



Lorsque
le politique
s'en mêle.

Semaines de l'art
Février 2021

Introduction

Réfléchir et travailler sur l'imbrication entre l'activité artistique et le politique — c'est-à-dire, ce qui se rapporte à une société organisée — est complexe. En effet, le sujet est vaste : il recouvre dans son principe toutes les communautés ayant existé ou existantes sur plusieurs millénaires. Une dizaine de thèses pourraient être écrites sur cette thématique sans qu'elle soit épuisée.

Afin d'éclairer notre lecteur sur la façon dont le politique peut se mêler de l'art, nous explorerons quelques dates et thèmes, de manière chronologique. Ainsi, nous découvrirons que le rapport de l'art romain à l'art grec est éminemment politique : voler, exposer et copier l'autre, c'est manifester une certaine idée de la société. L'art, par le portrait et la création d'un idéal corporel est le moyen d'affirmer son pouvoir et de le revendiquer. Un saut dans le temps nous mènera au XVII^e siècle, où nous verrons comment les aristocrates et prétendants aux titres utilisaient l'art pour se mettre en scène, à travers leurs divertissements. Deux siècles plus tard, Napoléon I^{er} (1769-1821) et sa politique de propagande par l'image nous montreront la manière dont le pouvoir peut s'approprier l'art pour construire un empire. Enfin, une dernière partie s'interrogera la façon dont les politiciens se sont emparés de la question de l'art grâce à l'institutionnalisation et la création de musées sous la V^e République.

2

En couverture :
Antoine-Jean
Gros, *Napoléon
Bonaparte au pont
d'Arcole*, 1796-1797,
huile sur toile,
Saint-Pétersbourg,
musée de
l'Ermitage
© Commons
Wikipédia



Régis Frasseto,
*La pyramide
du Louvre*,
Photographie, 2009
© Flickr

4



***L'imagio* antique**

Voler, copier, admirer : le rapport romain à l'art grec

«La Grèce conquise conquiert son vainqueur et porta les arts au sein du Latium sauvage. Ainsi s'en est allé le rythme saturnien, ainsi les soins de l'élégance ont chassé l'âpre puanteur¹.»

Cette phrase d'Horace (65-8 av. J.-C.), sortie de son contexte, a longtemps été utilisée par les historiens de l'art pour souligner le fait que les Romains étaient profondément redevables aux Grecs en ce qui concerne le domaine des arts. Or, si les origines de Rome remontent au VII^e siècle av. J.-C., les invasions grecques datent de 229 av. J.-C.. L'architecture, la statuaire, les fresques et les arts existaient bien avant que Rome n'intègre la Grèce à l'Empire. Pourtant, en réalité, les Romains connaissaient l'art grec depuis la fin du III^e siècle av. J.-C., grâce aux échanges commerciaux; cette compréhension était toutefois marginale et rejetée par les élites sénatoriales. Elles ne voyaient en effet dans la statuaire et la peinture grecques que futilité et corruption. C'est en 212 av. J.-C. que l'art grec est révélé en grande pompe au peuple de Rome, par M. Claudius Marcellus (268-208 av. J.-C.), général vainqueur à Syracuse. Cette affirmation du poète, et les propos identiques que tient Pline l'Ancien, peuvent donc se comprendre à l'aune des butins de guerre. Symboles suprêmes de leur maîtrise du monde, les Romains tiraient une fierté particulière des œuvres pillées lors des conquêtes, qu'ils faisaient défiler à leur retour à Rome puis disposaient dans les temples, aux vues et aux sus de tous. Une grande partie de l'aristocratie désapprouve toutefois cet étalage de richesse et d'art : il est considéré comme un affront aux mœurs conservatrices et républicaines. Néanmoins, la tradition du trophée demeure la plus forte : des chefs-d'œuvre de la Grèce antique — rondes-bosses, tableaux, frontons et bas-reliefs — sont affectés à l'embellissement des monuments publics et offerts à la contemplation de tous. Orner les bâtiments des trophées, c'est utiliser l'art pour affirmer une supériorité militaire et intellectuelle.

