas hérité par succession au trône. Le but de la monarchie de Juillet, réunir tous les Français, doit découler de l'histoire afin de devenir un fondement politique valable. C'est un musée de réconciliation et de construction nationale que conçoit alors Louis-Philippe.

Des galeries historiques que Louis-Philippe fait aménager à partir de 1833, c'est l'aile du Midi (ou aile sud) – avec la salle de 1792, la galerie des Batailles et la salle de 1830 – qui témoigne le mieux de ce dessein³². Le programme pictural de l'ensemble révèle en effet le but du souverain : cautionner une certaine vision de l'histoire, exposée

³⁰ Catalogue *Louis-Philippe, l'homme et le roi, 1773-1850*, Paris, Archives nationales, p. 78, n° 300, cité dans Thomas W. GAEHTGENS, « Le musée historique de Versailles », in Pierre NORA (dir.), *Les Lieux de mémoire, II, 3, La Nation*, Paris, Gallimard, p. 161.

³¹ Voir en annexe la dédicace du pavillon Dufour (doc. 6).

³² Un plan et une coupe de l'aile sud figurent en annexe (doc. 7a et 7b).

en images, en présentant le régime de la monarchie de Juillet comme la conséquence logique – et heureuse – du passé tumultueux du pays.

La salle de 1792, qui décrit les victoires des armées révolutionnaires pour faire triompher l'idéal de la liberté, illustre les liens du Roi-Citoyen avec la Révolution et le dessein politique qui prévaut à la conception du musée. Consacrée, comme son nom l'indique justement, à la campagne de 1792 qui vit la Révolution résister à la coalition des maisons régnantes en Europe, la salle de 1792 abrite, à côté des combats de l'Argonne, de Mons, d'Anderlecht, les copies des batailles de Valmy et de Jemmapes³³, auxquelles Louis-Philippe avait pris part, commandées à Horace Vernet pour le Palais-Royal alors qu'il était encore duc d'Orléans. Ces toiles, et les victoires qu'elles illustrent, concourent au projet politique de Louis-Philippe à Versailles :

« Et, parmi elles [les batailles révolutionnaires] Valmy, en septembre 1792, peinte par Horace Vernet. Valmy qui poussa Goethe, présent sur le champ de bataille, à s'exclamer : "De ce lieu et de ce jour date une nouvelle époque dans l'histoire du monde." Valmy, qui sauva la Révolution, grâce à la détermination et au courage de volontaires français qui firent reculer l'armée prussienne au cri de "Vive la Nation !". Or, cette victoire sert parfaitement le dessein de Louis-Philippe. Présent dans les bataillons français et figuré en bonne place par Vernet au pied du mythique moulin, il enrichit, du même coup, son image de "roi-citoyen", héritier des idéaux de la Révolution française. »³⁴

Cette idée est corroborée par Thomas W. Gaehtgens, qui écrit :

« Aux yeux des contemporains de la monarchie de Juillet, la salle de 1792 faisait ostensiblement référence à une campagne pour les besoins de laquelle, pour l'amour de la liberté et de la patrie, on vit se battre côte à côte tous ceux qui étaient contre l'Ancien Régime. Le fondateur du musée historique avait pris part à la lutte. Lui aussi avait défendu la liberté et la patrie ». ³⁵

Une réaction de l'un des contemporains est connue. Il s'agit de celle d'Odilon Barrot, rapportée par la presse de l'époque :

³³ Voir en annexe les documents 9 et 10.

³⁴ Christian DELPORTE, *op. cit.*, pp. 34-35.

³⁵ Thomas W. GAEHTGENS, *op. cit.*, p. 161.

« Son visage portait la trace d'une profonde émotion à la vue de tous ces héros de l'époque révolutionnaire, hier soldats, aujourd'hui maréchaux ou rois... Louis-Philippe d'Orléans, aide de camp de l'armée qui sauva la France, tout à l'heure exilé, aujourd'hui Roi sous le même drapeau qui le vit soldat ! Servez bien la France ! C'est elle qui assigne les rangs, et qui donne les places dans le panthéon de Versailles ! Telle est l'admirable inspiration qui a fondé la salle de 1792 ! C'est le triomphe du peuple écrit sur les murs d'un palais par la main d'un roi ! »³⁶

Ainsi, la salle de 1792 sert d'introduction au programme pictural du musée historique, mais aussi au programme politique de Louis-Philippe qui, s'il cherche à réunir, à réconcilier les Français, cherche aussi, sinon surtout, à concilier l'héritage monarchique de l'Ancien Régime et les idéaux libéraux hérités de la Révolution. Pour ce faire, il doit montrer que 1830 est inscrit dans 1789 et la Révolution, mais aussi que l'avant et l'après-Révolution appartiennent à une même tradition nationale. C'est cette idée, la réconciliation nationale, qui est développée dans la salle qui suit, la galerie des Batailles.

Il ne s'agit pas ici de présenter en détail le programme pictural de la galerie, mais d'en comprendre le fonctionnement et l'intention politique qu'il illustre. Il convient toutefois d'en proposer une description sommaire. Conçue par Frédéric Nepveu, architecte du palais, entre 1834 et 1837, et occupant tout le premier étage de l'aile sud³⁷, la galerie s'organise autour de quatre grandes compositions qui faisaient déjà partie des collections nationales. Il s'agit de *La Bataille de Bouvines*, *l'Entrée d'Henri IV à Paris, 1594*, *la Bataille de Fontenoy, 1745*, *la Bataille d'Austerlitz, 1805*. De Tolbiac (496) à Wagram (1809), l'épopée militaire de la France est racontée, dans le sens des aiguilles d'une montre, par trente-trois tableaux monumentaux³⁸. Les grandes dynasties françaises sont présentes – Mérovingiens, Carolingiens, Valois, Bourbons – ainsi que la Révolution et l'Empire, et plusieurs grands capitaines comme Du Guesclin,

³⁶ Claire CONSTANS, « Les grandes étapes, les grandes salles », in Claire CONSTANS et Laurent GERVEREAU, *Le musée révélé : l'histoire de France au château de Versailles*, Paris, Robert Laffont, 2005, p. 51.

³⁷ Un plan montrant la localisation de la galerie, ainsi qu'une toile de François-Joseph Heim la représentant et une vue actuelle sont disponibles en annexe (doc. 11a, 11b et 11c).

³⁸ La liste des tableaux est fournie en annexe (doc. 12).

Condé, Turenne, Maurice de Saxe, etc. La révolution de 1830 et la monarchie de Juillet sont elles, absentes du programme.

Si les galeries antérieures, comme la galerie du Luxembourg, de Rubens, ou la galerie des Glaces, de Le Brun, étaient consacrées à un souverain régnant et à l'initiative de ce dernier, la galerie des Batailles ne magnifie pas un monarque (Louis-Philippe étant absent du programme) mais immortalise les grandes victoires remportées par la France au cours des siècles. Par la représentation côte à côte des rois du Moyen Âge, des princes de la Renaissance, de Louis XIV, des généraux révolutionnaires et de Napoléon, Louis-Philippe cherche à montrer qu'une histoire commune lie les citoyens, quelles que soient leurs conceptions politiques. L'on pensera bien sûr à la conférence prononcée quelques décennies plus tard, en 1882, par Ernest Renan à la Sorbonne :

« Le culte des ancêtres est de tous le plus légitime ; les ancêtres nous ont faits ce que nous sommes. Un passé héroïque, des grands hommes, de la gloire [...], voilà le capital social sur lequel on assied une idée nationale. Avoir des gloires communes dans le passé, une volonté commune dans le présent ; avoir fait de grandes choses ensembles, vouloir en faire encore, voilà les conditions essentielles pour être un peuple. »³⁹

C'est bien de cette conception que participe le musée historique voulu par Louis-Philippe, qui, après avoir montré un « passé héroïque » dans la galerie des Batailles, montre « la volonté commune dans le présent » avec la salle de 1830. Car la galerie des Batailles ne peut pas se penser comme une entité isolée, elle ne peut être comprise qu'à la lumière de la salle qui lui fait suite, située au fond de la galerie.

La salle de 1830⁴⁰ évoque les événements de juillet-août 1830 qui virent l'accession de Louis-Philippe au pouvoir. Décorée de stuc sur fond rouge, cette salle abrite les tableaux des principaux éléments de la révolution de Juillet et doit se lire comme une conclusion de l'histoire présentée dans les salles précédentes, comme « une conclusion aux déchirements de la Révolution et de l'Empire, le roi des Français se présentant

³⁹ Ernest RENAN, « Qu'est-ce qu'une Nation ? », conférence prononcée à la Sorbonne le 11 mars 1882, consultée en ligne : [http://classiques.uqac.ca/classiques/renan_ernest/qu_est_ce_une_nation/renan_quest_ce_une_nation.pdf].

⁴⁰ Voir en annexe les documents 13a et 13b.

comme le rassembleur de la population française dans son ensemble »⁴¹. Au terme de l'itinéraire historique que constitue l'aile sud, vient le temps, avec la salle de 1830, de la France apaisée et prospère, le temps de la réconciliation nationale, qui s'articule autour d'une monarchie parlementaire appelée à durer. Le dessein du Roi-Citoyen se comprend alors clairement, et Thomas W. Gaehtgens de l'expliquer :

« Alors que le programme pictural baroque [salon de la Guerre – galerie des Glaces – salon de la Paix] vise à magnifier le souverain légitime [...], c'est la nation, en revanche, qui occupe la place centrale dans l'aile sud. Dans la salle de 1792, la nation s'est fixé son propre objectif, lequel ne sera véritablement atteint – comme le montre la salle de 1830 – qu'au moment où l'on fera appel au duc d'Orléans. C'est pour cette raison que le programme pictural de la galerie des Batailles devait être consacré non plus uniquement au monarque mais à tous ceux qui, au fil de l'histoire, avaient contribué au prestige et à la grandeur du pays. Ce n'étaient plus les victoires d'un seul homme que l'on célébrait, mais la gloire de tous, car c'était l'union de tous que l'on espérait réaliser dans le présent [...]. »⁴²

Ce projet est aussi compris par ses contemporains. L'on peut ainsi citer Victor Hugo, qui en dit :

« Ce que le roi Louis-Philippe a fait à Versailles est bien. Avoir accompli cette œuvre, c'est avoir été grand comme roi et impartial comme philosophe ; c'est avoir fait un monument national d'un monument monarchique ; c'est avoir mis une idée immense dans un immense édifice ; c'est avoir installé le présent dans le passé, 1789 vis-à-vis de 1688, l'empereur chez le roi, Napoléon chez Louis XIV ; en un mot, c'est avoir donné à ce livre magnifique qu'on appelle l'histoire de France cette magnifique reliure qu'on appelle Versailles. »⁴³

Ainsi l'on voit comment Louis-Philippe cherche avec son musée historique à se servir de l'histoire comme d'un argument politique, à utiliser le musée comme lieu de

⁴¹ Claire CONSTANS et Laurent GERVEREAU, *op. cit.*, p. 134.

⁴² Thomas W. GAEHTGENS, *op. cit.*, p. 162.

⁴³ Victor HUGO, *Choses Vues*, 1887, cité par Dominique POULOT, *Une Histoire des musées de France*, *op. cit.*, p. 92.

légitimation d'un pouvoir et d'un projet politique. Mais cette représentation de l'histoire, soumise à l'ordre du jour politique, n'atteint pas le but qu'elle s'était fixé :

« C'est vrai elles [les œuvres du musée] n'ont pas joué un rôle essentiel dans la reconnaissance de la légitimité royale, toujours contestée, ni dans le ralliement au régime des opposants, légitimistes, bonapartistes ou républicains, et le musée ne fut jamais le lieu espéré de la communion populaire autour de la nation. »⁴⁴

Si Victor Hugo, on l'a vu, célèbre l'entreprise de Louis-Philippe, le journal *Le Siècle* en revanche se montre beaucoup plus critique, et on peut lire dans ses colonnes que le peuple ne se sent pas représenté :

« Le gouvernement de Juillet, qui a invité tant de monde à ses fêtes de Versailles, a oublié d'y inviter le peuple auquel il doit son existence et sa fortune... Enthousiasme de commande, paroles vides, prédications fanfaronnes qui n'ont manqué ni aux fêtes de l'ère républicaine, ni aux solennités de l'Empire, ni aux anniversaires de la Restauration, et qui n'ont assuré à aucun de ces divers régimes une heure d'existence de plus ! »⁴⁵

Pour Thomas W. Gaehtgens, le musée historique de Versailles, cette « gigantesque et coûteuse entreprise », était « le fruit d'un dessein illusoire. Ce n'était pas en faisant appel à la notion de grandeur nationale, au sentiment d'appartenance à la communauté, que l'on pouvait régler les problèmes de société ni neutraliser les dissensions sociales »⁴⁶. Il peut-être intéressant de mettre l'échec de cette expérience en parallèle avec celui du projet, plus récent, de « Maison de l'histoire de France » voulue par Nicolas Sarkozy. Dans sa « Lettre ouverte à Frédéric Mitterrand sur la Maison de l'histoire de France », publiée dans les colonnes du *Monde* le 10 novembre 2010, l'historien Pierre Nora fait ce rapprochement :

« L'aggiornamento des musées était nécessaire avec le Grand Louvre [...]. Cette initiative-là n'a rien d'indispensable. Ce n'est pas sans raison qu'en France, toute tentative de musée national unifié à échoué, celle de Louis-Philippe à Versailles comme celle de Napoléon III au Louvre. Dans ce pays aux héritages et aux

⁴⁴ Christian DELPORTE, *op. cit.*, p. 37.

⁴⁵ *Le Siècle*, 16 juin 1837.

⁴⁶ Thomas W. GAEHTGENS, *op. cit.*, p. 166.

traditions si divers et contradictoires, et où l'opinion depuis la Révolution reste divisée entre au moins deux versions de l'histoire de France, la sagesse est précisément d'en rester à une pluralité de musées, lesquels témoignent, chacun à sa façon, de leur vision et de leur époque. »

2.2 La République à Versailles : la mise en scène du prestige de l'État

La Révolution n'a pas marqué la fin de la présence politique à Versailles. Elle continue d'exister tout au long du XIX^e siècle et jusqu'à nos jours. Cette présence du politique en revanche, prend plusieurs formes. Hélène Himelfarb parle de « la présence récurrente et polymorphe de la puissance politique à Versailles ». Dans « Versailles, fonctions et légendes »⁴⁷, elle écrit :

« Siègne oublié, mais toujours possible, du Parlement, site suprême du cérémoniel républicain, mais aussi de la fête politique républicaine, depuis la liesse autour du président Carnot dans les jardins, le 5 mai 1889, quand s'ouvrit la commémoration du centenaire des États généraux, jusqu'au sommet de 1982 où, notons-le, le discours présidentiel d'ouverture fut prononcé dans la salle du Congrès, Versailles, palais national, peut à tout moment se fermer au public pour abriter des négociations (ainsi des entretiens de Trianon entre les présidents de Gaulle et Johnson en 1969 [...]), ou pour fêter des hôtes étrangers que l'on souhaite accueillir de façon flatteuse [...]. Par-delà le plaisir et l'intérêt souvent manifestés, à titre personnel ou professionnel, par ces visiteurs du monde entier [...], il y a comme la reconnaissance implicite que Versailles n'est pas mort avec la monarchie, ne cesse de la célébrer tout en la répudiant et de la répudier tout en la célébrant, et garde indéfiniment, à l'échelle aujourd'hui de la planète, quelque chose à dire sur le pouvoir, son exercice et ses images. »⁴⁸

⁴⁷ Hélène HIMELFARB, « Versailles, fonctions et légendes », in Pierre NORA (dir.), *Les Lieux de mémoire, II, 2, La Nation*, Paris, Gallimard, pp. 235-284.

