Les Maisons de la culture, entre sanctuarisation culturelle et messianisme politique

Emmanuelle Loyer

▶ **To cite this version:**

Emmanuelle Loyer. Les Maisons de la culture, entre sanctuarisation culturelle et messianisme politique. Philippe Artières; Michelle Zancarini-Fournel. 68, une histoire collective : 1962-1981, Éditions La Découverte, 2008, 9782707149961. hal-03473681

HAL Id: hal-03473681

https://sciencespo.hal.science/hal-03473681

Submitted on 9 Dec 2021

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.

Les Maisons de la culture (1962-1968) : sanctuarisation de la culture contre messianisme du politique.

Les Maisons de la culture sont un lieu idéal et malaisé à la fois où lire les généalogies complexes de Mai 68. Le nom d'abord : il résonne des mobilisations intellectuelles antifascistes orchestrées par le Parti communiste au temps du Rassemblement populaire. C'est en mars 1935 que l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires s'installe au 12 rue de Navarin, dans le 9è arrondissement de Paris. Très vite, sous la houlette d'Aragon, de Jean-Richard Bloch et de Paul Vaillant-Couturier, la première « Maison de la culture » va rassembler une grande partie de l'intelligentsia de gauche et sur ce modèle s'en constituent d'autres : le jeune Camus fonde en 1937 la Maison de la culture d'Alger. Les strates du Front populaire mais aussi de la Résistance qui a inscrit dans la Charte de son Conseil national le droit à la culture – officiellement repris dans le Préambule de la Constitution de 1946- émergent dans l'incarnation de la politique culturelle gaullienne, elle même résumée dans le corps, la voix et le nom d'André Malraux.

Les jeunes étudiants gauchistes haïront l'emphase, l'outrance nationaliste, le pathos de la grandeur qui accompagnent l'annonce du grand projet culturel de la Ve République, mais ils sont émus par le Malraux hivernal qui orchestre la cérémonie du transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon en décembre 1964. Cette ambivalence se retrouve à l'égard des Maisons de la culture. Remises en cause dès avant 1968, elles signifient encore aujourd'hui dans le paysage urbain qui en garde les traces, l'existence d'un rêve inabouti – la démocratisation de l'art – contre sa confiscation bourgeoise depuis le XIXe siècle.

La « crise » des Maisons de la culture n'est donc pas un effet de 1968, elle est constitutive de leur histoire dès leur fondation. Dans la critique gauchiste du protocole de l'action culturelle se lit un des enjeux du mouvement de Mai : la négociation, le

décloisonnement, le déplacement des frontières entre l'art et le politique. La Maison de la culture est le paradigme de ce débat avant 1968. Si Mai 68 a été un puissant générateur d'utopies, il en a aussi enterré quelques unes, notamment celle de la culture partagée : le mouvement croisé de disqualification sociologique et idéologique des Maisons de la culture s'avère fatal. Il délégitime pour toujours ce que Malraux avait prophétisé comme les « modernes cathédrales[1] ». Les neuf maisons construites en 1969 sur 20 projetées survivront certes, mais leurs travées seront désormais remplies d'agnostiques.

Le salut par l'art

L'étude de la création du ministère des Affaires culturelles oppose à la symbolique grandiose que Malraux s'entend à promouvoir, la réalité d'une contingence, du développement chaotique d'un ministère qui aurait pu disparaître avant même d'être né. La réunion un peu bancale et sans grande cohésion de différentes services se trouve rassemblée par la mission commune qui lui est impartie par le décret du 24 juillet 1959 : « Le ministère chargé des Affaires culturelles a pour mission de rendre accessibles les oeuvres 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 oeuvres de l'art et de l'esprit qui l'enrichissent ». C'est la charte d'une véritable philosophie d'action culturelle qui s'exprime ici au plus haut niveau de l'État et va se concrétiser dans les Maisons de la culture, symbole et orgueil du nouveau régime.