Peu à peu, les guerres hellénistiques se poursuivant les butins et trophées se multiplient et les témoignages de l'art grec deviennent petit à petit nombreux dans la Cité. Les élites au début réticentes à l'introduction de cet art dans la culture romaine, commencent à récupérer une partie des butins pour leur jouissance personnelle. Caton (234-149 av. J.-C.) a écrit de multiples textes plaidant pour la restitution des œuvres au peuple romain. Face à la demande de plus en plus forte d'œuvres grecques, un véritable négoce se met en place.

1 - Horace, *Epîtres*, II, 1, 156-158.

Cicéron (106-43 av. J.-C.), si prompt à critiquer publiquement les méfaits de cet art qui dissolvent la fierté romaine, n'est pas le dernier à profiter de l'ouverture du commerce, ainsi qu'il est possible de le lire dans ses lettres : « Enfin, c'était quelque chose qui aurait pu à la rigueur convenir à ma bibliothèque et qui est en rapport avec mes goûts, mais des Bacchantes !! Où veux-tu que je les mette chez moi ? ! ». Dès le II^e siècle av. J.-C., la vente en provenance directe du monde grec ne suffit plus : un nouveau marché prend alors son essor, celui de la fabrication de copies d'œuvres grecques célèbres et d'œuvres d'art « à la grecque ».

C'est pour cette raison que durant plusieurs siècles, l'art romain n'a été considéré que comme une version abâtardie de l'art grec ; pire, on n'analysait les œuvres romaines qu'en tant que copies de potentiels originaux grecs. En cherchant les descriptions dans les textes, en étudiant les principes des artistes grecs et en les comparant avec des vestiges romains, certaines statues n'ont été connues pendant longtemps que comme étant des copies — il en est ainsi de l'Apoxyomène du musée Pio-Clementino. Pourtant, les copies et les moulages, s'ils ont existé, ont participé à la création d'œuvres nouvelles, singulières, fusions d'images, de styles et de cultures dans lesquelles on peut lire l'éclectisme romain.

L'art romain se caractérise en effet par son éclectisme, c'est-à-dire qu'il emprunte les éléments de plusieurs systèmes afin de reconstituer un tout qui lui appartient. Le panthéon romain en est un exemple parlant : de nombreuses divinités viennent des croyances grecques, mais aussi égyptiennes ou mésopotamiennes. Il n'y a ainsi rien d'étonnant à trouver un temple dédié à Isis à Rome. Ce mélange des styles se distingue également en art, notamment dans la statuaire et le buste. Ainsi, c'est à cette époque que le buste devient un genre artistique à part entière : les Romains considéraient le corps comme étant un agglomérat de parties, dont la plus importante était la tête puisque là résidait l'individualité. Le corps n'étant quant à lui un simple marqueur social.



Copie d'après Lysippe (395-305 av. J.-C.),
Apoxyomène, d'après un original de 320 av. J.-C.,
marbre, I^{er} siècle, Rome, musée Pio-Clementino
© Commons Wikipédia

2 - Cicéron, Lettre à Fabius Gallus, *Epistulae ad familiares*, VII 23.

C'est ainsi qu'au II^e siècle av. J.-C., la tradition patricienne de la statue honorifique en toge est concurrencée par la nudité héroïque, directement venue de Grèce. Progressivement émergent des statues hybrides, mêlant une tête réaliste romaine et un corps nu et idéalisé «à la grecque». Cette nouvelle iconographie d'inspiration orientale célébrait probablement au début les personnes ayant vécu en Grèce ou ayant un lien particulier avec le territoire; mais elle s'étendit peu à peu au reste de la société, au dam des patriciens et conservateurs. Cicéron, si ambivalent, critique ainsi Verrès (120-43 av. J.-C.) pour avoir érigé en contexte public une statue de son fils entièrement nu. Les mœurs républicaines romaines assimilaient en effet la nudité non à l'héroïsme, mais au déshonneur, à l'impudicité. Au contraire, dans le monde grec, le portrait public nu et héroïque participait à la construction charismatique du chef de guerre ou du souverain; il suffit ici de penser à la figure d'Alexandre le Grand (356-323 av. J.-C.). Peu à peu, par le jeu de l'éclectisme, de la politique et de la popularisation de l'iconographie, la nudité du chef de guerre romain devient héroïque, voire, selon Pline l'Ancien (23-79), «achilléenne». En d'autres termes, c'est la puissance du message politique qui a permis de faire basculer un archétype artistique infamant vers une représentation reconnue de la monarchie, de la gloire et de la victoire.