⁴⁸ Hélène HIMELFARB, *op. cit.*, p. 284.

Ainsi, la double fonction de Versailles, haut lieu patrimonial et artistique et lieu de pouvoir n'est pas une caractéristique du Versailles monarchique ; cette dualité a marqué et continue de marquer le Versailles de la République.

L'élaboration de la République parlementaire, la première à véritablement durer et celle qui nous est parvenue, est intimement liée au château de Versailles. Les débuts de la III^e République, née dans la défaite, sont en effet marqués par les débats des assemblées parlementaires qui se tiennent à Versailles. Le choix du lieu est lié au contexte politique du moment : après avoir été élue en février 1871, la dernière Assemblée nationale du Second Empire se réunit une première fois à Bordeaux mais souhaite revenir à Paris. Cependant, les troubles de la Commune qui embrasent la capitale empêchent ce retour. Une solution de repli doit être trouvée et c'est l'Opéra royal du château de Versailles qui est choisi par les députés. C'est le 20 mars 1871 qu'a lieu la première session de « la Chambre ». En 1875, le système devient bicaméral. La deuxième chambre nouvellement créée, le Sénat, siège alors dans l'aile du Midi⁴⁹. Mais très vite se pose la question du retour à Paris, siège habituel du pouvoir depuis la Révolution. Le transfert des chambres a lieu en 1879, lorsque le Sénat se voit affecter le palais du Luxembourg et la chambre des députés le palais Bourbon, où ils siègent encore aujourd'hui. Cependant, l'histoire parlementaire du château ne s'arrête pas avec ce transfert puisque c'est là que siège le Parlement lorsqu'il se réunit en Congrès (« siège oublié, mais toujours possible, du Parlement », cf. *supra*), aujourd'hui encore. Aussi, des révisions constitutionnelles de 1875 et jusqu'en 1958, c'est dans la salle du Congrès, dans l'aile du Midi, que se tiennent les élections du président de la République⁵⁰. Cette salle est également la seule où, depuis 2008, le président de la République est autorisé à s'exprimer devant le Parlement.

Si la tenue des assemblées parlementaires à Versailles est certes de l'ordre du symbole, il s'agit surtout d'une occupation fonctionnelle pour un laps de temps relativement court, huit ans (1871-1879). L'utilisation de Versailles comme symbole

⁴⁹ La localisation de la salle du Congrès dans l'aile sud ainsi qu'une vue actuelle sont disponibles en annexe (doc. 14a et 14b).

⁵⁰ Cet usage prend fin lorsqu'est décidé que le président de la République sera élu au suffrage universel direct, décision votée en 1962 et mise en œuvre pour la première fois lors des élections présidentielles de 1965.

prestigieux, écrin splendide de la République où l'État se met en scène, utilisant la culture française comme outil de légitimation de la place de choix qu'occupe le pays sur la scène internationale, est davantage visible à travers deux éléments : l'accueil d'hôtes de marques que la République cherche à « impressionner » et l'accueil d'événements politiques internationaux majeurs.

Dès la seconde moitié du XIX^e siècle, le château de Versailles s'impose en effet comme haut lieu des réceptions officielles et diplomatiques de la France. S'il s'agit de voir ici comment la République utilise le château à des fins diplomatiques, il convient de signaler que le système fut inauguré sous le Second Empire, lorsque Napoléon III arrange, en 1855, la venue de la reine Victoria en lui réservant des fastes que Versailles n'avait pas connu depuis la monarchie.

Œuvrant à la première « entente cordiale » entre les deux pays, ennemis de toujours, et sachant la perte de son oncle Napoléon Ier, l'Empereur déploie toutes les séductions de la diplomatie pour obtenir une réconciliation profonde et durable avec la reine d'Angleterre. L'événement est décrit sur le site internet du château de Versailles :

« Un bal est organisé [dans la galerie des Glaces]. 1200 personnes sont présentes. On a disposé aux angles quatre orchestres dirigés par Strauss et Dufresne, entourés de fleurs et d'arbustes. Des centaines de lustres, girandoles et torchères se reflètent dans les glaces [pour la première fois illumination au gaz]. De grandes guirlandes de fleurs sont suspendues à la voûte. Les hommes en habit et les femmes en crinolines rutilent d'or et de diamants. Napoléon III valse avec Victoria, le prince Albert avec Eugénie. Un diner suit à l'Opéra⁵¹. Les souverains sont attablés au droit de la loge royale. Le parterre est envahi par les tables des convives. Les lustres luisent de mille feux. Un feu d'artifice est donné à l'issue du diner. Enfin, un nouveau bal a lieu dans la galerie jusqu'à 3h du matin. »⁵²

La fête et ses splendeurs portent leurs fruits. L'empereur obtient, outre le traité d'alliance pour la Crimée, que la reine le suive au Mexique, et un traité de commerce est signé, pour dix ans, en 1860. Versailles renoue alors avec la vocation diplomatique

⁵¹ Une aquarelle d'Eugène Lami représentant le souper organisé à Versailles en honneur de la reine d'Angleterre est figurée en annexe (doc. 15a).

⁵² [<http://www.chateauversailles.fr/l-histoire/grandes-dates/chronologie/1855-visite-de-la-reine-victoria>].

qui était la sienne pendant le Grand Siècle, l'État utilise les hauts lieux de sa culture pour conforter sa place sur la scène internationale. La République du XX^e siècle retient la leçon.

Si le président René Coty reçoit, pour son premier séjour officiel, la reine Elizabeth II en avril 1957, c'est le général De Gaulle qui fait véritablement de Versailles le lieu privilégié d'accueil des hôtes étrangers de la présidence de la République. De nombreuses visites ont marqué les esprits, comme celle de Baudouin Ier, roi des Belges, et de son épouse le 26 mai 1961, celle de John et Jackie Kennedy une semaine plus tard (voir en annexes le document 15b) ou encore celle du Shah d'Iran en octobre de la même année. A l'initiative du général, la restauration complète du Grand Trianon est entreprise en 1963 et inaugurée le 10 juin 1966. De Louis-Philippe au général de Gaulle, le château de Versailles est utilisé en vertu de la mémoire dont il témoigne, et du symbole qu'il représente pour mettre en scène l'État français et son rayonnement. Il s'agit alors de montrer que la France n'est pas uniquement un pays abîmé par la guerre, mais un pays moderne au passé prestigieux dont les lieux culturels justifient un rayonnement politique mondial. Pierre Nora établit la comparaison entre les deux chefs d'État :

« Les deux époques (le premier XIX^e siècle saisi d'un besoin d'histoire et notre dernier XX^e siècle dévoré par un besoin de mémoire) ont en commun un trait fondamental : l'arrachement brutal au passé traditionnel et le besoin éperdu de le retrouver. Ces retrouvailles se sont faites au lendemain de la Révolution et de l'Empire, par l'histoire à travers une interprétation "nationale" du passé monarchique de l'ancienne France. Au lendemain de l'épopée gaullienne [...] cette récupération s'opère au contraire pour nous à travers la mémoire [...]. Dans le trouble que connaît actuellement l'identité nationale et l'ébranlement de ses repères, la mise en valeur de son patrimoine mémoriel est la condition première du réajustement de son image et de sa redéfinition dans l'ensemble européen. »⁵³

Si après avoir été beaucoup utilisé dans les années 1960-1970, le Grand Trianon est délaissé comme lieu de réceptions officielles, La République continue d'utiliser la visite officielle comme « un moment exemplaire de la mise en scène du prestige de

⁵³ Pierre NORA, *Les Lieux de mémoire, II, 3, La Nation*, Paris, Gallimard, 1986, pp. 657-658.

l'État »⁵⁴ et la culture française, ici Versailles, demeure un symbole fort de ce prestige, qui permet de rappeler à travers des « clins d'œil » à l'histoire, le passé culturel riche et glorieux du pays. Ainsi, le président Hollande organise-t-il, le 26 mars 2014, un concert à l'Opéra royal pour son hôte, le président de la République populaire de Chine Xi Jing Ping. Le journal *Le Parisien* rapporte cet événement, en n'oubliant pas de citer le legs du président de Gaulle, utilisé par l'Élysée comme justification de l'événement :

« Après trois jours intenses et une moisson de 18 milliards d'euros de contrats, le président chinois Xi Jing Ping a fini en beauté sa première visite en France par un concert à l'Opéra Royal du château de Versailles et un dîner privé au Grand Trianon avec son hôte François Hollande [...]. Alors que M. Hollande est confronté à une situation politique morose sur fond de très mauvais résultats électoraux et de chômage en forte hausse, le palais présidentiel de l'Élysée a relativisé le caractère fastueux de cette soirée. Le choix de Versailles répond à un souhait du ministère chinois de la culture afin de marquer la volonté exprimée il y a 50 ans par le général de Gaulle d'y accueillir les chefs d'État étrangers, a-t-on fait valoir. Le président français a d'ailleurs offert à son homologue un buste en terre cuite du général, premier chef d'État occidental à avoir établi des relations diplomatiques avec la Chine communiste en 1964. »⁵⁵

Notons que si Versailles demeure un instrument clef du langage diplomatique, les hôtes de marque ne sont plus logés au Trianon depuis 1999, lorsque que le président Jacques Chirac décide d'ouvrir le domaine au public, décision confirmée par le président Nicolas Sarkozy qui, en 2009, rend ces espaces au domaine de Versailles qui en assure désormais la gestion.

L'on ne saurait parler des modes d'expression de la République à Versailles sans mentionner certains événements internationaux majeurs qui rythment la présence de la puissance politique au château. Ainsi c'est à Versailles que prend fin, en 1919, le premier conflit mondial de l'Histoire. Après quatre terribles années de conflit, et près

⁵⁴ Constance VILLAR, *Le discours diplomatique*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 128.

⁵⁵ Michel EULER, « Xi Jinping en France : après les contrats, le faste de Versailles », in *Le Parisien*, 27 mars 2014, consulté en ligne : [<http://m.leparisien.fr/flash-actualite-economie/xi-jinping-en-france-apres-les-contrats-le-faste-de-versailles-27-03-2014-3715403.php>].

d'un demi-siècle après la proclamation de l'Empire allemand, l'Allemagne signe le traité de paix dans la galerie des Glaces, à l'endroit même où son Empire avait été proclamé. Pied de nez de Clémenceau à Bismarck qui avait pris sa revanche sur les humiliations de Louis XIV et de Napoléon Ier en faisant proclamer l'Empire allemand à Versailles en 1870. Point de décorum ou de faste pour la signature du traité, une simple table est dressée au centre de la galerie, sous la figure ô combien symbolique de Louis XIV traversant le Rhin, autour de laquelle sont assis les quatre représentants des nations alliées : pour la France, Clémenceau, pour les États-Unis, Wilson, pour la Grande-Bretagne Lloyd George et pour l'Italie, Orlando. La délégation allemande est composée de Müller, ministre des Affaires étrangères, et du docteur Bell. L'on voit alors comment Versailles, du musée historique de Louis-Philippe à la signature du traité de paix en 1919 ne représente pas uniquement l'absolutisme mais aussi le commencement d'une époque nouvelle, celle de l'avènement, du prestige et du rayonnement de l'État français et de ses victoires à travers la récupération du patrimoine culturel de l'Ancien Régime, désormais symbole de la grandeur de la République française. Le moment solennel de la signature dure quarante-cinq minutes⁵⁶.

Autre grand événement mondial tenu à Versailles, le sommet international du G7, en 1982. Alors hôte des sept pays démocratiques les plus industrialisés, le président Mitterrand choisit Versailles pour y accueillir les délégations étrangères, composées de Margaret Thatcher pour la Grande-Bretagne, d'Helmut Schmidt pour l'Allemagne, de Giovanni Spadolini pour l'Italie, de Ronald Reagan pour les États-Unis, de Pierre Elliott-Trudeau pour le Canada et de Zenko Suzuki pour le Japon, ainsi que de Wilfried Martens et Gaston Thorn pour la CEE.

Si la France n'est pas alors, économiquement parlant, dans la meilleure posture (l'ensemble de l'OCDE est alors en pleine crise, le seul point économique positif de cette année 1982 est le recul de l'inflation, mais la France est le seul pays où le mouvement ne suit pas), le président Mitterrand entend bien démontrer la grandeur de l'État français à travers le déploiement des fastes de Versailles, rappel aussi de la place prépondérante que la France occupait sur la scène internationale sous Louis XIV. Une

⁵⁶ Une photographie de la signature du traité figure dans les annexe (doc. 16).

fois encore, l'histoire est convoquée pour légitimer une position politique. Il s'agit d'affirmer que l'un des éléments qui assure à la France la place de « grande nation » sur la scène internationale c'est sa culture, et pour le sujet qui nous intéresse, ses musées. Le sommet est grandiose.

Le 4 juin, les délégations étrangères sont accueillies au Grand Trianon, où elles sont hébergées, puis est prise, sous le péristyle, la fameuse « photo de famille » (disponible en annexe, doc. 17). Vient ensuite une promenade dans les jardins, occasion de discussions informelles entre les dirigeants, et la journée se termine avec un dîner fastueux dans le salon des Jardins. Le 5 juin, la conférence a lieu dans la salle du Sacre du château, et le déjeuner est servi dans la galerie des Batailles. Après une conférence de presse en fin de journée, les délégations rejoignent Trianon pour un dîner à nouveau servi dans le salon des Jardin. Le lendemain se tient la dernière réunion dans la salle du Sacre et c'est dans le salon de la Paix que se déroule le déjeuner. La fin du sommet, enfin, est « royale » : un dîner dans la galerie des Glaces suivi d'un spectacle à l'Opéra et d'un concert à la chapelle. Renouant avec les goûts de Louis XIV, un feu d'artifice grandiose avec jeux d'eau nocturnes est ensuite tiré dans les jardins illuminés, sur fond de la musique à cheval de la Garde républicaine.

Les rapports de l'État et des musées sous la présidence de François Mitterrand ne sauraient se résumer à l'emploi du musée de Versailles comme lieu d'accueil du sommet du G7. Il convient de se tourner vers la politique culturelle menée par son ministre de la culture, Jack Lang, et ses « Grands projets » pour en comprendre les mécanismes et les processus (voir *infra*). Mais l'on peut déjà en dire qu'elle témoigne d'une sorte d'inversion des priorités avec l'action symbolique – comme l'accueil du G7 à Versailles – relayant l'action « pratique ». Claude Mollard cherche les raisons de cette inversion, de ce changement dans l'exercice du pouvoir, et revient à cette idée de légitimité qui constitue le cœur de notre propos :

« La politique culturelle conduite de 1981 à 1993 [...] a sans doute été l'un des principaux vecteurs du changement incarné par le gouvernement de gauche. On l'attendait dans les bouleversements économiques [...] ou dans les nationalisations, la réduction des inégalités sociales, la remise en cause des budgets militaires. On la découvrit peut-être plus dans l'action culturelle et dans des décisions symboliques, comme l'abolition de la peine de mort [...]. Les

raisons de ce changement dans les valeurs de la gauche [...] sont-elles à chercher ailleurs que dans la complicité du président et de son ministre de la Culture ? Dans la nouvelle donne économique qui empêche la gauche (ou la droite d'ailleurs) de régler le problème du chômage ? [...] Dans le souci de légitimité idéologique et politique dont a besoin un gouvernement de gauche pour la première fois drapé dans les habits de la V^e République et contesté par la droite, une bonne partie des forces économiques et les grands médias ? »⁵⁷

Ainsi, à travers ce bref panorama de quelques événements politiques choisis accueillis à Versailles, l'on voit bien, pour reprendre l'idée évoquée au départ de notre propos, que « Versailles n'est pas mort avec la monarchie [...] et garde indéfiniment, à l'échelle aujourd'hui de la planète, quelque chose à dire sur le pouvoir, son exercice et ses images »⁵⁸, que le musée est un des lieux où le pouvoir, en la personne, le plus souvent, du chef de l'État, se met en scène, où il cherche à asseoir une légitimité – que ce soit pour justifier une couronne « ramassée dans la rue » ou une place importante sur la scène internationale – que la culture, enfin, est un argument de poids dans la balance du politique. Si cela est vrai pour Versailles, ça l'est aussi pour le musée du Louvre qui, on l'a vu, de ses débuts balbutiants sous la Révolution à son orchestration rigoureuse sous le Premier Empire, est un instrument clef de la mise en scène du pouvoir, de sa légitimité et de son prestige.