Philippe Urfalino en a dessiné les fondements à travers l'étude des discours d'André Malraux, de son ami Gaëtan Picon, écrivain et universitaire qui fut directeur général des Arts et des Lettres de 1961 à 1966[2]. Cet «État esthétique» procède d'une double démarcation administrative et idéologique à l'encontre de l'ancien Secrétariat des

[1] André MALRAUX, Discours à l'Assemblée nationale sur le budget des Affaires culturelles, 27 octobre 1966.

[2] Voir Philippe URFALINO, *L'invention de la politique culturelle*, Paris, (1996), « Pluriel », Hachette Littératures, 2004, l'ouvrage fondamental sur le sujet dont je me suis largement inspirée pour écrire cet article.

Beaux-Arts, mais surtout de l'Éducation nationale et l'ensemble du pôle pédagogique contre lesquels Malraux veut afficher une rupture nette. Les relations avec la maison-mère sont ambiguës : au niveau politique, il s'agit bien d'adopter pour la culture le modèle démocratique qu'a développé la politique scolaire avec une si éclatante réussite : « Le problème est donc de faire pour la culture ce que la IIIe République a fait pour l'enseignement : chaque enfant de France a droit aux tableaux, au théâtre, au cinéma comme à l'alphabet[1] ». Pourtant, Malraux et Picon s'efforcent sans cesse de distinguer l'amour (la culture) de la connaissance (l'école). C'est le dandy autodidacte Malraux qui parle ici : « Nous n'avons plus aucune réalité de César ou d'Alexandre ; les rois sumériens sont à peine pour nous des noms ; mais lorsque nous sommes dans un musée en face d'un chef d'oeuvre contemporain d'Alexandre, nous sommes dans un dialogue avec cette statue. Lorsque nous lisons *L'Iliade*, nous sommes dans un dialogue avec quelque chose dont il ne reste rien [3]». C'est par la sensibilité esthétique, le choc affectif, le face à face et non le savoir, que l'oeuvre se révèle à celui ou celle qui la regarde, la lit ou l'écoute. Nul processus d'apprentissage dans cette réception toute physique, toute réactive de l'oeuvre d'art. Celle-ci se livre tout entière ou ne se livre jamais. C'est à l'organisation spatiale de la rencontre avec l'œuvre d'art que sont dévolues les Maisons de la culture.

S'il affirme sa vision propre d'homme de lettres et d'amateur d'art plus que de ministre dans la réflexion sur les modes de transmission de la culture, Malraux hérite directement des grandes espérances de la Libération en matière de démocratisation culturelle. Mais il effectue une reprise très sélective de l'héritage de l'ancienne Éducation populaire : à son souci de l'apprentissage, du militantisme associatif, de la désacralisation de l'artiste, Malraux ministre oppose l'inverse : l'immédiateté du sentiment esthétique, la professionnalisation et la sacralisation de l'artiste. Émile-Joseph Biasini, directeur du Théâtre et de l'Action culturelle de 1961 à 1966, le déclare sans ambages: « Une Maison de la culture n'est pas la salle des fêtes, le centre communal, le siège des associations ou le foyer tant attendu par les vaillantes cohortes musicales ou littéraires de l'endroit ; elle n'est pas le local rêvé par les comédiens

[3] André MALRAUX, Discours prononcé lors de l'inauguration de la Maison de la culture de Bourges, 18 avril 1964.

amateurs, les professeurs de cours du soir, les peintres du dimanche ou les sociétés folkloriques, ni le conservatoire-dont-on –a-cruellement-besoin… [4]». Les Maisons de la culture apparaissent donc comme le principal dispositif de lancement de l'action culturelle, fondée sur une politique de l'offre artistique, de l'excellence et de la polyvalence excluant toute pratique amateur ou démarche « socio-culturelle ».