Une drôle d'habitude se forme dès lors : créer des statues d'hommes mûrs avec un corps nu jeune — les Romains ne voyaient vraisemblablement aucune contradiction dans ces images qui associaient vieillesse et athlétisme. Bien au contraire, une tête âgée symbolisait la sagesse alors qu'un corps vigoureux assurait quant à lui la gloire. C'est le choix fait par le «Général de Tivoli» : sa toge descend de l'épaule gauche jusqu'aux hanches. Le corps, jeune et musclé, était probablement appuyé sur une lance aujourd'hui disparue. La tête est marquée par de profondes rides, avec des yeux petits et creux : ils traduisent le caractère fort et volontaire du modèle

Anonyme,
Général de Tivoli,
100 av. J.-C. - 75 av. J.-C.,
marbre, Rome, Palais
Massimo alle Terme
© Commons Wikipédia





L'art se fait politique

Le divertissement, une mise en avant de soi

«Divertissement. Les hommes n'ayant pu guérir la mort, la misère, l'ignorance, ils se sont avisés, pour se rendre heureux de ne point y penser³.»

Cette citation de Blaise Pascal (1623-1662) est limpide : le divertissement est la consolation illusoire de la condition humaine. C'est ce qui permet de se détourner des choses sérieuses, de ne plus y songer, de les mettre de côté, pour se plonger dans la délectation et le plaisir. Ce sont ces deux dernières notions qui au milieu du XVII^e siècle prennent tout leur sens : le divertissement, c'est le plaisir qui guérit de l'ennui. C'est d'ailleurs en ce sens que Louis XIV (1638-1715) l'institutionnalise à la cour de Versailles : pour lui, le divertissement participe à l'art de gouverner. Il en instruit d'ailleurs le Dauphin :

«Cette société de plaisirs, qui donne aux personnes de la cour une honnête familiarité avec nous, les touche et les charme plus qu'on ne peut dire. Les peuples, d'un autre côté, se plaisent au spectacle, où au fond on a toujours pour but de leur plaire; et tous nos sujets, en général, sont ravis de voir que nous aimons ce qu'ils aiment, ou à quoi ils réussissent le mieux. Par là nous tenons leur esprit et leur cœur, quelquefois plus fortement peut-être que par les récompenses et les bienfaits [...]»⁴.

Entre 1650 et 1690, Louis XIV organise les divertissements en double alternance, avec des journées de chasse et des journées de promenades, des concerts en appartement et des soirées réservées à la comédie. Mais cela suffisait-il à distraire la cour, ainsi que le concevait le roi Soleil? La réponse à cette question est ambivalente : il semble que oui, les élites se soient amusées, ainsi qu'en témoignent les nombreuses estampes des fêtes royales dont ont été avides les cours européennes jusqu'à la Révolution. Toutefois, il devait également exister une véritable pression, liée aux obligations de l'étiquette — qui régissait par exemple de manière extrêmement stricte les tenues — et aux différentes quêtes de faveurs, rivalités et dépenses ruineuses inhérentes à la cour. Pour autant, se faire représenter et faire réaliser des œuvres en lien avec le divertissement était un moyen d'affirmer son pouvoir et sa place à la cour

3 - Fragment Divertissement n° 2/7, Éditions de Port-Royal : Chap. XXVI — *Misère de l'homme*: 1669 et janv. 1670, p. 217. | URL : <http://www.penseesdepascal.fr/Divertissement/Divertissement2-moderne.php>, consulté le 10.02.2021.

4 - *Mémoires pour l'instruction du dauphin*, texte présenté par Pierre Goubert, Paris, Imprimerie nationale, Collections Acteurs de l'Histoire, 1992, p. 135.