*
* *

⁵⁷ Claude MOLLARD, *Le Cinquième Pouvoir. La culture et l'État de Malraux à Lang*, Paris, Armand Colin, 1999, pp 212-213.

⁵⁸ Hélène HIMELFARB, *op. cit.*

Chapitre II – L'État et le musée aux XX^e et XXI^e siècles : l'affirmation d'un « cinquième pouvoir » ?

Au XVIII^e siècle, Montesquieu, dans *L'Esprit des Loix*, distingue trois pouvoirs (exécutif, législatif, judiciaire) auxquels est ajouté un quatrième, au début du XX^e siècle, celui de la presse et des médias. Claude Mollard, qui écrit en 1999, propose à son tour de qualifier le pouvoir culturel de « cinquième pouvoir ». Cette partie propose de réfléchir à cette idée en étudiant – il s'agit là encore d'un parti-pris –, la naissance et la maturation de la politique culturelle, caractérisée à ses débuts par un niveau d'intervention de l'État important (l'on se rappelle que jacobinisme et colbertisme sont des termes fréquemment utilisés pour qualifier la politique culturelle menée de Malraux à Lang) ; ses critiques, parfois violentes, dénonçant un État autoritaire dans le domaine culturel ; les « Grands projets » muséaux de la seconde moitié du XX^e siècle, marqués par le rôle prééminent de la volonté présidentielle (il s'agira à ce sujet de se demander si la construction de ces grandes institutions que sont entre autres le Centre Pompidou, le musée d'Orsay et le Grand Louvre ne relève pas d'un atavisme politique qui concèderait au chef de l'État un pouvoir « régalien », celui de « roi bâtisseur ») ; et la question de la visibilité de la cause muséale. L'on verra en effet que l'une des caractéristiques d'une politique culturelle ambitieuse, telle qu'on en a connu au XX^e siècle, est la visibilité de la question culturelle au sein du discours politique national. L'on pourrait croire que l'absence de la culture – pour le sujet qui nous intéresse, le musée – au sein du discours politique national résulte de l'absence d'une vision culturelle ambitieuse. L'on verra que la relation est en réalité inverse : que c'est bien l'absence de visibilité de la culture dans le discours politique national qui freine voire empêche la mise en place d'une politique culturelle ambitieuse. Là encore, il s'agira d'étudier le rôle de l'État – nos recherches nous porteront certainement à la conclusion

que l'un de ses rôles est de placer la culture au sein du débat politique pour valoriser la notion même de culture dans les préoccupations de la société.

1. Politique culturelle et/ou « État culturel »

1.1 Naissance et maturation de la politique culturelle :

l'affirmation d'une mission d'État

Si notre propos s'articule autour de la question des musées, le développement de ces derniers résulte d'un mouvement politique profond qui dépasse la sphère muséale proprement dite. Comme le rappellent Dominique Poulot et Catherine Ballé, « le musée n'est qu'un élément dans une chaîne de valorisation sociale [...] »⁵⁹. Il convient donc d'étudier la politique culturelle menée dans la seconde moitié du XX^e siècle pour replacer les musées dans la « chaîne » dont ils ne sont qu'un maillon.

La date de 1959 est le plus souvent retenue comme l'année de naissance de la politique culturelle en France et on a l'habitude de considérer que la fin des années Lang marque la fin de la politique culturelle. C'est d'ailleurs la thèse même de l'ouvrage devenu référence de Philippe Urfalino intitulé *L'invention de la politique culturelle* :

« Ce que l'on peut raisonnablement appeler une "politique culturelle" a été inventé en 1959, avec la création d'un ministère des Affaires culturelles, et se dissipe depuis le début des années 1990 [...]. »⁶⁰

Il est d'usage de découper l'histoire de la politique culturelle en trois grandes parties : l'« action culturelle » d'André Malraux, le « développement culturel » de Jacques Duhamel et ce que Philippe Urfalino nomme le « vitalisme culturel » de Jack Lang. Il s'agit donc de voir comment naît et se développe la politique culturelle en France, de quelle manière elle peut être appréhendée en termes d'action de l'État, et pourquoi on en sonne le glas dans les années 1990.

⁵⁹ Dominique POULOT et Catherine BALLÉ, *op. cit.*, p. 220.

⁶⁰ Philippe URFALINO, *L'invention de la politique culturelle*, Paris, Hachette, 2004, p. 9.

Même si l'intervention de l'État et les relations culture-pouvoir s'inscrivent, on l'a vu, dans un héritage historique considérable, la création en 1959 par la V^e République d'un ministère des Affaires culturelles émancipé de la tutelle de l'Éducation nationale demeure un moment charnière dans l'histoire de l'intervention de l'État dans le domaine culturel. Cette rupture est alors incarnée par André Malraux, intellectuel à la stature « hors-normes », grand ami du général de Gaulle, devenu gênant à l'Information, que le président cherche alors à « caser ». Philippe Poirrier rapporte les propos de Michel Debré à ce sujet :

« Dans ses mémoires publiés en 1988, Michel Debré évoque un entretien avec le général de Gaulle au moment de sa nomination comme Premier ministre au début de l'année 1959 : "Il vous sera utile de garder Malraux. Taillez pour lui un ministère, par exemple en regroupant des services que vous pourrez appeler "Affaires culturelles". Malraux donnera du relief à votre gouvernement" »⁶¹.

La création du ministère a donc pour but d' « ôter, sans déshonneur, la responsabilité du ministère de l'Information à André Malraux »⁶², et ne semble pas constituer, comme on a pu le croire, l'acte politique fondateur d'un grand dessein culturel de la V^e République. Pourtant, Malraux parvient à donner un sens à ce « bricolage administratif concocté pour lui »⁶³. En faisant de ce ministère le lieu d'affirmation de la grandeur culturelle du pays, il fait des Affaires culturelle non pas un domaine, mais une mission réservée à l'État, et invente ainsi la « politique culturelle », que Philippe Urfalino décrit comme « la mise en cohérence réussie, c'est-à-dire acceptée, d'une représentation du rôle que l'État veut faire jouer à l'art pour changer ou consolider la société avec un ensemble de mesures publiques [...] »⁶⁴. Car il s'agit bien en effet de faire jouer à l'art un rôle dans la société. Dans le cadre d'une société dominée par le rationalisme et la prééminence de la connaissance, seul l'art, touchant le cœur des sentiments est, selon Malraux, à même de rassembler les hommes

⁶¹ Philippe POIRRIER, *L'État et la culture en France au XX^e siècle*, Paris, Librairie Générale Française, 2000, pp. 71-72.

⁶² Philippe URFALINO, *op. cit.*, Paris, Hachette, 2004, p. 361.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Philippe URFALINO, *op. cit.*, p. 385. L'on ne saurait réduire la politique culturelle à l'action publique menée en direction des musées, ainsi cette partie se veut plus « ouverte » et traite de la culture dans son ensemble.

et de suppléer la religion perdue. Il souligne cette rupture idéologique dès décembre 1959 à la tribune du Sénat :

« Où est la frontière ? L'Éducation nationale enseigne : ce que nous avons à faire, c'est de rendre présent. Pour simplifier, [...] il appartient à l'Université de faire connaître Racine, mais il appartient seulement à ceux qui jouent les pièces de les faire aimer. Notre travail, c'est de faire aimer les génies de l'humanité et notamment ceux de la France, ce n'est pas de les faire connaître. La connaissance est à l'Université : l'amour, peut-être, est à nous. »⁶⁵

C'est ainsi que Malraux se donne comme mission première la « démocratisation culturelle », qui figure à l'article 1^{er} du décret du 24 juillet 1959 portant organisation du ministère des Affaires culturelles :

« Le ministère chargé des Affaires culturelles a pour mission de rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français ; d'assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel, et de favoriser la création des œuvres d'art et de l'esprit qui l'enrichissent. »⁶⁶

L'art a donc un rôle social, un usage politique. Cette idée de la vertu éducative et morale du musée n'est pas née en 1959, et son origine se retrouve dès la création du Muséum du Louvre sous la Révolution. Anne Krebs de nous expliquer :

« La fortune du concept de démocratisation culturelle tient d'abord à la longévité de son histoire. Si l'injonction de démocratisation trouve sa pleine expression dans la politique culturelle initiée par André Malraux, c'est l'idéal révolutionnaire de partage entre les citoyens qui façonne les contours de ce qui deviendra l'un des slogans les plus fédérateurs de la politique culturelle : la mise à disposition des biens culturels pour l'ensemble des citoyens. Dans cette conception, qui promeut l'idée que la collectivité républicaine attachera étroitement les Arts, le Peuple et l'État, trois principes voient le jour. Tout d'abord, celui de l'égalité entre les citoyens, qui doit fonder l'action publique. Mais aussi, l'appartenance des biens et œuvres culturels au Peuple, et non plus aux nantis de l'Ancien Régime. Enfin, l'émergence de la vertu éducative et

⁶⁵ André MALRAUX, Discours au Sénat du 8 décembre 1959, cité par Philippe POIRRIER, *op. cit.*, p. 75.

⁶⁶ Le décret dans sa totalité figure en annexe (doc. 18).

morale des œuvres du passé, contribuant à construire une morale publique et des valeurs propices à nourrir l'identité nationale et citoyenne. Plus que tout autre, le musée sera la figure exemplaire de la transmission du "bien culturel collectif". »⁶⁷

Si l'idée donc ne naît pas en 1959, ce n'est qu'à partir de la création du ministère qu'elle devient une mission d'État. Il est important de signaler ici que l'expression « démocratisation culturelle » ne correspond pas à ce que nous désignons aujourd'hui par ces termes. Au sens où l'entend Malraux, la démocratisation refuse tout pédagogisme, toute « médiation », alors que ce sont justement ces actions de médiations qui nous font parler, aujourd'hui, de démocratisation culturelle. Philippe Urfalino propose le concept d'« État esthétique », qui signe l'institutionnalisation politique et symbolique de la culture, pour désigner cette philosophie de l'action culturelle fondée sur la rencontre directe du public et de l'art. Aussi comprend-on la différence que Malraux cherche à souligner lorsqu'il signale que les Affaires culturelles ne constituent pas tant un « domaine » (cela reste l'apanage des Beaux-Arts) mais une mission politique et sociale. C'est à travers son vaste programme des « Maisons de la culture » que cette mission apparaît visiblement. Mais, comme l'explique Jacques Rigaud :

Si « l'objectif immédiat était tout bonnement de "caser Malraux" [...], l'idée que, depuis toujours, le général de Gaulle se faisait du rôle de la "pensée française", selon son expression, dans l'édification de la nation et pour son rayonnement au-dehors justifiait au fond cette promotion de la culture au rang d'une grande cause nationale. »⁶⁸

L'on ne saurait donc enlever complètement au président de Gaulle une vision politique concernant la culture, et cette importance qui lui est conférée dans le projet politique du gouvernement est visible dans le fait que, pour la première fois, la culture intègre les plans quinquennaux de modernisation économique et sociale. Malraux insiste dès 1959 sur ce nouvel aspect de la mission culturelle de l'État :

⁶⁷ Anne KREBS et Nathalie ROBATEL, « Démocratisation culturelle : l'intervention publique en débat », in *Problèmes politiques et sociaux*, n° 947, Paris, La Documentation Française, avril 2008, p. 4.

⁶⁸ Jacques RIGAUD, *Les deniers du rêve*, op. cit., pp. 25-26.

« C'est dans le plan de modernisation nationale et dans ce plan seulement que l'on peut concevoir un développement véritable et durable des affaires culturelles. Il n'y avait pas jusqu'à maintenant de politique culturelle, parce qu'il avait toujours été impossible, sous la IV^e République, de poursuivre une action culturelle d'une année sur l'autre ; désormais l'autonomie du budget des affaires culturelles et son inscription dans un plan de cinq ans permettent de prévoir une continuité. »⁶⁹

Si l'élaboration naissante d'un ministère des Affaires culturelles, on l'a vu, ne peut être lue comme la matérialisation d'un grand dessein politique, la construction administrative du ministère est elle un des acquis de la décennie Malraux. Si le ministre est assez peu tourné vers les questions administratives, sa seule présence a assuré l'existence et la permanence même de la structure ministérielle qui ne semble pas, au départ, destinée à durer. Cette présence justement, parfois omnipotente d'un homme grandiloquent qui incarne à lui-seul le projet et les actions du ministère, a souvent occulté ce projet et ces actions. Comme l'écrit Philippe Poirrier :

« De journées d'étude en colloques, les acteurs et les témoins ont contribué à construire une vision quelque peu hagiographique d'une action sans doute moins lyrique que le verbe du ministre. »⁷⁰

L'on ne saurait toutefois enlever à Malraux le mérite d'avoir fait de la culture un sujet désormais pris en considération par les plus hautes sphères du pouvoir politique.

Le départ d'André Malraux en 1969, consécutif à la démission du président de Gaulle, constitue un moment crucial dans l'histoire de la politique culturelle. Jacques Rigaud, ancien directeur de cabinet de Jacques Duhamel⁷¹ explique :

« Le nouveau président, Pompidou, et son Premier ministre, Chaban-Delmas, auraient fort bien pu [...] siffler la fin de la récréation et décider que ce ministère baroque [...] devait redevenir sagement un secrétariat d'État rattaché à l'Éducation nationale. Tel ne fut pas le choix des deux responsables de l'exécutif

⁶⁹ Ces propos d'André Malraux sont rapportés par Philippe POIRRIER, *op. cit.*, p. 78

⁷⁰ Philippe POIRRIER, *op. cit.*, p. 91.

⁷¹ La liste des ministres de la Culture de la V^e République figure en annexe (doc. 19).

qui, l'un et l'autre, bien qu'avec des sensibilités différentes, choisirent de faire de la culture un enjeu politique d'importance. »⁷²

Si la fin de l'épopée gaullienne ne marque pas la fin de la politique culturelle, celle-ci prend une autre forme pendant la période que l'on a qualifié « d'entre-deux-mai »⁷³. A l'omnipotence d'un ministre au verbe grandiloquent succède la période de la marque présidentielle. Georges Pompidou pèse en effet davantage sur les orientations de la politique culturelle. Une nouvelle philosophie d'action se dessine, et le « développement culturel » succède à l'« action culturelle ». Le développement culturel de l'époque Duhamel (1971-1973) est caractérisé par un paradoxe : si le président Pompidou marque de son empreinte la manière d'aborder la gestion des Affaires culturelles, le Premier ministre Chaban-Delmas « s'engage très clairement pour une politique démocratique et pluraliste, fortement libérale, avec un État qui n'a plus à impulser d'en haut l'action culturelle mais qui, au contraire, doit se borner à créer des procédures contractuelles d'un bout à l'autre de la chaîne culturelle »⁷⁴. Jacques Duhamel s'inscrit alors dans le projet de « Nouvelle société » du Premier ministre et adopte les principes énoncés avant lui par la Commission des Affaires culturelles du VI^e Plan, qui se fait l'écho de mai 68 et prône une culture « citoyenne » l'opposant à l'offre culturelle conçue par Malraux, qualifiée alors d'une offre de « style monarchique ». Selon Jacques Duhamel, « la culture ne se décrète pas par prescriptions administratives ». La politique du nouveau ministre est libérale, dans le sens qu'elle préfère alors le partenariat et le contrat à l'action directe de l'administration ou à la subvention qui ne fait, selon lui, que pallier le déficit, et inscrit le rôle de l'État dans une triple direction : conserver le patrimoine, favoriser la diffusion et encourager la création. L'époque est aussi bien sûr marquée par la conception et la construction du Centre Pompidou, que nous aurons l'occasion de détailler dans une partie suivante. La période Duhamel, « coincée » entre le moment Malraux fondateur et le moment Lang médiatique, n'est cependant pas anecdotique. Elle conforte une administration centrale alors fragile et obtient une croissance significative du budget : on passe de 0,47 % en

⁷² Jacques RIGAUD, *Les deniers du rêve, op. cit.*, pp. 26-27.