Les acteurs et les alliances

L'enthousiasme des acteurs doit palier la pauvreté des moyens, en hommes et en finances : de 1959 à 1969, le budget des Affaires culturelles oscille entre 0,34 et 0,43% du budget de l'État et les grandes envolées de Malraux à l'Assemblée nationale – « or, savez-vous ce que représentent 80 Maisons de la culture ? le coût de 25 km d'autoroute [5]» - ne suffisent à pas débloquer la réticence des Finances. Cette donnée pèse constamment sur la crédibilité de tout le projet, d'où les références ironiques au ministre comme une «Pythie sans crédits[6] »

L'organisation pratique prévoit pour chaque Maison un investissement de 6 à 15 millions de nouveaux francs qui permettront l'aménagement de 2 salles de spectacles, une salle de répétition, une salle de concert, une bibliothèque, une discothèque, un hall d'exposition et l'inévitable cafétéria. Juridiquement, c'est une association loi 1901 financée à parité par l'État et par la municipalité. Vingt maisons de la culture sont prévues dans le 4è Plan de modernisation et d'équipement de 1961 dont l'implantation suit les principes d'aménagement du territoire qui s'expriment à la même époque avec la création en 1963 de la DATAR (Direction de l'Aménagement du territoire) et la volonté d'une régulation dirigée et maîtrisée du développement urbain. Ainsi, Lyon, Marseille, Strasbourg, Bordeaux, mais aussi Rennes, Caen, Saint-Étienne, Longwy, Valenciennes, Pau, Reims, Bourges, Nevers, Amiens, Châlon-sur-Saône, Angers, Sarcelles … devaient être dotées d'une Maison de la culture.

---

[4] Émile-Joseph BIASINI, « L'action culturelle » cité par André de BAECQUE, *Les Maisons de la culture*, Paris, Seghers, 1967, p. 22.

[5] André MALRAUX, Discours à l'Assemblée nationale sur le budget des Affaires culturelles, 27 octobre 1966.

[6] Gilles SANDIER, *Théâtre et combat, Regards sur le théâtre actuel*, Paris, Stock, 1970, p. 8.

En réalité, la compression des crédits autorise la création de 7 Maisons de la culture avant 1967 - Le Havre en 1961, Caen en 1963, le TEP-Maison de la culture de Mesnilmontant en 1963, Bourges en 1964, Amiens, Firminy, Thonon-les-Bains en 1966 – et 2 en 1968– Grenoble et Reims. Les restrictions budgétaires ont fait prévaloir le pragmatisme d'une démarche qui réunit des acteurs aux sensibilités différentes mais qui vont s'entendre : les administrateurs du ministère parmi lesquels il faut souligner la présence notable d'une cinquantaine de fonctionnaires « africains » de la France d'Outre-mer – par exemple Émile Biasini et Guy Brajot – rendus disponibles par le processus de décolonisation. À côté des énarques qui méprisent ce jeune ministère à la légitimité administrative chancelante, les anciens de la « brousse » sauront apporter avec eux un esprit de mission, d'initiative, une faculté d'improvisation pour régler les problèmes de la façon non formaliste qui convient à la rue de Valois[7]. Biasini, véritable entrepreneur des Maisons de la culture de 1961 à 1966, comprend très vite qu'il faut implanter les premières maisons «là où une situation culturelle profondément préparée en assure le plein emploi immédiat, là surtout où le public est entraîné par une action ancienne à entrer dans le jeu. Et c'est incontestablement là où les centres dramatiques ont atteint leur plénitude que ces conditions sont présentement les mieux remplies[8]». D'où une alliance et une réappropriation d'héritage : alliance avec des hommes de théâtre porteurs de l'histoire de la décentralisation théâtrale que les Maisons de la culture vont prolonger, relayer et dépasser. En effet, il apparaît impossible de tout créer ex-nihilo. L'héritage est là, disponible. Le travail de familiarisation envers l'art et la volonté d'un élargissement sociologique et géographique sont des démarches, des principes et des acquis du théâtre populaire et de la décentralisation susceptibles d'être réinvestis dans les nouvelles Maisons de la culture. C'est pourquoi même si celles-ci doivent être polyvalentes, le théâtre y jouera toujours un rôle-moteur.