Détail. Pierre-Denis Martin, *Rendez-vous de chasse à Bougival*, 1725-1739, huile sur toile, Senlis, musée de la Vénerie © Schryve

Charles-Nicolas Cochin (1715-1790), *Bal masqué donné pour le mariage du dauphin, 1745*, encre noire et aquarelle sur papier, Paris, musée du Louvre © Commons Wikipédia

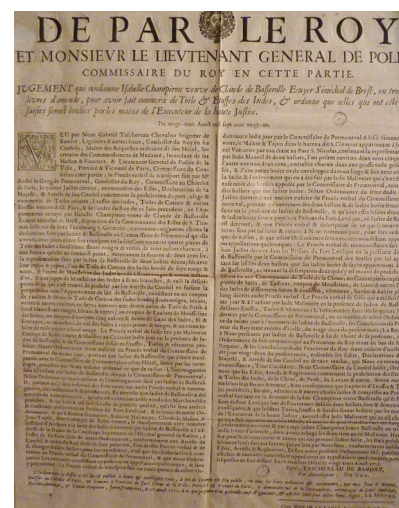


En ce sens, la peinture cynégétique prit une grande importance au XVII^e siècle. La chasse à courre ou vénerie a été codifiée à la Renaissance, par François I^{er}. Elle était pour les rois de France un divertissement, mais aussi un jeu, un entraînement à la guerre et une véritable passion. Plus facile à suivre que la chasse à tir, elle a été développée par les souverains français durant de nombreuses décennies. Ainsi, Louis XIV chassait plusieurs fois par semaine à Saint-Germain-en-Laye et Marly. Si le Grand Dauphin (1661-1711) courre le loup, le duc de Maine (1670-1736), fils de Mme de Montespan reconnu par le roi courre le cerf alors que son frère, le comte de Toulouse (1678-1737) a la charge de grand veneur du royaume. Lorsqu'en 1683 Louis XIV cesse de monter à cheval pour motifs de santé, il continue de suivre les chasses à courre dans une calèche rouge. C'est avec Louis XV (1710-1774) que la vénerie royale devient itinérante : il chasse de trois à six fois par semaine à Rambouillet, Compiègne, Sénart et Fontainebleau. Quant à Louis XVI (1754-1793), s'il réduit les équipages royaux pour raisons financières, il chasse le cerf avec Marie-Antoinette.

Mais la vénerie n'était pas qu'une activité plaisante pour le roi : elle se devait d'illustrer sa toute-puissance. Elle possédait une dimension profondément politique. Ainsi, pendant des décennies, foule de courtisans assistent à ses chasses : autour de lui se trouvaient les titulaires des grands offices, puis venaient ceux qui avaient reçu le privilège de porter la tenue de vénerie. Les autres membres de la cour étaient vêtus d'une tenue sombre. Louis XIV était un véritable faiseur de mode, conscient du poids politique des apparences : le bon maintien, la maîtrise corporelle, la civilité prennent une place de plus en plus importante dans la manière de tenir son corps. L'une des interdictions les plus célèbres de cette époque est celle de porter de l'or, réservé au roi. Mais il en existe une autre, moins connue et tout aussi savoureuse : l'interdiction, durant près de cent ans de se vêtir d'« Indiennes », ces tissus de coton imprimés en Inde.

10

Anonyme, *Jugement en date du 23 août 1721 condamnant à l'incarcération Isabelle Champiron pour le commerce des toiles des Indes («indiennes»)*, 3 août 1721, Lorient, Musée de la Compagnie des Indes © Commons Wikipédia



Il s'agissait pour le roi de préserver les commerces français de la soie et de la laine, soumis à dure concurrence par les Indiennes ; mais dans les faits, nombreuses sont les femmes de la cour, Mme de Pompadour (1721-1764) la première, à s'être fait représenter « en indienne », alors que les femmes de la bourgeoisie recevaient des amendes pour des caracos imprimés aperçus dans la rue. La tenue fait donc la classe sociale et le pouvoir politique ; c'est pour cette raison que Louis XIV a contribué à codifier les habits de chasse à courre.

«La chasse est particulièrement appréciée par la dynastie des Bourbon. Louis XIV, y voyant un moyen d'imposer un nouveau critère de distinction, instaure le port d'un type d'habit bien particulier, un uniforme. La permission de le porter devient alors très recherchée. Ce privilège perdure sous le règne de Louis XV, où la pratique de la chasse tient toujours une place prépondérante. [...] Pour chaque animal, un uniforme spécifique, par sa couleur et son ornementation, est revêtu. La chasse au cerf peut être du petit ou du grand équipage suivant son ampleur et le nombre de participants. La tenue qui lui est associée [...] est composée d'un habit toujours en drap bleu, orné de galons or et argent, d'une veste et de culottes en drap écarlate⁵.»