⁷³ Pascal ORY, *L'Entre-deux-mai. Histoire culturelle de la France, Mai 1968. Mai 1981*, Paris, Seuil, 1983.

⁷⁴ Augustin GIRARD, « Les politiques culturelles d'André Malraux à Jack Lang : ruptures et continuités, histoire d'une modernisation », in *Hermès*, 20, 1996, p. 31.

1972 à 0,55 % du budget de l'État en 1973⁷⁵. Si l'on a parlé de « modestie de l'État » pour qualifier ce moment de l'histoire, l'on peut se demander s'il ne s'agit pas plutôt d'une modestie du ministère face à l'importance de la volonté présidentielle.

Le septennat giscardien peut être considéré comme une « pause » dans l'histoire de la politique culturelle. Il est marqué par le passage rapide de six ministres au portefeuille culturel et par un affaiblissement financier et structurel du ministère. Symbole de cette fragilisation, la disparition de l'appellation fondatrice de ministère des Affaires culturelles, remplacée en 1974, après le décès du président Pompidou, par ministère des Affaires culturelles et de l'Environnement, qui dès le mois de juin suivant, devient un simple secrétariat d'État à la culture. Cela semble traduire la place modeste que la V^e République giscardienne souhaite attribuer à la culture, qui est par ailleurs quasiment absente du manifeste du giscardisme publié en 1976, *Démocratie française*. Jacques Rigaud s'interroge sur cet état de fait :

« Là est une des énigmes giscardiennes. Cette intelligence pointée de façon si aiguë sur les problèmes de notre temps, qui a pressenti et analysé avant beaucoup d'autres bien des changements de notre société, sera passé à côté du phénomène culturel. Est-ce la limite d'un esprit polytechnicien, la pudeur d'un grand bourgeois pour qui la culture, comme l'argent, la santé ou le sexe, doit rester affaire privée, secrète même, ou l'effet d'une idéologie libérale qui répugne à classer la culture parmi les affaires publiques ? Ou encore la conséquence d'une conception de la culture qui la confine en accompagnement mineur d'un art de vivre dont il est bon ton de ne pas faire trop de cas, en le savourant sans commentaire ? »⁷⁶

Il serait cependant injuste d'enlever tout crédit à Valéry Giscard d'Estaing en matière de culture, puisqu'on lui doit entre autres le musée d'Orsay, la Cité des sciences de La Villette (lieu où semble-t-il l'esprit polytechnicien du président s'est le mieux épanoui) et la loi du 11 juillet 1978 de programme sur les musées dont l'importance n'est pas négligeable puisqu'elle permet au gouvernement suivant de mettre en œuvre une politique culturelle ambitieuse, notamment en matière de musées.

⁷⁵ Ces chiffres sont renseignés par Philippe POIRRIER, *op. cit.*, p. 143.

⁷⁶ Jacques RIGAUD, *Libre Culture*, 1990, cité par Philippe POIRRIER, *op. cit.*, p. 120.

Jack Lang, fort de l'appui constant du président Mitterrand, incarne un véritable changement d'échelle de la politique culturelle. Tout d'abord, la période (1981-1986 et 1988-1993) doit être retenue comme le moment d'une mutation financière qui voit, en 1982, le doublement du budget alloué à la culture⁷⁷. Cette mutation financière permet au ministère d'arriver à maturation, de réaliser un programme ambitieux et d'assurer la mise en œuvre des idées lancées par Malraux et Duhamel. Pour le sujet qui nous intéresse, notons que la modernisation des musées devient possible avec mille deux cents musées aidés pendant la période Lang et trois cent cinquante musées en cours de rénovation au terme de ces années.

Le « vitalisme culturel » de l'époque Lang est également marqué par l'élargissement du champ culturel de l'État, parfois violemment critiquée comme le « tout-culturel », l'acte I de la décentralisation qui fait des collectivités des partenaires de l'État pour la mise en œuvre d'actions culturelles, le soutien aux créateurs et l'insertion de l'action culturelle de l'État dans la modernité économique, avec entre autres la diversification des mécanismes financiers d'intervention de l'État et l'encouragement au mécénat. Cette dimension marque profondément la rupture incarnée par le ministère Lang :

« On assiste, dans le même mouvement, à une légitimation par l'État de la dimension économique de la sphère culturelle et de ses "industries", devenues de nouveaux et puissants arbitres des enjeux culturels étatiques et internationaux... »⁷⁸

L'on peut mentionner deux discours prononcés par Jack Lang qui montrent le changement de mentalité concernant la relation que la culture entretient avec l'économie. Tout d'abord celui du 27 juillet 1982 à l'occasion de la conférence mondiale des ministres de la Culture, dans lequel il précise sa célèbre formule « culture et économie, même combat » :

« Pourquoi cette importance de la culture ? Parce que précisément elle peut être l'une des réponses à la crise, car cette crise économique est d'abord en nous, elle

⁷⁷ Voir en annexe le graphique présentant la part du budget du ministère de la Culture dans le budget général de l'État de 1960 à 1996 (doc. 20).

⁷⁸ Anne KREBS et Nathalie ROBATEL, *op. cit.*, p. 6.

est d'abord dans nos têtes et dans nos cœurs, elle est dans un comportement mental. Ou bien l'on croit que cette crise est une malédiction quasi divine face à laquelle rien ne peut être entrepris et alors on baisse les bras, ou alors on croit que cette crise est en nous et alors avec notre volonté, nous pouvons la juguler et alors nous donnons aux forces de l'esprit, aux forces de l'invention, aux forces de la création, priorité dans le combat social, priorité pour construire l'avenir. »⁷⁹

Trois ans plus tard, Jack Lang réitère cette conception d'une nouvelle relation entre la culture et l'économie devant l'Assemblée nationale :

« Deux logiques sont ici en conflit : pour les uns, la culture, le savoir, l'éducation, c'est un simple accessoire de la vie, un accessoire élégant, mais un accessoire seulement ; pour les autres, et c'est notre pensée, la culture est le ressort même de la vie. Tout à la fois, et sans employer de grands mots, la culture donne sens à notre existence et constitue, c'est le point concret principal, un levier, un ressort du développement économique [...]. C'est la France du talent, c'est la France de l'intelligence, c'est la France de l'invention, qui fera gagner la France sur le plan économique. »⁸⁰

Notons que cette relation qu'entretient la culture avec l'économie se développe aujourd'hui comme champ d'étude voire comme discipline à part entière. Des ouvrages y sont consacrés – l'on pense bien sûr aux travaux pionniers de Françoise Benhamou – et l'Inspection générale des Affaires culturelles, avec l'Inspection générale des Finances, publie annuellement des rapports sur « le poids de la culture dans l'économie ».

Enfin l'introduction de l'utilité de la communication caractérise la politique culturelle menée par le père du festival de la musique dans les années 1980-1990. La politique de communication introduite par Jack Lang, parfois considérée comme une mode superflue ou une simple opportunité politique, peut aussi être vue comme le moyen d'impulser « de la motivation chez les personnels, de la dynamisation des

⁷⁹ Discours de Jack Lang lors de la conférence mondiale des ministres de la Culture sur la défense de la culture contre les dominations économiques, Mexico, le 27 juillet 1982, cité par Claude MOLLARD, *op. cit.*, p. 276.

⁸⁰ Jack LANG, Discours à l'Assemblée nationale, 6 novembre 1985, cité par Claude MOLLARD, *op. cit.*, p. 286.

gestionnaires, et elle est le meilleur moyen de créer une image cohérente de la culture dont la visibilité rejaillit sur le monde politique »⁸¹.

Si l'on a parlé d'« effet Lang », c'est en partie liée à ce phénomène de communication. Pour la première fois avec lui, un ministre arrive à la politique par la culture, notamment grâce à la création, en 1963, du Festival international du Théâtre universitaire, à Nancy, alors qu'ayant adhéré au parti socialiste tardivement, en 1977, sa place au sein du parti est relativement marginale. Jack Lang, nommé ministre de la Culture, s'identifie à la fonction et l'on peut noter qu'en 1986, à la veille de la cohabitation, 51 % des Français souhaitent le voir rester au ministère de la Culture, quel que soit le résultat des élections. Comme l'explique Philippe Poirrier :

« Jouant le jeu d'une médiatisation recherchée, il parvient à se construire à partir du ministère de la Culture une image positive qui fera du député-maire de Blois un éphémère candidat à l'élection présidentielle de 1995. [...] en utilisant le ministère de la Culture au profit de sa propre ambition, Jack Lang est parvenu par là même à rendre davantage visible et populaire une action ministérielle jusque-là connue de quelques initiés du monde des arts et de la culture. »⁸²

Ainsi, longtemps considéré comme un ministère de second ordre, peu porteur dans la carrière d'un homme politique qui se retrouve à devoir lutter ardemment pour imposer sa capacité financière, c'est avec Jack Lang que le ministère de la Culture parvient à conforter son implantation au sein des structures gouvernementales. Il devient également un interlocuteur crédible pour les autres administrations de l'État grâce au soutien sans faille du président de la République. La spécificité des années Mitterrand-Lang réside dans ce soutien qui traduit le refus, de la part du chef de l'État, de sacrifier la politique culturelle en temps de crise économique aggravée. Bien sûr, le rayonnement de la politique culturelle de ces années est également marqué par la politique dite des « Grands projets », à laquelle une partie est consacrée plus tard dans notre propos.

La politique culturelle menée par Jack Lang, soutenu par le président Mitterrand, représente le moment fort et jamais égalé d'une solide volonté politique qui fait de la culture un enjeu national majeur. Mais c'est aussi le moment de la montée en

⁸¹ Augustin GIRARD, *op. cit.*, p. 37.

⁸² Philippe POIRRIER, *op. cit.*, p. 164.

puissance des collectivités locales, qui semblent, après les années 1990, prendre le relais. Ce mouvement, accompagné de la déconcentration et d'un retrait – parfois qualifié de désengagement – de l'État central, marque la fin de la politique culturelle telle qu'elle se définit dans la deuxième moitié du XX^e siècle. Il convient aussi de mentionner que des enquêtes paraissent dès la fin des années 1980 qui mettent en évidence l'échec (relatif) de la démocratisation culturelle.

Pour conclure sur cette brève histoire de la politique culturelle, qui voit l'affirmation d'une mission d'État en matière de culture et traduit encore une fois des liens inextricables qui existent en France entre pouvoir et culture, nous empruntons ces quelques mots à Claude Mollard :

« La politique de développement culturel de Malraux à Lang est [...] la patiente construction, sous l'impulsion d'hommes illustres, et avec le concours de nombreux militants obscurs et dévoués, d'un système non exempt de contradictions mais qui puise dans la mémoire collective de la nation l'énergie nécessaire à son adaptation au monde moderne. [...] C'est enfin un effort de reconversion, en partie inconscient, d'une France qui, ayant dû renoncer à sa position de métropole d'un Empire, continue de briller dans le monde [...]. L'apparition et le développement du pouvoir culturel sont indissociables de ce contexte et de ces finalités. Cette réalité est à relier à l'évolution des pouvoirs politiques. Si aux trois pouvoirs décrits par Montesquieu s'est ajouté, au début du XX^e siècle, le "quatrième pouvoir" de la presse et des médias, le pouvoir culturel ne peut-il être à son tour qualifié de "cinquième pouvoir" ? »⁸³

1.2 Les critiques de la politique culturelle

En créant, en 1959, un ministère des Affaires culturelles, la République gaullienne affirme, on l'a vu, la centralité de l'État culturel. C'est bien une mission d'État que définit Malraux et jusqu'aux lois Defferre de 1982-1983 la politique culturelle se caractérise par une intervention forte du niveau étatique. Comme le signale Claude

⁸³ Claude MOLLARD, *op. cit.*, pp. 11-12.

Mollard, « L'un des dangers de l'inflation étatique peut prendre la forme de ce défaut très français qui tend à vouloir tout attendre de l'État et à l'accuser en même temps de trop intervenir »⁸⁴. Cette accusation, voire cette dénonciation, prend sa forme la plus véhémement dans un ouvrage de Marc Fumaroli publié en 1991 intitulé *L'État culturel : essai sur une religion moderne*. L'auteur appartient alors à l'une des institutions les plus prestigieuses du paysage universitaire français : le Collège de France. Si cet historien des formes littéraires et artistiques de l'Europe moderne est largement reconnu par la communauté scientifique internationale, il est toutefois méconnu du grand public. Aussi, intervenant alors sur l'histoire des politiques culturelles de la France contemporaine, il délaisse la forme académique pour celle du pamphlet. La thèse de Marc Fumaroli est bien expliquée par Philippe Poirrier qui résume ainsi le portrait de l'État culturel que dresse l'auteur du pamphlet :

« ... aujourd'hui, la politique culturelle fait de l'État un pourvoyeur universel de "loisirs de masse" et de "produits de consommation". L'État-providence apparaît alors, en s'appuyant sur des fonds publics, comme un concurrent du marché culturel. Cette confusion qui s'incarne dans le "tout-culturel" provient bien de l'identification de la culture au tourisme. Dès lors, cette culture obsessionnelle propagée par une bureaucratie culturelle toujours plus nombreuse en vient à prendre les proportions d'une religion de la modernité. La Fête de la musique, la Fureur de lire, les commémorations (en premier lieu le Bicentenaire), sans oublier les Grands Travaux présidentiels, concrétisent la manipulation sociologique impulsée par l'État, nouveau Léviathan culturel au service d'un parti et d'une idéologie politique. »⁸⁵

L'ennemi affiché de Marc Fumaroli est donc le double mouvement d'inflation étatique et de culture de masse. Si l'attaque semble directement dirigée contre la politique socialiste menée par le ministre Lang, Marc Fumaroli propose une esquisse des origines historiques de l'État culturel qui fait de l'action des années 1980 le simple résultat de cette histoire. Ainsi le modèle de l'État culturel est à rechercher dans le *Kulturkampf* (l'Élan culturel) de Bismarck puis dans les manipulations soviétiques et nazies et c'est Vichy qui, en France, se trouve à l'origine de l'action culturelle

⁸⁴ Claude MOLLARD, *op. cit.*, p. 491.

⁸⁵ Philippe POIRRIER, *op. cit.*, pp. 200-201.

contemporaine. Marc Fumaroli n'hésite pas à qualifier Malraux, avec son projet de démocratisation culturelle, de « premier ministre socialiste de la culture », et les gouvernements de gauche de la V^e République ne font que reprendre cette ligne amorcée bien avant eux. L'on peut considérer que la critique de Marc Fumaroli s'attaque à trois éléments : la « démocratie culturelle », la « culture de masse » et l' « inflation étatique ».