Les premiers directeurs de Maisons de la culture sont presque tous d'anciens acteurs de la décentralisation dramatique et du théâtre populaire : Jo Tréhard, animateur de la

[7] Cf. Marie-Ange RAUCH-LEPAGE, *Le bonheur d'entreprendre. Les administrateurs de la France d'Outre-mer et la création du ministère des Affaires culturelles*, Paris, La Documentation française, 1998.

vie théâtrale caennaise depuis 1945, directeur du théâtre du Tonneau, est largement à l'origine du théâtre-Maison de la Culture de Caen et en devient en 1963 le premier directeur ; Gabriel Monnet, un ancien de Peuple et Culture, compagnon de Jean Dasté à Saint-Étienne et installé à Bourges depuis 1961 à la tête d'une compagnie théâtrale, il assume la direction de la nouvelle Maison de la culture inaugurée en grande pompe en présence de Malraux et de de Gaulle en 1964 ; Guy Rétoré au TEP, mais aussi Parigot et Goubert dirigeant le Centre dramatique de l'Ouest sont tous des hommes de théâtre investis directeurs de Maisons de la culture. Seuls, Reynold Arnoud et Marc Netter au Havre, Philippe Tiry et les frères Marrey à Amiens ne sont pas à proprement parler des hommes de théâtre, même s'ils ont occupé des postes administratifs dans des Centres dramatiques nationaux.

Cette « affinité élective [9]» entre le théâtre et l'action culturelle passe par la complicité d'hommes de bords politiques souvent différents réunis par la commune croyance en la vertu méta- ou supra-politique de la démocratisation culturelle. C'est ce qui commence à être remis en cause dès le milieu des années 1960 par une triple déstabilisation administrative (avec le limogeage en 1966 de l'équipe Picon-Biasini) sociologique, idéologique.

Critiques, conflits, ruptures : de l'illusion à la mystification

Année après année, les inaugurations inspirées de Malraux ponctuent l'histoire des Maisons de la culture transformée en une véritable épopée de la France gaullienne, ramenée à ses frontières hexagonales certes, mais parlant le langage de l'universel. Les cris de victoire du ministre n'empêchent pourtant pas le ciel de s'obscurcir. Très vite, la parité des subventions entre l'État et les municipalités génère localement des divergences de goûts artistiques que la Maison de la culture met en scène à son corps défendant. Dès 1964, la crise éclate à Caen où la mairie refuse de verser l'argent promis dès lors qu'elle subventionne déjà un théâtre municipal beaucoup plus

[8] Émile Biasini, « L'action culturelle », cité par André de Baecque, op. cit., p. 23.

[9] Expression utilisée par Philippe Urfalino pour qualifier la relation d'osmose et de relais entre les Maisons de la culture et la décentralisation dramatique, *op. cit*. chapitre X.

conforme aux aspirations esthétiques des bourgeoisies locales. La programmation de Jo Tréhard qui montre Vitez, les ballets de Béjart ou Jean-Marie Serreau contraste avec les opérettes et le répertoire boulevardier du théâtre municipal. Si la censure s'exerce au niveau national avec en 1966 l'affaire de *la Religieuse*, on apprend rapidement qu'elle n'est pas moins virulente sur le plan local. À Bourges en 1967, la mise en scène par Guy Rétoré d'une pièce d'Arrabal, *Pique-nique en campagne*, une satire violente contre la guerre, donne lieu à diverses pressions qui échouent grâce à la complicité amicale de Rétoré et du maire Raymond Boisdé qui tient bon. Dans le triangle des alliances entre les hommes du ministère, les élus locaux et les directeurs des institutions culturelles, l'appui ferme et parfois musclé de la rue de Valois permet aux responsables des Maisons de la culture de résister aux pressions locales. C'est ce qui se brisera après 1968.