Le cavalier sur le cheval alezan au premier plan de la Chasse de Louis XIV à Chantilly porte précisément cette tenue écarlate et bleue : il s'agit du grand veneur, grand officier de la Maison du roi, responsable des chasses. Le roi est habillé de marron foncé, alors que le prince (1646-1686) et la princesse (1628-1694) de Condé sont en tenue ventre de biche, c'est-à-dire beige.

11

Pierre-Denis Martin,
*Chasse de Louis XIV
à Chantilly*, 1671-
1693, huile sur toile,
Senlis, musée de la
Vénerie © Leullier



5 - Marie Chiozzotto, «Les apparences vestimentaires de Louis XV : la composition de la garde-robe du souverain pour l'année 1772», *Apparence(s)* [En ligne], 4 | 2012, mis en ligne le 07 février 2012, Consulté le 15 février 2021 | URL : <http://journals.openedition.org/apparences/1179>.

La toile représente une scène vécue, à savoir la chasse au cerf mulet — sans ses bois — mené par le roi le 24 avril 1671 lors d'une visite à Chantilly, dont on aperçoit le château en arrière-plan. Elle a été réalisée dans les années 1690 à titre commémoratif et préfigure les dessus-de-porte pour l'hôtel du Grand-Maître à Versailles, commandés en 1724. Pourquoi, donc, décider de peindre une chasse à courre alors que le roi ne chasse plus qu'en calèche? Pourquoi choisir de représenter une chasse connue, décrite tout autant par Mme de Sévigné (1626-1696) que dans La Gazette? S'il faut comprendre l'iconographie de cette toile en lien avec les talents de l'artiste et à son goût pour les scènes cynégétiques et les paysages grandioses, il n'en demeure pas moins important de replacer l'œuvre dans le contexte politique des divertissements. Si se divertir dans le sens de participer aux chasses, promenades et concerts c'est répondre positivement aux souhaits de Louis XIV et tenter d'obtenir une quelconque influence politique, représenter le divertissement est un acte politique en soi également. Peindre le divertissement c'est en effet figurer la politique du roi et affirmer un certain art de vivre français.

C'est d'autant plus vrai lorsque le modèle du portrait se part des atours du divertissement, à l'instar de Louise-Élisabeth de France ou madame Infante (1727-1759), fille de Louis XV, qui porte dans la toile réalisée par Jean-Marc Nattier (1685-1766) en 1760 un costume de chasse. Si la duchesse a vécu de nombreuses années en Espagne, du fait de son mariage avec Philippe d'Espagne (1720-1765), elle revint en France plusieurs fois pour plusieurs mois et parfois années. Proche de son père, il semble qu'elle ait chassé à ses côtés. Ce portrait posthume la représente donc en tenue de chasse. À l'arrière-plan, un homme sonne un cor, un chien s'élançant à ses pieds. La jeune femme tient dans sa main gauche ses gants et désigne de la main droite une trompe, qui repose près de ses genoux. Son habit ne ressemble toutefois pas aux tenues de vénerie de son père; est-ce une invention du peintre, qui s'est permis cette fantaisie pour une œuvre posthume? Dans tous les cas, choisir de dépeindre l'Infante en costume de chasse, si ce n'est en veneur, témoigne de l'importance du divertissement dans l'iconographie aristocratique et royale.



Jean-Marc Nattier,
Louise-Élisabeth de France, duchesse de Parme, madame Infante en costume de chasse, 1759-1760, huile sur toile, Versailles, Château de Versailles
© Commons
Wikipédia

Napoléon I^{er} : la glorification de l'Empire par l'image

Napoléon I^{er} a toujours eu une idée très précise de ce qu'il attendait des artistes, en particulier au sujet de sa glorification et de la légitimation de son pouvoir. Très tôt, il a donc mis en œuvre une propagande moderne, mêlant art et politique à un niveau peu égalé jusque-là en France.