Si Marc Fumaroli dénonce la démocratie culturelle menée par Malraux, c'est parce qu'il considère qu'un apprentissage, une initiation, sont nécessaires à la compréhension et à la délectation d'une œuvre. Selon lui, on est passé de la « culture pour tous » de Malraux au « tout-culturel » de Lang qui inclut les loisirs collectifs dans le mot culture. Face à ces « dérives », il se présente en militant d'un État libéral, opposant à l'État-providence et à la société de consommation et de loisirs qu'il dénonce quelques contre-feux, à savoir un système d'éducation et quelques limitations légales et fiscales. La culture, ainsi, redevient essentiellement une affaire individuelle : « les arts, dit-il, ne sont pas des plats divisibles indéfiniment et égalitairement. Ce sont les échelons d'une ascension : cela se désire, cela ne s'octroie pas »⁸⁶.

Mais la partie la plus véhémente de son propos se trouve dans son attaque de l' « inflation étatique ». Il parle, à ce propos, d'un système « obèse », caractérisé par un État qui « compromet son propre rôle et égare ses propres ressources, toujours limitées, dès lors qu'il veut tout faire »⁸⁷. Plus grave encore, selon lui, le politique utilise la culture à des fins de propagande idéologique. Parce que la sphère culturelle est en France, dans une large manière, de la responsabilité de l'État, l'action étatique – qualifiée par Marc Fumaroli de « monopole » – concernant la culture s'apparente pour lui en effet à de la propagande :

« Culture maintenant, c'est l'accoutumance imposée aux esprits, à l'aide des arts utilisés comme moyens de séduction et d'imprégnation, de formules répétitives, de slogans, de poncifs idéologiques. Encore quelques temps, et la "Culture" deviendra l'alibi de la publicité commerciale. La synthèse de la "culture" et de la

⁸⁶ Marc FUMAROLI, *L'État culturel : essai sur une religion moderne*, Paris, Fallois, 1991, cité par Philippe POIRRIER, *op. cit.*, p. 201.

⁸⁷ Marc FUMAROLI, « Les socialistes ont toujours confondu culture et quantité », in *Atlantico*, 19 juillet 2011, consulté en ligne : [<http://www.atlantico.fr/decryptage/fumaroli-martine-aubry-lang-culture-avignon-budget-30-50-146512.html>].

propagande, de la "culture" et de la publicité, consomme les œuvres de l'esprit, innocentes et amicales, dans l'intérêt du pouvoir et de la cupidité. »⁸⁸

Pour beaucoup d'acteurs de la politique culturelle, la critique de Marc Fumaroli, à cause de ses thèses parfois radicales, de ses excès, de son lyrisme et de la généalogie qu'elle propose, ne mérite pas d'être retenue. Ainsi Claude Mollard, y voyant un esprit « réactionnaire » écrit-il :

« L'explication du "mal français" trouvée par Marc Fumaroli étant simple, elle permet de se dispenser de nuances. "La puissance de l'État-providence est devenue si envahissante qu'elle a besoin de se légitimer, de se célébrer. Ni l'État douanier, ni l'État éducateur, ni l'État banquier ne le font ni ne le peuvent. L'État culturel, le plus contestable de tous, s'en est chargé. La Culture est un autre nom de la propagande. Le prix à payer est lourd." [...] L'étude des politiques culturelles doit être sérieuse et éviter de travestir les documents et les faits. Autant je me méfie des abus de positions d'État, autant je m'inquiète lorsque leur critique cède au réactionnaire et à son florilège. »⁸⁹

Claude Mollard parle de la modestie de l'État, garantie par le marché – qui représente au moment où il écrit, 80 % des dépenses culturelles de la nation – et la décentralisation ; ces deux facteurs constituant selon lui des contrepoids suffisants à l'État culturel, qui doit toutefois conserver sa fonction et sa responsabilité.

Pour Jacques Rigaud, la légitimité du rôle de l'État n'est pas à remettre en question et, témoignant de son action auprès de Jacques Duhamel, il écrit :

« Que l'État eut un rôle à jouer dans ce domaine, je le savais et j'avais même compris qu'il s'agissait d'une très vieille histoire, bien antérieure à la création, par le général de Gaulle, et pour Malraux, d'un ministère des Affaires culturelles. Il ne me paraissait pas monstrueux, ni même discutable, que l'État puisse intervenir dans ces affaires-là, non seulement en raison du poids de l'histoire, mais parce que j'étais convaincu qu'il était dans la vocation de la République de mettre la culture, comme auparavant l'éducation, à la portée de tous. »⁹⁰

⁸⁸ Marc FUMAROLI, *L'État culturel*, *op. cit.*, p. 113.

⁸⁹ Claude MOLLARD, *op. cit.*, p. 492.

⁹⁰ Jacques RIGAUD, *Les deniers du rêve*, *op. cit.*, p. 14.

Cependant, par le succès qu'elle connaît – avec plus de vingt-trois mille exemplaires vendus dans l'édition originale et plus de vingt mille dans l'édition de poche⁹¹ – la thèse de *l'État culturel* mérite d'être retenue ne serait-ce que comme symptôme révélateur d'une interrogation sur la place et la définition du rôle de l'État en matière de culture dans la société française contemporaine.

Malgré le débat qui secoue la scène intellectuelle – l'on aurait pu également mentionner la critique formulée par Dominique Schnapper ou celle d'Alain Finkielkraut – il convient de constater que les acteurs de la scène politique restent muets face à ces prises de positions qui dénoncent la politique culturelle de l'État. Aussi, si à l'approche des élections législatives de 1993, la droite parlementaire et les principaux ténors politiques de l'opposition au gouvernement socialiste intègrent une partie de la thèse de Marc Fumaroli à leurs discours, la pratique ministérielle de Jacques Toubon, qui obtient le portefeuille de la culture dans le gouvernement Balladur, ne remet pas en cause celles de ses prédécesseurs et les budgets du ministère de la Culture et de la Francophonie des années 1994 et 1995 sont adoptés sans vagues et sans bruit dans le cadre d'un relatif consensus. Ce consensus partagé par la classe politique, quelle que soit sa couleur, concernant les affaires culturelles se retrouve également dans les débats de l'automne 1993 autour de l'« exception culturelle » lors des négociations du GATT. Enfin, l'opinion publique ne semble pas non plus remettre en cause la politique culturelle dénoncée par Marc Fumaroli et par d'autres. Philippe Poirrier cite à cet effet un sondage de la SOFRES réalisé pour le journal *La Croix* (7-9 octobre 1992) qui montre que 80 % des Français considèrent normale l'intervention de l'État et sa participation au financement de la culture, tandis que 13 % jugent que la « culture est une activité comme une autre, qui ne doit pas être subventionnée ».

Mais s'il convient de citer la critique directe de Marc Fumaroli, il est également intéressant de s'arrêter sur une critique « indirecte » qui met en évidence l'un des dangers d'un interventionnisme d'État important. « L'importance des sommes en jeu, nous dit Jacques Rigaud, l'implication directe du gouvernement national dans leur affectation, le poids des administrations qui en assurent la gestion directe, la philosophie de service public qui s'en déduit, tout concourt décidément à conférer à la

⁹¹ Ces chiffres sont renseignés par Philippe POIRRIER, *op. cit.*, p. 202.

vie culturelle en France ce statut officiel qui, partout ailleurs, effraie ceux-là même qui s'inquiètent de voir la culture livrée à la brutalité sans âme de la loi du marché ». Ainsi de Gabriel Garcia Marquez qui dit, à propos de la Colombie, que l'institution d'un ministère de la Culture « risque de politiser ou d'officialiser la culture. Il ne s'agit pas simplement de doter la culture d'un budget plus important ; ce qu'il faut, c'est que, dans le cadre d'une politique culturelle qui pour l'heure n'existe pas, les fonds publics parviennent intégralement à ceux à qui ils sont destinés et ne soient pas dispersés en chemin. Or, c'est ce qui se passerait avec un ministère sous la coupe des politiques [...] »⁹². L'auteur de *Cent ans de solitude*, qui connaît alors bien le système français, ne lui impute pas, il convient de le préciser, les dangers qu'il cite et redoute pour son pays. Cette mise en garde énoncée par le Prix Nobel de littérature montre en réalité davantage l'impossible transposition du système français à l'étranger plutôt que ses limites au sein de notre pays. De la même manière que notre système gouvernemental avec, depuis la V^e République, un exécutif très puissant, est difficilement exportable à l'étranger où autant de pouvoir conféré à un seul homme tend à la mise en place de dictatures, de même le modèle de notre ministère de la Culture n'est compatible avec les idées de liberté et d'esprit démocratique qu'au prix d'une longue et solide tradition « de vertu civique, d'esprit objectif et pluraliste et même d'humilité de la part de tous ceux, gouvernants et administrateurs, qui ont la redoutable mission d'agir au nom de l'État dans un secteur aussi sensible »⁹³.

Le risque de politisation ou d'étatisation de la culture est souvent avancé par les détracteurs de la politique culturelle. Pourtant, le risque d'interférence de la politique partisane dans le domaine culturel n'existe pas uniquement dans les pays, comme le nôtre, où l'État intervient largement. Ainsi, on le retrouve dans ce qui est souvent considéré comme la plus libérale des démocraties : les États-Unis. Pendant longtemps l'État fédéral américain ne s'est pas impliqué dans le domaine culturel, en raison entre autres de son organisation fédérale, de son système social ancré dans la libre initiative, l'esprit d'entreprise et la loi du marché. La seule exception concerne quelques établissements de Washington D.C. : la National Gallery et les musées fédéraux gérés par la Smithsonian Institution. Cependant, sous la présidence de Lyndon Johnson, le

⁹² Ces propos de Gabriel Garcia Marquez sont rapportés par Jacques RIGAUD, *L'Exception culturelle*, op. cit., p. 151.

⁹³ Jacques RIGAUD, *L'Exception culturelle*, op. cit., pp. 151-152.

Congrès vote, en 1965, le « National Endowment for the Arts » (NEA) que l'on peut traduire par Fonds national pour les arts, chargé de distribuer des subventions aux activités artistiques. Si le budget du NEA concerne une très petite fraction du budget fédéral global (0,012 % des dépenses discrétionnaires du gouvernement fédéral en 2014⁹⁴), l'agence et son comité artistique sont, chaque année, la cible des membres les plus réactionnaires du Congrès. Ces derniers, prétendant sauver l'Amérique de la décadence morale, s'en prennent chaque année à une série d'œuvres d'art apparaissant comme choquantes, provocatrices ou blasphématoires et s'en servent pour justifier la suppression ou la privatisation du NEA. Si nous sommes, en France, à l'abri de pareille remise en cause, nous sommes surtout loin d'une telle instrumentalisation de l'art, malgré le poids de l'intervention de l'État qui colore l'action publique.

Si l'on vient de passer en revue et de réfuter les critiques de la politique culturelle, il convient tout de même de s'interroger sur ses limites et sa légitimité. Il est en effet possible de penser qu'à l'heure de la mondialisation, d'un engagement croissant des partenaires privés et de la décentralisation⁹⁵, l'intervention de l'État en matière de politique culturelle n'est plus souhaitable ou nécessaire. Ainsi pour Jacques Rigaud, s'il ne s'agit pas de « découvrir tout à trac l'inutilité du rôle de l'État », il convient d'en revoir les modalités et de « refonder » la politique culturelle. Par là, il entend un allègement des compétences de l'État et un recentrage sur ses missions souveraines. Une telle recommandation ne surprend pas, de la part de celui qui, dans les années 1970, est un acteur du « développement culturel » du ministère Duhamel marqué, on l'a vu, par une conception davantage libérale de l'État et une entrée en scène des partenaires privés⁹⁶. Pour Jacques Rigaud en effet, si l'État ne saurait se désintéresser des choses culturelles, son monopole en la matière n'a pas lieu d'être :

⁹⁴ On distingue deux types de dépenses dans le budget fédéral américain : les dépenses obligatoires ou automatiques représentant 60 % du budget qui, dépendant de lois existantes, sont reconduites automatiquement chaque année (retraites, protection sociale, coupons alimentaires, etc.) et les dépenses dites discrétionnaires, qui représentent moins de 40 % du budget et qui sont fixées chaque année par les lois de budget votées par les membres du Congrès. La Défense représente à elle seule la moitié de ce second type de dépenses.

⁹⁵ Il sera intéressant de voir les changements – si changements il y a – apportés par la réforme territoriale élaborée en ce moment.

⁹⁶ L'on pense par exemple au mécénat d'entreprise.

« Il subsiste [...] dans notre État des traces de la mentalité des légistes de Philippe le Bel : la conviction que l'État détient le monopole de l'intérêt général et que toute initiative, extérieure à lui, qui prétendrait concourir au bien commun est nécessairement suspecte. »⁹⁷

Ainsi, en 1996, à la demande de Philippe Douste-Blazy, alors ministre de la Culture, une commission d'étude sur la politique culturelle de l'État est réunie par Jacques Rigaud. Le titre du rapport, *Pour une refondation de la politique culturelle*⁹⁸, marque bien le souci de redéfinition du rôle de l'État en matière culturelle. L'enquête « réaffirme le rôle historique de l'État français en matière de culture » mais précise qu'« en raison de l'évolution du monde culturel, l'État doit revoir les relations qu'il établit avec ses partenaires et respecter les principes d'autonomie, de contrat et d'évaluation. »⁹⁹

Le moment de commande du rapport, 1996, correspond, on l'a vu, à l'essoufflement de la politique culturelle telle qu'elle se déploie de Malraux à Lang. Après ces années, les lignes bougent en matière de culture, et cela à plusieurs niveaux. Les années 2000 verront la fin d'une pratique des présidents de la République que la partie suivante se propose d'étudier, celle des « Grands projets » présidentiels, et la diminution du champ d'intervention de l'État dans le domaine culturel. Il s'agit alors de se demander quel rôle l'État peut encore jouer, en ce début de XXI^e siècle.

⁹⁷ Jacques RIGAUD, *L'Exception culturelle*, *op. cit.*, p. 234.

⁹⁸ Jacques RIGAUD, *Pour une refondation de la politique culturelle*, Paris, La Documentation Française, 1996. Notons que cette refondation, prêchée par lui dans les années 1990, semble être finalement mise en œuvre dans les années 2010, lorsque le ministère de la Culture est réorganisé sous l'effet de la Révision générale des politiques publiques (RGPP), dont notre travail de Master 1 traite largement.

⁹⁹ Dominique Poulot et Catherine Ballé, *op. cit.*, pp. 132-133.

2. Le musée : d'objet politique à sujet politique

Avec les grands travaux des présidents, ou « Grands projets », de la seconde moitié du ^{xx}^e siècle, l'objet « musée » se trouve au cœur du débat politique. Rejetés par la presse et l'opinion publique comme le « fait du prince » ou acclamés comme des créations nécessaires à la construction d'une société contemporaine consciente des enjeux et besoins qui l'animent, ces nouveaux musées occupent une place importante au sein du discours politique et disposent alors d'une grande visibilité médiatique. Avec les années 2000 ensuite, les lignes en matière de musées bougent, et l'on peut considérer le musée du quai Branly, inauguré par Jacques Chirac en 2006, comme le dernier des Grands projets présidentiels. Il convient alors de se demander si le *sujet* musée ne doit pas prendre le relais sur l'*objet* musée et si, alors que la construction de nouvelles institutions n'est plus d'actualité dans les priorités de l'État, le discours politique national ne doit pas avoir comme but de redonner au sujet musée une grande visibilité, pour le replacer au cœur des préoccupations de notre société.