Par ailleurs, dès 1967, le livre d'André de Baecque enregistre la conscience déjà claire que le recrutement du public reste cantonné à la bourgeoisie, certes élargie à des classes moyennes enseignantes, mais n'attire nullement le grand public populaire auquel les Maisons de la culture étaient destinées. Un certain nombre d'enquêtes vont confirmer ce résultat peu étonnant, avec des interprétations qui diffèrent de celles proposées par la première génération de sociologues des pratiques culturelles, Joffre Dumazedier et d'autres, qui étaient bien souvent des militants de l'action culturelle ou de l'Éducation populaire. Avec la publication en 1966 de *L'Amour de l'art* de Pierre Bourdieu et Alain Darbel, l'échec sociologique des Maisons de la culture est non seulement diagnostiqué sans appel –rien de neuf- mais la politique de démocratisation frappée de vanité : la théorie du « choc esthétique » au fondement du projet des Maisons de la culture ne permet pas de déroger aux déterminants sociaux. La « disposition cultivée » s'acquiert à l'école. Seule, elle permet de vaincre les obstacles symboliques qui s'opposent à ce qu'un ouvrier ose franchir le seuil d'un musée ou d'un théâtre. Ce recentrement sur le travail pédagogique de l'institution scolaire comme instance de socialisation déterminante, avec la famille, est une critique qui se fiche au cœur même de la cible des Maisons de la culture. Néanmoins, cette critique sociologique relayée par une disqualification plus proprement idéologique ne joue pas de rôle majeur avant 1968. Limité à un public de spécialistes en 1966, ce n'est qu'en

1969 que le livre de Bourdieu et Darbel est republié, complété par une nouvelle conclusion, souvent citée, qui oppose un démenti désenchanteur et dévastateur à l'utopie de démocratisation : « On ne peut que douter de toutes les techniques d'action culturelle directe, depuis les Maisons de la culture jusqu'aux entreprises d'Éducation populaire qui, tant que se perpétuent les inégalités devant l'École, seule capable de créer l'attitude cultivée, ne font que palier (au sens précis de dissimuler) les inégalités culturelles qu'elles ne peuvent réduire réellement et surtout durablement [10]». Le passage entre « palier » et « dissimuler » prépare l'usage idéologique que la critique gauchiste fera de Bourdieu. Mais avant 1968, le constat sociologique ne débouche pas encore sur cet arrêt de mort .

Il se trouve qu'au même moment, on assiste à une mutation du monde du théâtre, celui qui gère en majorité les institutions culturelles. Face à l'épure de la Maison de la culture, la pratique oppose différents modèles, résumés par Roger Planchon et Michel Bataillon en 1965 dans l'alternative suivante : « Les Maisons de la culture, musée, école ou laboratoire de recherches ?[11] ». Dans ce texte, Planchon défend une conception militante de l'art qui vise à proposer un point de vue, une ligne esthétique et non un panorama des différentes tendances artistiques. C'est opposer une posture avant-gardiste, affirmer un pouvoir aux « créateurs » face à l'éclectisme de certaines programmations soucieuses de gagner un plus large public. L'émergence d'un conflit structurant entre les « créateurs » et les « animateurs » éclate en mars 1967 dans une polémique publiée dans *Le Monde*[12]. Plus qu'une querelle interne au monde du théâtre, cette ligne de faille antérieure à Mai 68 mine profondément la légitimité de l'action culturelle en dissociant ce qui, depuis Copeau puis Vilar, était intimement lié : l'excellence de la création et une inventive politique du public. La critique des illusions de la démocratisation est donc contemporaine de l'affirmation du pouvoir du créateur et lui sert en partie de justification.

---

[10] Pierre BOURDIEU, Alain DARBEL, *L'amour de l'art, Les musées d'art européens et leur public*, Paris, Minuit, 1969, p. 151.

[11] Roger PLANCHON et Michel BATAILLON, « Les Maisons de la culture, musée, école ou laboratoire de recherches ? », *Cité Panorama*, n°7, décembre 1965.