Les trois premiers portraits peints de Napoléon datent du Directoire : ils créent une iconographie propre à la campagne d'Italie. Cette dernière a été un tremplin pour la carrière de Bonaparte. Il est en effet nommé commandant en chef et part s'installer à Milan en 1796. Avec ses armées, il pille la plaine du Pô puis dévaste Mantoue pour marcher sur Vienne. C'est alors que surviennent les batailles décisives que sont Arcole et Rivoli. Il faut souligner que Bonaparte n'est pas le seul général victorieux de cette époque — Pichegru (1761-1804) conquiert des territoires hollandais en 1796 et Brune (1763-1815) envahit l'Helvétie en 1798. Mais c'est de Bonaparte dont on se souvient parce que, dès le début de sa carrière, il utilise la puissance de l'image et de sa diffusion pour asseoir son ascendant auprès des foules.

La bataille d'Arcole, qui a eu lieu entre le 15 et le 17 novembre 1796, est un épisode légendaire. Face aux armées françaises, les Autrichiens tiennent bon. Un seul moyen de vaincre : traverser le pont de bois au-dessus du Torrente Alpone. Plusieurs ont tenté, tous sont morts et les cadavres baignent dans l'eau. Napoléon se présente alors comme l'homme providentiel, l'homme d'action. Il s'empare d'un étendard et s'élance sur le pont à la tombée de la nuit en entraînant derrière lui nombre de soldats. La France en ressort triomphante. C'est en tous les cas l'image qu'a voulu

communiquer Antoine-Jean Gros (1771-1835) dans ce qui est l'un des premiers portraits du futur empereur. La composition est vive : le corps, tendu vers l'avant donne l'impression que Bonaparte ne fait que passer. La torsion du buste interpelle tout autant les soldats censés être derrière lui que les spectateurs du tableau : il requiert qu'on le suive. Le visage n'est pas fidèle : Bonaparte ne posait pas et demandait à ce qu'on peigne son âme plutôt que son physique. Le portrait est réalisé très rapidement à Milan, à la suite d'une commande de Bonaparte. Satisfait de la composition et de l'exécution, il en exige des gravures qu'il fait circuler en France. Il est indéniable que cette image a participé à la création de sa légende.



Antoine-Jean
Gros, *Napoléon
Bonaparte au pont
d'Arcole*, 1796-1797,
huile sur toile,
Saint-Pétersbourg,
musée de
l'Ermitage
© Commons
Wikipédia

Toutefois, si ce portrait, comme celui de Jacques-Louis David (1748-1825) non terminé (1797, musée du Louvre), est un symbole de l'épopée napoléonienne ; il ne peut se lire dans le contexte historique de l'Empire. Si Bonaparte n'était pas devenu consul, puis empereur, ce tableau serait demeuré celui d'un jeune militaire ambitieux du Directoire, comme il y en a tant. Mais il est devenu dirigeant de la France, ce qui en fait un chef-d'œuvre de propagande.

Après le couronnement en 1804, Napoléon I^{er} souhaite modifier son image : il est désormais empereur, il doit paraître comme tel. Il se tourne alors vers les artistes en vue, tels que Ingres (1780-1867), Gérard (1770-1837) ou encore Lefèvre (1755-1830) pour obtenir de nouveaux portraits. Les résultats sont toutefois très inégaux : puisqu'il ne pose pas, les artistes ne peuvent se baser que sur les gravures et autres tableaux, tous eux-mêmes idéalisés.

Les toiles d'Ingres ou de David sont très connues ; elles ornent les cimaises du musée du Louvre et du château de Versailles. La version de Gérard, conservée au musée du Capodimonte de Naples est moins célèbre, alors même que l'artiste est parvenu à mêler faste de l'empire avec le réalisme pictural. Napoléon est représenté debout, devant le trône. Il porte le grand costume d'empereur, créé pour le sacre et dessiné par Isabey et Percier. La broderie, qui associe la branche d'olivier et le laurier entrelacés autour du chiffre N de l'empereur est bien visible. La longue robe de satin blanc prend la lumière au niveau de la jambe gauche. Il est couronné du laurier d'or et porte autour du cou le grand collier de la Légion d'honneur. Il tient d'une main gantée le sceptre alors que la main et le globe de justice reposent sur un coussin à ses côtés. Que ce soit le trône, l'estrade ou les tentures qui ferment la composition, tout est de velours bleu et rouge. Cela n'est pas sans rappeler le faste de l'Ancien Régime et plus précisément l'apparat de Louis XIV. Gérard est parvenu à incarner l'Empire : Napoléon I^{er}, malgré une certaine rigidité, est bien présent dans la scène. Le portrait réussit à jouer sur le subtil équilibre entre le sacré et la réalité, ce qui permet de révéler la dimension autocratique qui se cache derrière le nouveau souverain. Il s'agit d'une œuvre majeure de propagande politique.