2.1 Les « Grands projets » présidentiels du ^{xx}^e siècle : le musée, domaine réservé du président ?

Avant de débiter notre analyse sur les modalités d'impulsion des « Grands projets » présidentiels du ^{xx}^e siècle, de voir en quoi le domaine constitue un pouvoir régalien, un « fait du prince », il convient de préciser ce que recouvre l'expression. L'on a pris l'habitude de désigner par « Grands projets », parfois « grands travaux », les projets culturels¹⁰⁰ entrepris dans la capitale sur l'initiative directe d'un président de la République. Le Centre Pompidou est considéré comme le premier « Grand projet », puis viennent les chantiers présidentiels de Valéry Giscard d'Estaing (avec, entre autres, le musée d'Orsay), et c'est sous le « règne » – l'expression n'est pas anodine – de François Mitterrand que le phénomène prend de l'ampleur et devient une réalité politique, une tradition de la ^v^e République. Ces projets sont intimement liés

¹⁰⁰ Si nous retenons, pour notre propos, les grands projets muséaux, notons que ces projets ne sont pas tous des musées d'art, ni même des musées tout court ; l'on pense par exemple à Cité des sciences de La Villette ou à l'Opéra Bastille.

aux chefs de l'État qui les ont initiés, ainsi entre autres de Georges Pompidou et du centre auquel il a donné son nom, du musée d'Orsay et de Valéry Giscard d'Estaing, du Grand Louvre et de François Mitterrand. Il ne s'agira pas ici de dresser une liste exhaustive des Grands projets, ni d'en étudier, de manière chronologique, les moindres détails, des participants aux jurys au contenu de ces musées, mais de se concentrer sur leurs modalités d'impulsion, sur le rôle prééminent que joue dans ce domaine la volonté « régaliennne » du chef de l'État.

« [D]epuis que la V^e République a choisi d'avoir une politique culturelle, celle-ci ne fonctionne bien qu'au prix d'un réel engagement personnel des responsables suprêmes de l'État. »¹⁰¹ Cette affirmation montre bien en quoi une volonté d'État, au plus haut niveau, est indispensable, en France, à la réalisation d'une politique culturelle ambitieuse. Mais pourquoi parler de « pouvoir régalien » ? Parce que c'est de la personne même du chef de l'État que vient l'impulsion nécessaire aux Grands projets initiés dans la capitale. En effet, si Malraux lie intimement, on l'a vu, politique culturelle et ministère de la Culture, il « a tellement occupé la place »¹⁰², qu'après lui c'est au-delà du ministère que s'élabore et se déploie la politique culturelle, notamment la création de nouvelles institutions muséales. La culture alors, et pour le domaine qui nous intéresse, le musée, devient un enjeu politique incarné par la personne, et la personnalité, du président de la République. Claude Mollard de nous expliquer ce changement après la fin du ministère malrucien :

« Malraux a tellement occupé la place que c'est dans une large mesure en dehors du ministère que désormais, va se concevoir et s'exercer la politique culturelle. Non pas que le ministère soit brutalement exclu de la politique culturelle. Mais celle-ci va, pour les grandes occasions, dépendre de centre de décisions qui le dépassent. En revanche, les services s'organisent peu à peu en une véritable administration capable de mettre en œuvre les grands choix qui intéressent plus les hautes sphères de l'État que sous Malraux et de Gaulle. La culture devient un

¹⁰¹ Jacques RIGAUD, *Les deniers du rêve, essai sur l'avenir des politiques culturelles*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2001, p. 89.

¹⁰² Claude MOLLARD, *Le cinquième pouvoir : la culture et l'État de Malraux à Lang*, Paris, Armand Colin, 1999, p. 122.

enjeu politique. La politique culturelle se conçoit en effet au-dessus de la tête des ministres. Pompidou, Chaban-Delmas, Giscard d'Estaing, sont les trois hommes qui vont y imprimer leur marque, en plein ou en creux [...]. On pourrait diviser ces dix années [il parle alors de la décennie 1969-1981] en deux périodes marquées par deux présidents de la République, car c'est à leur niveau que sont prises les décisions importantes. La politique culturelle commence à devenir un domaine réservé du président [...]. »¹⁰³

La conception et la réalisation du Centre Pompidou, débuté en décembre 1969 et inauguré en 1977, symbolise bien cet état de fait. Considéré comme le point de départ de ce qu'on a qualifié par la suite de véritable « *aggiornamento culturale* », et premier des Grands projets présidentiels, la réalisation du Centre Pompidou n'est possible que parce que le projet est porté par le chef de l'État lui-même. François Chaslin nous explique l'importance de la volonté présidentielle dans la mise en œuvre du projet du centre culturel du plateau Beaubourg :

« [O]n mesure à quel point, dans ce pays, est finalement indispensable la présence d'un commanditaire pourvu de toute l'autorité, pour dénouer les réseaux infinis de lâchetés, incompétences, jalousies, les tentatives d'obstruction, les lenteurs administratives, les discutailles qui mènent à l'impuissance. »¹⁰⁴

Avec les années Lang bien sûr, le ministre de la Culture est de nouveau projeté sur le devant de la scène, mais l'on ne saurait dire que la culture en est moins un « domaine réservé » du chef de l'État, quand l'on sait l'implication du président Mitterrand pour les questions culturelles, et notamment muséales. Sans Mitterrand, pas de Lang :

« Notre politique culturelle n'en finit pas de relire l'histoire qui nous enseigne que tout ministre de la Culture soucieux de mener à bien son action doit bénéficier de la confiance et de l'appui privilégié du chef de l'État. Faute de quoi, il s'expose aux réductions budgétaires et son espérance de vie est soumise aux caprices du milieu culturel, aux calculs de l'entourage et aux aléas du

¹⁰³ Claude MOLLARD, *op. cit.*

¹⁰⁴ François CHASLIN, *Les Paris de François Mitterrand : histoire des grands projets architecturaux*, Paris, Gallimard, 1985, p. 13.

moment. Depuis bientôt trente ans [l'auteur écrit en 1999], cette règle non écrite ne connaît aucune dérogation. »¹⁰⁵

Le rôle crucial que joue la volonté du chef de l'État dans la conception et la construction de grandes institutions muséales fait se demander s'il ne s'agit pas d'un atavisme politique qui concéderait au chef de l'État un pouvoir « régalien », celui de « roi bâtisseur ». Atavisme en effet, car il est vrai que les Grands projets expriment une conception traditionnelle de l'exercice du pouvoir, ancrée solidement dans l'histoire de France. C'est avec le règne de Louis XIV (1638-1715) que les constructions monumentales deviennent irrévocablement associées au pouvoir de l'État. Dans un article intitulé « Gloire, Past and Present », Martin Meade établit le lien entre les Grands projets présidentiels du ^{xx}e siècle et l'action culturelle menée par le Roi soleil et son ministre Colbert, et mentionne à cet effet un courrier du fondateur de l'Académie Royale au monarque, datée du 28 septembre 1663 :

« Votre Majesté sait qu'au défaut des actions éclatantes de la guerre, rien ne marque davantage la grandeur et l'esprit des princes que les bâtiments ; et toute la postérité les mesure à l'aune de ces superbes maisons qu'ils ont élevées pendant leur vie. »¹⁰⁶

Il semble, si l'on en croit Claude Mollard, que les présidents de la V^e République retiennent la leçon :

« Pompidou était convaincu qu'il laisserait dans l'histoire une marque plus forte grâce au centre culturel qui porte son nom que par l'entrée de la Grande-Bretagne dans l'Union européenne qui était pourtant sa grande affaire. Pour Mitterrand, ce sera la pyramide du Louvre plus que les lois Auroux, les nationalisations ou l'entrée de l'Espagne dans l'Europe. Valéry Giscard d'Estaing laisse une présidence inaccomplie parce qu'il n'a pas pu achever le musée d'Orsay. Et de Gaulle, à défaut de grands travaux culturels, érige un autre

¹⁰⁵ Claude MOLLARD, *op. cit.*, p. 7.

¹⁰⁶ Cet extrait de la lettre est cité, dans sa traduction anglaise, par Martin MEADE, « Gloires, Past and Present », *RSA Journal*, vol. 139, n° 5421, août-septembre 1991, p. 555. Pour l'extrait en français, voir Mathieu DA VINA et Raphaël MASSON, *Versailles pour les nuls*, Livre numérique Google, (sans date), p. 83.

« monument » en la personne même de Malraux, que son lointain successeur, Jacques Chirac, fait entrer au panthéon. »¹⁰⁷

Autre rappel de l'histoire, qui montre en quoi les présidents de la V^e République sont tributaires d'une longue tradition dans la manière d'exercer le pouvoir en termes de questions muséales, est la façon que choisit François Chaslin de débiter son ouvrage sur les grands projets architecturaux de François Mitterrand :

« Le réaménagement du Louvre est "le plus grand fait que l'art contemporain ait à enregistrer dans ses fastes", déclarait le ministre. "Pour son accomplissement, il ne fallait rien moins que la puissante impulsion de la volonté de Votre Majesté et le désir commun de tous de mériter son approbation... La postérité rendra à Votre Majesté ce témoignage qu'elle aura fini en moins de quatre ans ce monument national auquel, depuis trois siècles, tous les grands règnes avaient mis la main sans pouvoir le terminer." Le Louvre... en moins de quatre ans... grâce à la puissante impulsion d'un chef d'État : ce n'était pas hier [l'auteur écrit en 1985], mais le 5 février 1856 que le ministre Achille Fould remettait en ces termes son rapport sur le « Grand projet » de l'empereur Napoléon III. Celui-ci avait engagé les travaux [...] alors qu'il n'était encore que président de la République, en 1851. L'architecte Duban démissionna, estimant que Louis-Napoléon Bonaparte "se mêlait d'une chose qui lui était parfaitement étrangère" : le "fait du prince" a donc partie liée avec la République française depuis plus longtemps qu'on ne le croit généralement. »¹⁰⁸

La confusion fonctionne – l'on croit que c'est de François Mitterrand dont il est question ; l'on se demande pourquoi on l'appelle « Votre Majesté ». Si le lecteur « tombe dans le panneau », c'est bien parce que l'on pourrait prêter ce que dit Fould de l'action de Napoléon III au Louvre, à l'action du président Mitterrand.

L'architecture – notamment muséale – curieux symbole du caractère monarchique de notre démocratie, semble corroborer l'idée d'un legs des monarques de l'Ancien Régime aux présidents de la V^e République. Ce n'est pas uniquement *a posteriori* que l'on s'est mis à lire les Grands projets comme relevant d'un pouvoir régalien des chefs

¹⁰⁷ Claude MOLLARD, *op. cit.*, p. 7.

¹⁰⁸ François CHASLIN, *op. cit.*, p. 11.

de l'État. En effet, la presse, l'opinion publique et la classe politique de l'époque sont conscientes du phénomène :

« Jack Lang, très réaliste, [...] reconnaît combien tout cela est finalement affaire d'autorité, de pouvoir, plus que de mouvement spontané de la "société civile" [...]. "L'architecture, écrivait-il en septembre 1982 dans l'*Architecture aujourd'hui*, est non pas l'expression d'une société, comme on le dit souvent, mais celle des pouvoirs qui la dirigent". »¹⁰⁹

Aussi, dès Georges Pompidou, l'opinion publique accuse le président de se réapproprier un pouvoir régalien et Georges Sarre d'en dire qu'il « se posait en amateur d'art, rêvant d'être un nouveau Laurent de Médicis »¹¹⁰. Sous Valéry Giscard d'Estaing l'on commence à dénoncer les « chantiers du président », comme le « fait du prince ». Pendant le septennat giscardien, les Grands projets deviennent une sorte de singularité de la vie politique nationale, une rubrique de l'actualité. Éternelle source de polémiques sur le bon usage des deniers publics, les « chantiers du président » constituent aussi une des rares occasions où l'opinion s'intéresse à la question des musées. Cela devient encore plus vrai avec son successeur à l'Élysée.

Au « fait du prince » s'oppose un contre-pouvoir : les jurys. En effet, le pouvoir régalien du président s'arrête là où commence celui d'un jury souverain. Le jury international lancé en novembre 1970 pour le futur Centre Pompidou, avec ses six cent quatre-vingt-un candidats et son jury complètement libre dans sa délibération demeure la référence en la matière¹¹¹. Au-delà de représenter un modèle d'ambition architecturale, d'ouverture sur les architectes du monde entier, le jury de 1970, présidé par Jean Prouvé, constitue surtout un contre-pouvoir à la volonté présidentielle puisque, malgré les réticences de Georges Pompidou, ce dernier respecte la décision qui confie le projet aux architectes Piano et Rogers¹¹². Le recours à un jury n'est pas un fait nouveau de la V^e République. Dans une tribune publiée dans les colonnes du *Monde* le

¹⁰⁹ François CHASLIN, *op. cit.*, p. 19.

¹¹⁰ Propos rapporté par François CHASLIN, *op. cit.*, p. 14. Notons que Georges Sarre dit cela en 1977, à peine plus de quatre ans avant l'accession au pouvoir de François Mitterrand et la mise en œuvre des Grands projets de la gauche qu'on connaît.

¹¹¹ Quelques uns des projets non retenus par le jury sont proposés en annexe (doc. 21a).

¹¹² Figuré en annexe (doc. 21b et 21c).

25 janvier 1980, et intitulée « un appel de l'intelligence à l'intelligence », les auteurs, Jack Lang et Georges Dayan, interpellant Jacques Chirac, alors maire de Paris, au sujet des Halles, rappellent le cas du Centre Pompidou que l'on vient de mentionner mais aussi le célèbre exemple de l'Opéra de Napoléon III qui vit un inconnu, le jeune Garnier, remporter le concours au grand dam de l'Empereur qui lui préférait Viollet-le-Duc :

« L'empereur comme le président s'étaient inclinés devant le choix des juges ! [...] Saurez-vous, monsieur le maire, vaincre la volonté de puissance de quelques-uns ? Ils vous couronnent architecte en chef pour mieux s'arroger, à votre ombre et avec votre bénédiction, le réel pouvoir de décision. »¹¹³

Mais c'est sans compétition préalable que François Mitterrand choisit de confier les travaux de son « Grand Louvre » à un seul concepteur : Ieoh Ming Pei¹¹⁴. Le fait que ce dernier soit choisi sans concours, directement par ce que Jack Lang nomme alors un « arbitraire signé », ajoute à l'idée que les Grands projets relèvent d'un « fait du prince ». Suite aux polémiques de la pyramide, *Le Canard Enchaîné* affuble le président du sobriquet de « Tonton-Khamon », tandis que Raymond Barre parle d'un « complexe Louis-quatorzième de la V^e République »¹¹⁵. Le président lui-même, quelques années plus tard, écrit dans *La Paille et le grain* : « Dans toute ville, je me sens empereur ou architecte, je tranche, je décide et j'arbitre ».

Signalons enfin le musée du quai Branly, conçu sous l'impulsion du président Jacques Chirac et inauguré le 20 juin 2006 qui, aujourd'hui, peut être considéré comme le dernier Grand projet présidentiel de la V^e République.

Griffer le temps, laisser une trace construite de leurs « règnes », les ambitions personnelles des présidents de la République, à travers les Grands projets qu'ils ont initiés, ont rythmé la politique culturelle du XX^e siècle. Mais « [d]ans le siècle qui commence, écrit Jacques Rigaud, on n'attend plus des responsables politiques qu'ils

¹¹³ Jack LANG et Georges DAYAN, « Un appel de l'intelligence à l'intelligence », *Le Monde*, 25 janvier 1980, cité dans François CHASLIN, *op. cit.*, pp. 36-37.

¹¹⁴ Une photographie du président Mitterrand et de l'architecte Pei autour de la maquette du projet est figurée en annexe (doc. 22a).