[12] Le 31 mars 1967, *Le Monde* publie les bonnes feuilles du livre d'André de Baecque qui cite avec sympathie les positions de Planchon. Marc Netter réplique peu après pour critiquer l'arrogance de ces nouveaux « créateurs » qui voudraient faire fi des publics.

De l'illusion sociologique, on passe rapidement à la mystification idéologique. Là encore, la critique qui se fait jour dans les revues ou officines de l'extrême-gauche étudiante opère avant 1968. Dans *Calliope Jeune Théâtre*, la revue de la FNTU (Fédération nationale du théâtre universitaire), on peut lire dès 1965 les linéaments de toute la thèse gauchiste que se déploiera trois ans plus tard : «Une nouvelle culture est-elle envisageable dans le cadre politique qui est le nôtre ? En fin de compte, les Maisons de la culture que l'on nous promet en grand nombre pour 1985, seront-elles autre chose que de puissants foyers de dépolitisation au service de l'idéologie dominante ? [13]». À l'argument d'inanité s'ajoute l'effet pervers : non seulement les institutions culturelles ne rassemblent pas de public populaire mais elles ont vocation à imposer une culture « opium du peuple ». L'avènement du droit à la culture devient alors une pure stratégie d'intégration douce visée par les technocraties en place au prix d'un gigantesque mensonge : « Une fausse réconciliation par delà les conflits sociaux ; une fausse contestation politique […] enfin, une fausse progression du niveau culturel que l'on mesure par l'indice de fréquentation des lieux culturels […][14]». Critique de la logique quantitativiste de la politique démocratisatrice (100 000 adhérents et plus de 700 000 spectateurs dans les Maisons de la culture en 1966-67), aliénation profonde sur laquelle repose la vision bourgeoise de la délectation esthétique ou petite-bourgeoise de la consommation culturelle, dénonciation d'une politisation artificielle et en réalité inoffensive du répertoire théâtral ou cinématographique dans certaines institutions culturelles : les coups sont d'autant plus violents qu'ils proviennent de jeunes étudiants qui ont souvent été formés par la gauche culturelle qu'ils traquent désormais comme bien-pensante. Comme le dira plus tard le critique théâtral Gilles Sandier : « Passons aux aveux : cette Culture nous y avons cru […] Nous avons tous communié dans l'évangile selon Saint-Vilar [15]».

Ce qui s'écroule ici, c'est le credo du progressisme culturel : le consensus qui voyait dans le combat culturel une action indépendante, ou à la limite se substituant à la lutte politique. La croyance dans l'autonomie de la culture et du politique a été le socle de

---

[13] Jean DENIS, « Le droit à la culture », *Calliope Jeune Théâtre*, n°2, avril ? 1965, p. 8.
[14] *Ibid.*, p. 10.
[15] Gilles Sandier, op. cit., p. 9-10.

l'action culturelle. Elle a permis d'édifier des alliances entre des hommes de culture, majoritairement à gauche, des municipalités d'obédiences diverses et un gouvernement de droite – alliances qui deviennent progressivement contradictoires dès lors que le « tout politique » désanctuarise le monde de l'art. L'histoire des Maisons de la culture avant 1968 offre une scène à ces redéfinitions en cours entre la sanctuarisation de l'art proposé par Malraux et le messianisme du politique qui caractérise la pensée révolutionnaire.

Pour en savoir plus :

André de Baecque, *Les Maisons de la culture*, Paris, Seghers, 1967.

Émile Biasini, *De l'Afrique aux grands travaux,* Paris, Odile Jacob, 1995.

Pierre Gaudibert, *Action culturelle et/ou subversion,* Paris, Castermann, 1972.

Evelyne Ritaine, *Les stratèges de la culture*, Paris, PFNSP, 1983.

Philippe Urfalino, *L'invention de la politique culturelle*, Paris, (1996) «Pluriel », Hachette Littératures, 2004, nouvelle édition agrémentée d'une postface.

La politique culturelle en débat : anthologie 1955-2005, Textes réunis et présentés par Geneviève Gentil et Philippe Poirrier, Paris, La Documentation française, 2006.