François Gérard,
*Napoléon I^{er} en
costume de sacre*,
1805, huile sur toile,
Naples, musée
du Capodimonte
© Commons
Wikipédia



Institutionnaliser l'art sous la V^e République

Les « années Malraux » ou un nouveau rapport à l'art

«André, le Général a prévu pour vous de faire quelque chose de grandiose. Mais il faut que nous le précisions ensemble. Il voudrait que vous vous occupiez de culture. Il voudrait que vous vous occupiez d'art. [...] [1] Il faut faire quelque chose qui soit la plus haute fonction de l'État⁶.»

C'est ce qu'aurait dit Georges Pompidou (1911-1974) à André Malraux en 1958 (1901-1976). Un an plus tard, alors que Michel Debré (1912-1996) devient Premier ministre, André Malraux est lui chargé du ministère des «Affaires culturelles». Sous ce terme sont réunies la Direction générale des Arts et des Lettres, la Direction de l'Architecture et la Direction des Archives de France; c'est donc une toute nouvelle administration culturelle qui se construit au début de la Ve République. Pourtant, malgré les discours et volontés affichées, moins de 0,5 % du budget de l'État est consacré à ce nouveau ministère.

Le ministre laisse ainsi son nom à la loi de 1962 portant sur les secteurs sauvegardés : il étend le champ de protection des monuments historiques à leurs abords et aux ensembles bâtis. Ce faisant, il bouleverse l'urbanisme en l'enjoignant à respecter le patrimoine. Il fut aussi le fondateur de l'Inventaire supplémentaire des Monuments Historiques en 1964, qui a permis d'inscrire, d'étudier et de recenser des milliers de biens immobiliers et mobiliers, sans pour autant les classer. Le classement, possible depuis plusieurs décennies, est en effet plus contraignant à la fois pour les propriétaires et pour l'État. En d'autres termes, il a créé deux niveaux de protection du patrimoine français. Une dernière loi de 1968 porte son nom et est encore fondamentale pour les musées : la loi sur les datations, qui offre de s'acquitter d'un impôt par le biais du don d'une œuvre d'art. Ce système, encore utilisé aujourd'hui, a enrichi les musées de France de nombreux chefs-d'œuvre.



Musée d'Orsay,
2014, photographie
© Musée d'Orsay

Anefo Onbekend,
*L'Écrivain et ancien
ministre André
Malraux, années
1970, photographie,*
La Haye, Archives
Nationales
© Commons
Wikipédia

6 - D'après des propos rapportés par Alain Peyrefitte dans Philippe, Poirier, *L'État et la culture en France au XX^e siècle*, Paris, Livre de Poche, 2000, p. 72.

Toutefois, ce sont les actions spectaculaires qui portent sur des édifices connus de tous comme le Louvre, les Invalides, Fontainebleau ou Chambord qui frappent les esprits et font de Malraux le créateur des institutions artistiques contemporaines. Cela ne se fit pas sans difficulté : la Direction des Musées de France a souvent eu bien du mal à accepter la politique de Malraux, qui voit également dans les arts et les collections françaises des moyens d'asseoir sa politique. Ainsi, il autorise l'exposition de La Joconde aux États-Unis en 1963; partie à bord du cargo France en décembre 1962, elle resta trois mois sur le territoire, faisant se déplacer 1,6 million d'Américains. C'était la première fois que l'œuvre de Léonard de Vinci, réalisée sur un panneau de bois fendu et instable, sortait de France. Il permet également le voyage au Japon la Vénus de Milo en 1964.

Mais il ne fait pas uniquement sortir des œuvres majeures de France : il en fait également rentrer sur le territoire pour une durée déterminée, à l'aide d'expositions extraordinaires. En 1967, l'exposition Toutankhamon, qui exposait les objets retrouvés dans la chambre funéraire du pharaon, attira 1,24 million de visiteurs. Il s'agit de la première « exposition blockbuster » des musées français, témoin légendaire de la démocratisation culturelle.