¹¹⁵ Le surnom de « Tonton-Khamon » et les propos de Raymond Barre sont rapportés par François CHASLIN, *op. cit.*, aux pages 119 et 242.

inventent encore des palais, des musées, des opéras ou même des ministères [...]. On ne demande plus aux hommes d'État d'être des bâtisseurs inspirés, mais des inspireurs tout court [...] »¹¹⁶. Il convient alors de s'interroger sur la manière dont l'État peut être, aujourd'hui, un « inspireur ».

2.2 L'État « inspireur » du XXI^e siècle : réflexion sur la place du musée dans le discours politique national

On l'a vu, les Grands projets constituent une des rares occasions où la population s'intéresse à la question des musées. Il s'agit alors de se demander si ce sont les projets en eux-mêmes qui font réagir l'opinion et s'interroger sur la place de la culture dans la société et dans le projet politique national ou si c'est l'importance donnée au musée dans le programme et le discours des puissances politiques qui suscite l'intérêt de l'opinion. Si l'on opte pour la première option, alors on peut considérer que l'État n'a plus de rôle important à jouer dans le domaine culturel, qu'avec les actes successifs de décentralisation, les collectivités ont pris la relève et que l'État doit s'en tenir à un rôle de pourvoyeur de subsides, de conseil et d'expertise à travers ses organes d'inspection¹¹⁷, et de gestionnaire de grandes institutions. Si l'on penche en revanche pour la deuxième réponse, si l'on reconnaît que nous avons bâti, en France, une certaine idée collective de la culture, qu'elle constitue une composante irremplaçable de la construction passée et présente de notre nation, et qu'elle implique une certaine responsabilité de l'État, alors des chemins deviennent envisageables, des portes apparaissent et il convient de se demander si l'État est en mesure de les ouvrir, et de quelle manière.

Si les polémiques largement relayées par la presse qui accompagnent les Grands projets au XX^e siècle, de l'architecture audacieuse de Piano et Rogers pour le Centre

¹¹⁶ Jacques Rigaud, *Les deniers du rêve, essai sur l'avenir des politiques culturelles*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2001, pp. 92-93.

¹¹⁷ Pour cette question, je renvoie à mon mémoire d'étude de Master 1 intitulé *Un observatoire des relations de l'État avec les collectivités locales : l'Inspection générale des musées, 1945-2010*, qui traite largement de la décentralisation et de son impact sur le rôle de l'État en matière de musées.

Pompidou, à la pyramide du Louvre¹¹⁸, semblent être, au premier abord, les moteurs de l'intérêt alors porté aux questions culturelles par la société civile, l'on ne saurait réduire l'action des présidents de la deuxième moitié du siècle à la construction de grandes institutions, aussi prestigieuses soient-elles. Ces actions prennent place parmi d'autres au sein d'un projet plus vaste de politique générale, faisant de la culture un enjeu national. Pour Jacques Rigaud, c'est là le progrès apporté par la politique culturelle telle qu'elle s'est déployée dans la deuxième moitié du XX^e siècle :

« Son rôle [celui de l'État] est de veiller à l'unité organique de l'ensemble. C'est là que la politique culturelle conçue à partir de 1959, quelles que soient les critiques ou les réserves qu'elle a pu inspirer, a marqué un progrès sensible par rapport à tout ce que la collectivité nationale avait fait auparavant en matière de culture ; elle a donné une unité fondamentale d'impulsion à des actions jusqu'alors dispersées [...]. Loin d'étatiser la culture, cette politique en a fait au contraire un enjeu national, un élément majeur d'un projet de société [...]. »¹¹⁹

L'histoire de la V^e République nous enseigne, on l'a vu, qu'il est nécessaire, pour qu'elle se déploie et rayonne de manière efficace, que la politique culturelle soit fortement soutenue au plus haut niveau de l'État ; autrement, elle ne pèse pas davantage que le modeste budget d'un ministère marginal. Il convient alors de s'interroger sur le sens de ce « fortement soutenue ». S'agit-il uniquement d'un soutien financier et gestionnaire ou est-on en mesure d'imaginer, de concevoir, une autre forme de soutien ?

Si l'on analyse le moment qu'on a qualifié d'« aggiornamento culturel », un élément important apparaît, qui est celui de la place octroyée aux choses culturelles dans le discours politique national. Il n'est pas anodin que Georges Pompidou ait décidé la construction d'un grand centre culturel qui réponde aux attentes d'une société en demande de modernité au lendemain des revendications de mai 68. Le « développement culturel » de l'époque Duhamel correspond en effet à une prise de conscience des nouveaux enjeux d'un monde en pleine mutation. Et dès le début des années 1970, Pierre Emmanuel écrit à propos de la politique de la culture :

¹¹⁸ Une photographie de la pyramide encore en construction est disponible en annexe (doc. 22b).

¹¹⁹ Jacques RIGAUD, *L'Exception culturelle*, op. cit., p. 208.

« [E]lle doit être globale et liée à une conception d'ensemble de la société dont elle définit la finalité véritable : l'accession de tous à la plénitude de la dignité humaine, qui ne cesse de se conquérir et dont la perspective s'ouvre sans fin. Cette politique doit être proférée, réitérée, demeurer constamment présente à l'esprit de ceux qui gouvernent de manière à ce qu'elle devienne, en raison même de l'importance que les gouvernants y attachent, le désir de plus en plus conscient du grand nombre [...]. »¹²⁰

Cette inscription de la chose culturelle dans un projet politique plus vaste se lit dans les propos tenus par le président Pompidou lors d'un entretien accordé au Monde en octobre 1972 :

« Nous avons un ministère des Affaires culturelles, et il est normal que je suive son action comme celle des autres. Mais pour moi c'est tout autre chose. L'art n'est pas une catégorie administrative. Il est le cadre de vie, ou devrait l'être. »¹²¹

Mais c'est avec les années 1980 que l'on retrouve véritablement une politique de la culture « proférée, réitérée » et « constamment présente à l'esprit de ceux qui gouvernent ». Premier gouvernement de gauche drapé dans les habits de la V^e République, la période Mitterrand-Lang se fait le fer de lance d'une nouvelle époque culturelle, et au-delà des Grand projets initiés dans la capitale et des nombreuses entreprises mises en œuvre en région, établit la culture comme la dimension incontournable de son projet politique global. Ainsi du président Mitterrand qui, sous la pyramide du Louvre en 1989, explique qu'il est « de ceux qui croient profondément – et ceux qui le croient se retrouvent dans tous les camps, dans toutes les formations politiques – qu'une politique culturelle est à la base de toute autre politique, qu'il faut que les Français se retrouvent dans leur histoire, dans leur art, dans leur passé, pour qu'ils sachent mieux avoir l'ambition de leur avenir »¹²², ou qui affirme qu'« au fond, l'exercice des responsabilités publiques n'est qu'une section des affaires

¹²⁰ Pierre EMMANUEL, *Pour une politique de la culture*, Paris, Seuil, 1971, cité par Claude MOLLARD, *op. cit.*, p. 198.

¹²¹ Philippe POIRRIER, *op. cit.*, p. 119.

¹²² Propos tenus par François Mitterrand lors d'une interview donnée sur le chantier du Grand Louvre le 4 mars 1988, dans le cadre de l'émission MIDI 2 produite par Antenne 2, disponible en ligne : [<http://www.ina.fr/video/CAB88009139>]. Le passage cité est à 15 min 09 sec.

culturelles »¹²³. Ce qui peut apparaître comme une « boutade » a, en vérité, un ancrage profond dans la conception politique du président. La priorité donnée à la culture ne constitue pas alors une simple opportunité politique, mais s'inscrit véritablement dans l'idée que l'homme se fait du socialisme et d'un projet de gouvernance du pays par l'espoir qu'elle est capable de redonner après une décennie de crise :

« Le socialisme, dit-il, est d'abord un projet culturel, c'est moins un choix de société qu'un choix de civilisation : en vérité, un choix de vie ou plutôt un choix de survie. Aujourd'hui, notre système à bout de souffle, à court d'idées, désespère l'homme [...]. »¹²⁴

Dans son discours présentant le premier budget de la culture depuis l'accession au pouvoir du président Mitterrand, Jack Lang réaffirme la dimension culturelle de l'ensemble du projet politique :

« Si notre ambition culturelle est une ambition de civilisation, alors aucun ministère n'en est exempté. Chaque administration, chaque service public, chaque entreprise nationale en sera l'artisan. Ce gouvernement ne compte pas un ministre de la culture, mais si je puis dire, quarante-quatre ministres de la culture, car chacun à sa manière peut apporter sa contribution à ce projet d'ensemble. Par chacun de ses actes, chaque ministre contribue à ce projet. Culturelle, l'abolition de la peine de mort que vous avez décidée ! Culturelle, la réduction du temps de travail ! Culturelle, le respect des pays du tiers-monde ! Culturelle, la reconnaissance des droits des travailleurs ! Culturelle, l'affirmation des droits de la femme ! »¹²⁵

Il est intéressant, après ce court passage du discours de Jack Lang, de prendre note du « devoir de grandiloquence » du ministre de la Culture. Philippe Urfalino explique ce phénomène, cet état de fait :

« Le ministère est né dans et par une forme de grandiloquence. Elle était inscrite [...] dans la personnalité de Malraux [...]. Elle résidait dans l'écart entre le grand souffle de l'histoire mondiale des civilisations et une petite chose, un paquet de

¹²³ Claude MOLLARD, *op. cit.*, p. 214.

¹²⁴ Claude MOLLARD, *op. cit.*, p. 214.

¹²⁵ Jack LANG, « Un ministère de la Culture pour quoi faire ? », discours donné à l'Assemblée nationale le 17 novembre 1981, consulté en ligne : [<http://www2.assemblee-nationale.fr/decouvrir-l-assemblee/histoire/grands-moments-d-eloquence/jack-lang-un-ministere-de-la-culture-pour-quoi-faire-17-novembre-1981>].

mesures et un très petit budget chargés de protéger et de faire partager l'art, fragile résidu de ces civilisations qui avait la puissance de leur survivre. Elle trahissait la volonté de ne pas voir toutes les conséquences de la chute de la puissance française dans le monde. [...] Alors que les conditions pour qu'on retienne de cette emphase sa puissance inspiratrice et non le risque de ridicule avaient disparu depuis longtemps, le ministère a subi une nouvelle exigence de grandiloquence avec Jack Lang. Sa réussite idéologique avant 1981, donner une dimension culturelle aussi imprécise que grandiose au projet socialiste, et sa réussite politique après 1981, obtenir le doublement du budget du ministère de la Culture, ont créé une nouvelle obligation pour le ministre, à laquelle il fut le premier à s'atteler : le devoir d'omniprésence du ministre de la Culture devant sans cesse convaincre de l'enjeu colossal du travail de son administration. »¹²⁶

Convaincre. Le mot est dit. La force de la politique culturelle de l'époque Lang réside dans la force du discours du ministre, et dans son omniprésence sur la scène politique. A cet effet, rappelons que Jack Lang, cumule alors le ministère de la Culture, de la Communication, des Grands Projets et du Bicentenaire avec le portefeuille du gouvernement, conférant ainsi à la cause culturelle une visibilité jamais égalée. Il convient de citer à ce sujet un témoignage fort instructif, le *Rapport Wangermée*, du nom de son rapporteur, publié en 1988. Le rapport s'inscrit dans le projet d'évaluation des politiques culturelles menées dans les pays européens commissionnée par le Conseil européen dans les années 1980. La France la première se prête à l'exercice et le rapport Wangermée présente les conclusions de son enquête. Pour les experts, la France se distingue des autres pays en termes de politique culturelle à travers ce qu'ils nomment la « personnalisation des options ». Ils notent que le ministre de la culture a « désormais pour habitude de valoriser ses choix dans l'opinion par une action médiatique, souvent très personnalisée, qui tire parti de l'importance acquise par la culture dans les préoccupations de la population » en précisant toutefois que « l'intervention du ministère de la Culture [...] n'entraîne nul interventionnisme dirigiste sur le contenu de la culture ». Au final, ces experts européens estiment que « par leurs déclarations de politique générale, par l'annonce d'actions nouvelles ou la valorisation d'actions en cours, les ministres de la Culture

¹²⁶ Philippe URFALINO, *op. cit.*, pp. 391-392.

[...] prennent une place importante dans la politique générale ; par leur présence dans les médias, ils contribuent certes à imposer à l'opinion publique les orientations de leur politique, mais ils valorisent en même temps la notion même de culture dans les préoccupations de la société »¹²⁷.

Si l'on a parlé de visibilité jamais égalée c'est parce que l'on serait bien en peine, aujourd'hui, de chercher les signes tangibles d'une telle visibilité traduisant une forte volonté politique au niveau national. L'on ne saurait attribuer cette quasi-indifférence pour la cause culturelle au plan national à la situation de crise économique que rencontre le pays. Le discours de Jack Lang précédemment mentionné débutait par « Doubler le budget de la Culture en temps de crise, est-ce bien raisonnable ? ». Non, la raison est à chercher ailleurs. L'on peut choisir de la trouver dans le mouvement de décentralisation qui réduit considérablement le champ de la politique culturelle de l'État, en termes de capacité d'initiatives. L'on se rend compte alors d'un contraste saisissant, entre des élus locaux sincèrement engagés dans la cause culturelle sur le terrain, à droite comme à gauche, quel que soit le profil personnel de ces élus et quelle que soit la taille de la collectivité, et un échelon national muet sur ces questions. Que conclure de cette différence de traitement ? Il est possible de penser que depuis Lang une sorte d'accord général, de consensus, sur ce que doit être une politique culturelle nationale, existe, et il est vrai qu'il semble que depuis les années 1990, on fait du « Lang sans Lang », le talent médiatique en moins. Mais c'est justement ce talent médiatique ou à tout le moins cette visibilité qui permettent, comme le disent les experts européens, de valoriser « la notion même de culture dans les préoccupations de la société ». Mais il semble plutôt que cet unanimité concernant la culture, loin des grands débats comme on en a connu au sujet du Centre Pompidou ou du Grand Louvre, que ce contraste entre des collectivités actives sur les questions culturelles et une culture absente du discours politique national, signifie simplement que personne n'attend plus grand chose de l'État, si ce n'est une gestion efficace des grands services publics dont il a la charge, et surtout des crédits, toujours plus de crédits. Comme l'écrit Jacques Rigaud :

¹²⁷ Ces passages du rapport sont cités dans Jacques RIGAUD, *L'Exception culturelle*, op. cit., pp. 134-135.

« En dehors des "Grands projets", achevés pour l'essentiel, le ministère de la Culture et l'État en général n'apparaissent plus [...] comme la source des initiatives. Une référence, certes. Une expertise, à la rigueur, mais avant tout un réservoir de subventions [...]. Ne revient-il pas dès lors à chaque ville, à chaque région, de faire fonctionner à son gré ce vaste ensemble, en ne laissant à l'État que la charge incompressible du grand patrimoine et de quelques institutions de référence ? Même si la question n'est jamais posée aussi crûment, elle est sourdement présente dans toutes les têtes [...]. »¹²⁸

Mais si le champ de la politique culturelle de l'État s'est fortement réduit en termes de capacité d'initiative, à l'aune de la décentralisation, c'est justement à partir de ce constat qu'il convient de se poser la question de la volonté politique en matière de musées et, plus largement, de culture.

Car c'est bien de volonté politique dont il est question. Ce qui était, dans la deuxième moitié du XX^e siècle, une volonté politique de haut rang, semble être devenue une habitude, une survivance. Il est évident aujourd'hui, à qui regarde bien, que la politique culturelle ne va pas de soi et qu'elle est loin d'être une priorité gouvernementale. Elle brillait d'ailleurs par son absence dans les programmes de campagne des élections présidentielles de 2012. Mais pourquoi en revenir à l'État ? Pourquoi ne pas se satisfaire d'un État qui crée des lois et des décrets dotés d'une force contraignante, qui attribue des subventions, arbitre des différends, choisit des responsables ? Est-il possible de justifier une présence de cet État uniquement par le poids de l'histoire, qui, on l'a vu, tisse des liens inextricables entre culture et pouvoir en France ? Non, la réponse au fameux « un ministère de la culture, pour quoi faire ? » ne saurait se justifier ni par le poids de l'histoire, ni par le besoin d'une administration gestionnaire efficace. « Ce qui est sûr, c'est que dans le domaine de la culture, comme dans beaucoup d'autres, l'État est à la fois nécessaire et impuissant, incontournable et à la traîne », nous dit Jacques Rigaud¹²⁹ ; que peut alors cet État pour la cause de la culture et, pour le sujet qui nous intéresse, des musées ? Une volonté politique

¹²⁸ Jacques RIGAUD, *Les deniers du rêve*, op. cit., p. 69. Cette question fut d'ailleurs le sujet de notre premier travail de recherche au sujet du rôle de l'État concernant les musées de France.

¹²⁹ Jacques RIGAUD, *Les deniers du rêve*, op. cit., p. 35.

affichée, une orientation d'ensemble, un discours. Replacer la culture dans les préoccupations de la société, en faire un enjeu national, un projet de civilisation, en lui donnant une visibilité importante, voilà, peut-être, le rôle que peut ou doit jouer l'État à l'heure de la décentralisation, de la mondialisation, et d'une crise économique sans précédent. Car cette absence d'une forte volonté politique au niveau national – qui ne peut se déployer, on l'a vu, qu'à travers un investissement important de la part du chef de l'État – d'un débat public à la hauteur des enjeux du monde d'aujourd'hui, affaiblissent la cause de la culture qui pourtant est au cœur de la plupart des problématiques de notre société. Ainsi des revendications d'une responsabilité civique du musée, qui pourrait se concevoir comme un outil de politique capable de répondre à des enjeux sociaux comme la lutte contre les exclusions, ou d'un rôle économique du musée, qui pèse dans l'économie nationale, tant en termes de retombées économiques qu'en termes de création d'emplois. Les possibilités sont grandes si se déploie une solide volonté politique dont l'un des premiers témoignages est la place accordée au musée, et à la culture en général, au sein du discours politique national.

*
* *

Conclusion

Si le musée, on l'a vu, est par essence et dès ses origines un projet politique, du premier Louvre de la Révolution aux Grands projets présidentiels de la seconde moitié du XX^e siècle, il appartient aujourd'hui au politique, alors que l'État ne s'affirme plus comme un bâtisseur de musées, de voir de quelle manière et à quelles fins il peut, aujourd'hui, utiliser l'instrument musée dans son projet politique global.

Une piste de recherche sur l'aspect « pratique » du rôle politique du musée, qui pourrait faire l'objet de travaux futurs, nous semble intéressante. Il s'agirait d'utiliser un prisme singulier, celui formulé par Joseph Nye dans son ouvrage *Bound to Lead*, publié en 1990, dans lequel il développe l'idée de « soft power », s'opposant au « hard power ». Ce dernier est généralement décrit comme correspondant aux ressources militaires, économiques et intangibles d'un pays tandis que les ressources du soft power sont celles qui correspondent à la capacité d'attraction et de séduction exercées par un modèle culturel, par une idéologie et par des institutions internationales. Ces ressources – et l'on voit alors comment le musée en fait partie – représentent une capacité à rendre universelle une vision du monde particulière afin que l'action de celui qui la mène soit considérée comme légitime et donc acceptée. Considérer le musée comme une ressource du soft power français, c'est ainsi lui reconnaître des effets tant au plan national qu'international. Ainsi l'on pourrait développer l'idée du rôle social du musée en France, déjà formulée par quelques penseurs comme Jacques Rigaud pour qui la plupart des grands enjeux qui se posent aujourd'hui à notre société ont en effet une dimension culturelle et pour qui il est essentiel, que l'on choisisse de parler de fracture culturelle ou de composante culturelle de la fracture sociale, de faire intervenir la donnée culturelle dans l'analyse et le règlement de ces grandes questions de société qui commandent notre avenir commun. Mais le rôle du musée comme ressource du soft power ne s'arrête pas à nos frontières, et il conviendrait également d'étudier le rôle que joue et peut jouer le musée sur la scène internationale. Facteur

important – sinon essentiel – du rayonnement de la France à l'étranger, le musée concourt à la politique diplomatique menée par le quai d'Orsay, notamment à travers la Direction générale des relations culturelles du ministère des Affaires étrangères. Le rôle de l'État concernant ces questions ne saurait être contesté, puisque c'est lui qui intervient lors des négociations européennes et mondiales. Ces dernières bien sûr mènent à la question, toujours d'actualité, de l'« exception culturelle » française, pour la première fois formulée lors des négociations du GATT¹³⁰ en 1993 et qui ressurgira sans doute à l'occasion du traité TAFTA¹³¹ actuellement en cours de négociation.

Mais si le musée semble illustrer la notion de « soft power », l'on ne saurait le sortir complètement de la catégorie des ressources du hard power. Il serait en effet intéressant de se pencher davantage sur la question du rôle économique du musée, peut-être pour le proposer comme une réponse possible à la difficile conjoncture économique que traverse la France aujourd'hui. Pourtant générateur de richesses le musée, et plus généralement la culture, est souvent vu comme le parent pauvre de l'économie, comme un secteur coûteux qui peine à rentabiliser ses investissements. Qu'en est-il réellement ? Il semble que la question mériterait qu'on s'y arrête.

A travers ces pistes de réflexion et à la lumière de l'idée développée tout au long de notre propos, une question semble émerger, qui est celle des fins. A la célèbre interrogation « un ministère de la Culture pour quoi faire ? » l'on pourrait en ajouter une autre : des musées pour quoi faire ? Ce questionnement n'est pas nouveau, et déjà en 1983 il avait fait l'objet d'un séminaire de l'Ecole du Louve, dont le directeur écrivait, en introduction de la publication qui lui fit suite :

« Quels musées, pour quelles fins, aujourd'hui ? » La question n'est pas vaine en ce temps qu'on a appelé le temps des musées, sans toujours oser regarder en face l'image que nous renverrait de nous-mêmes, de notre culture, en cette heure de notre histoire, une telle expression si elle était juste. A la fin du séminaire le point d'interrogation demeure. Peut-être aura-t-on seulement un peu moins peur

¹³⁰ Le *General Agreement on Tariffs and Trade*, en français : Accord général sur les tarifs douaniers et le commerce.

¹³¹ Le *Transatlantic Free Trade Area*, en français : le grand marché transatlantique.

de chercher loyalement la réponse actuelle au problème certes des musées, mais aussi au problème des fins. »¹³²

S'inscrivant au cœur d'un projet politique, étant substantiellement un projet politique, le musée n'en a pas fini d'offrir sa complexité, son potentiel et ses possibilités aux penseurs et aux décideurs publics. La question semble-t-il, est de savoir quelle place l'on souhaite aujourd'hui accorder à la culture dans notre société secouée d'une crise politique et économique majeure et plus encore quel projet de civilisation, indissociable d'un projet culturel, anime notre société et les pouvoirs qui la gouvernent.

*
* *

¹³² Dominique PONNAU, dédicace introductive de *Quels musées pour quelles fins aujourd'hui ?*, Séminaire de l'Ecole du Louvre, Paris, Ecole du Louvre, 1983.

Bibliographie

Ouvrages de référence

Benedict ANDERSON, *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 2002, 213 p.

Françoise BENHAMOU, *L'Économie de la culture*, Paris, La Découverte, 2011, 126 p.

Paul GERBOD, *L'Europe culturelle et religieuse de 1815 à nos jours*, Paris, Presses universitaires de France, 1977, 384 p.

Eric John HOBBSBAWM, *Nations et nationalisme depuis 1780 : programme, mythe, réalité*, Paris, Gallimard, 1992, 247 p.

Gustave LARROUMET, *L'Art et l'État en France*, Paris, Hachette, 1895, 370 p.

Pierre NORA (dir.), *Les Lieux de mémoire, 2, 2, La Nation : le territoire, l'État, le patrimoine*, Paris, Gallimard, 1986, 662 p.

Pierre NORA (dir.), *Les Lieux de mémoire, 2,3, La Nation : la gloire, les mots*, Paris, Gallimard, 1986, 667 p.

Dominique POULOT, *Patrimoine et musées : l'institution de la culture*, Paris, Hachette, 2001, 223 p.

Dominique POULOT et Catherine BALLÉ, *Musées en Europe : une mutation inachevée*, Paris, La Documentation Française, 2004, 286 p.

Dominique POULOT, *Une histoire des musées de France, XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, La Découverte, 2008, 195 p.

Pierre ROSANVALLON, *Le modèle politique français : la société civile contre le jacobinisme de 1789 à nos jours*, Paris, Seuil, 2004, 446 p.

Ouvrages sur les XVIII^e et XIX^e siècles

François BENOIT, *L'art français sous la Révolution et l'Empire : les doctrines, les idées, les genres*, Paris, May, 1897, 458 p.

Geneviève BRESCH-BAUTIER, *Le Louvre, une histoire de palais*, Paris, musée du Louvre, 2008, 192 p.

Jean CHÂTELAIN, *Dominique Vivant Denon et le Louvre de Napoléon*, Paris, Perrin, 1999, 374 p.

Claire CONSTANS et Laurent GERVERAU, *Le musée révélé : l'histoire de France au château de Versailles*, Paris et château de Versailles, Robert Laffont, 2005, 235 p.

Cecil H. M. GOULD, *Trophy of conquest : the musée Napoléon and the creation of the Louvre*, Londres, Faber & Faber, 1965, 151 p.

Louis HAUTECOEUR, *Histoire du Louvre : le château, le palais, le musée des origines à nos jours, 1200-1928*, Paris, L'Illustration, 1928, 119 p.

Andrew MCCLELLAN, *Inventing the Louvre : art, politics and the origins of the modern museum in eighteenth-century Paris*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, 289 p.

Georges POISSON, *La grande histoire du Louvre*, Paris, Perrin, 2013, 478 p.

Édouard POMMIER, *L'Art de la liberté : doctrines et débats de la Révolution française*, Paris, Gallimard, 1991, 504 p.

Roland SCHAER, *L'Invention des musées*, Paris, Gallimard/RMN, 2002, 144 p.

Alexandre DE TUETÉY et Jean GUIFFREY, *La Commission du Muséum et la création du musée du Louvre (1792-1793)*, Paris, s. n., 1910, 482 p.

Ouvrages sur les XX^e et XXI^e siècles

François CHASLIN, *Les Paris de François Mitterrand : histoire des grands projets architecturaux*, Paris, Gallimard, 1985, 253 p.

André CONQUET, *Des musées pour quoi faire ? Conservatoires du passé ou tremplins pour l'avenir ?*, Paris, Centurion, 1981, 90 p.

Marc FUMAROLI, *L'État culturel : une religion moderne*, Paris, Fallois, 1991, 305 p.

Anne KREBS et Nathalie ROBATEL, *Démocratisation culturelle : l'intervention publique en débat*, Paris, La Documentation Française, 2008, 128 p.

Claude MOLLARD, *Le Cinquième pouvoir : la culture et l'État de Malraux à Lang*, Paris, Armand Colin, 1999, 572 p.

Philippe POIRRIER, *L'État et la culture en France au XX^e siècle*, Paris, Librairie Générale Française, 2000, 250 p.

Jacques RIGAUD, *L'exception culturelle : culture et pouvoirs sous la V^e République*, Paris, Grasset, 1995, 299 p.

Jacques RIGAUD, *Pour une refondation de la politique culturelle*, Paris, La Documentation Française, 1996, 201 p.

Jacques RIGAUD, *Les Deniers du rêve : essai sur l'avenir des politiques culturelles*, Paris, Grasset, 2001, 276 p.

Philippe URFALINO, *L'invention de la politique culturelle*, Paris, Hachette, 2004, 424 p.

Articles de périodiques

Martin MEADE, « Gloires, Past and Present », in *RSA Journal*, vol. 139, n° 5421, août-septembre 1991, pp. 555-560.

Pierre NORA, « Lettre ouverte à Frédéric Mitterrand sur la Maison de l'histoire de France », in *Le Monde*, 10 novembre 2010, disponible en ligne : [http://www.lemonde.fr/idees/article/2010/11/10/lettre-ouverte-a-frederic-mitterrand-sur-la-maison-de-l-histoire-de-france_1438123_3232.html].

Dominique POULOT, « Le modèle républicain du musée et son héritage », in *La Revue. Musée des arts et métiers*, 2010, 51-52, pp. 8-19.

Dominique POULOT et Tony BENNETT et Andrew MCCLELLAN, « Pouvoirs au musée », *Perspective*, 2012, 1, pp. 29-40.

Martin ROSENBERG, « Raphael's Transfiguration and Napoleon's Cultural Politics », in *Eighteenth-Century Studies*, vol. 19, n° 2, hiver 1985-1986, pp. 180-205.

Jean TULARD, « L'ère napoléonienne : Problèmes et perspectives de recherche », in *Consortium on Revolutionary Europe, 1750-1850*, 1976, pp. 1-6.

Colloques & Séminaires

Jean GALARD (dir.), *L'Avenir des musées*, actes du colloque organisé au musée du Louvre, les 23, 24 et 25 mars 2000, Paris, RMN, 2001, 539 p.

Séminaire de l'Ecole du Louvre, *Quels musées pour quelles fins aujourd'hui ?*, Paris, Ecole du Louvre, 1983, 305 p.

Sources audiovisuelles

Bertrand DELAIS (réalisation), *Ma grandeur de la France*, INA/Label image, 2012, 52 min 31 sec.

William LEYMERGIE et Patricia CHARNELET, Plateau : Mitterrand, MIDI 2, Antenne 2, 4 mars 1988, disponible en ligne : [<http://www.ina.fr/video/CAB88009139>].

Table des matières

Remerciements	1
Introduction	2
CHAPITRE I ^{ER} – L'ÉLABORATION DE LA « FORMULE » : LE MUSÉE COMME LIEU DE MISE EN SCÈNE DU POUVOIR POLITIQUE ?	6
1. Le cas fondateur du musée du Louvre	6
1.1 Le Louvre de la Révolution : une nouvelle institution symbole d'un nouveau régime.....	7
1.2 Le Louvre de Napoléon : une vitrine au format « Grand Aigle ».....	14
2. Versailles : du prestige du pouvoir au pouvoir du prestige.....	18
2.1 Le musée historique de Louis-Philippe : l'Histoire en images.....	19
2.2 La République à Versailles : la mise en scène du prestige de l'État	26
CHAPITRE II – L'ÉTAT ET LE MUSÉE AUX XX ^E ET XXI ^E SIÈCLES : L'AFFIRMATION D'UN « CINQUIÈME POUVOIR » ?	34
1. Politique culturelle et/ou « État culturel ».....	35
1.1 Naissance et maturation de la politique culturelle : l'affirmation d'une mission d'État..	35
1.2 Les critiques de la politique culturelle.....	45
2. Le musée : d'objet politique à sujet politique	53
2.1 Les « Grands projets » présidentiels du XX ^e siècle : le musée, domaine réservé du président ?	53
2.2 L'État « inspirateur » du XXI ^e siècle : réflexion sur la place du musée dans le discours politique national	60
Conclusion	68
Bibliographie	71
Table des matières	75