Si l'histoire de la culture en France est marquée par l'empreinte de Malraux, il a surtout été un homme de loi et un créateur d'événements exceptionnels. Il a entamé le processus de démocratisation culturelle, termes qui recouvrent les recherches menées sur les publics et la volonté d'apporter la culture à tous sans condition d'âge ou de classe. Bien que cette utopie ait été dénoncée par Pierre Bourdieu (1930-2002) et Alain Darbel (1932-1975) dans *L'Amour de l'art : les musées et leur public* dès 1966, elle n'en demeure pas moins la ligne de mire de nombreux musées construits au XX^e siècle sur l'impulsion de différents présidents. Institutionnaliser la culture et les arts devient en effet de plus en plus un acte politique signifiant.

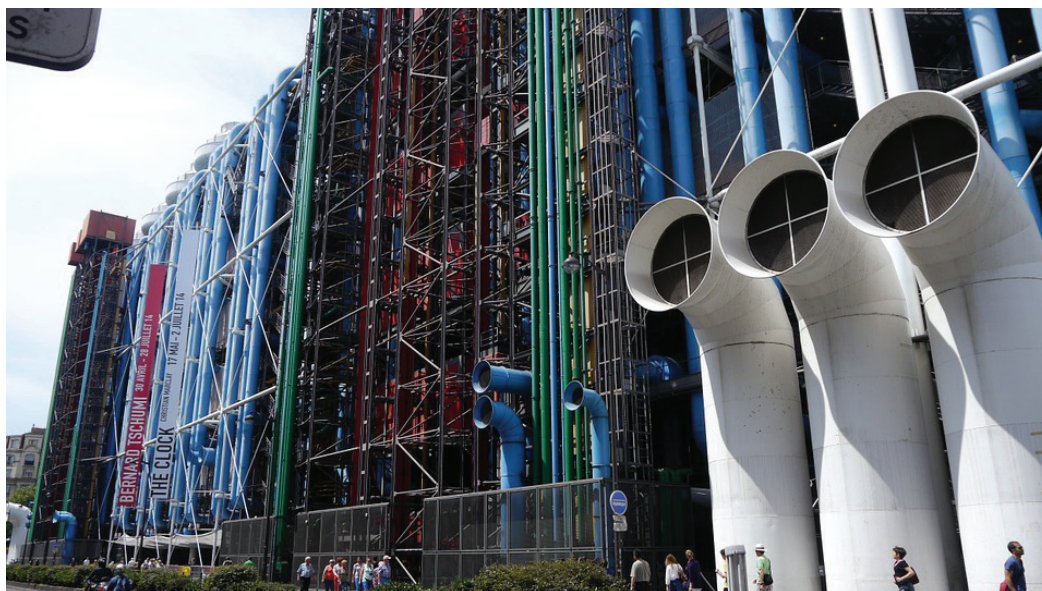
1980 et la révolution des musées

La révolution des musées a été engagée par Georges Pompidou qui, dès le début de son premier mandat, souhaite fonder un « centre dédié à l'art contemporain ainsi qu'une grande bibliothèque publique touchant tous les domaines de la connaissance . » Il a en effet pour projet de redonner à Paris son rôle de carrefour international dans les sphères culturelles et artistiques. Notons que le terme « musée » n'est pas utilisé, alors même que c'est ce dont il s'agit; les années 1968 sont passées par là et on préfère parler de création plutôt que de mémoire. Il a donc fallu douze ans pour que le musée national d'Art moderne assume son nom; Georges Pompidou est décédé depuis sept ans, les contestataires prônant la mort des musées se sont tus, il est donc temps pour le gouvernement français d'endosser pleinement ce qui deviendra le devoir de mémoire.

Avec le Centre Pompidou, ce n'est pas seulement un nouveau musée qui trouve sa place dans sa capitale. C'est également un espace pour les enfants, un centre de documentation exceptionnel, le tout premier service des publics et la réalisation d'expositions mondialement reconnues. Pontus Hulten (1924-2006), qui est en alors directeur, lance en effet une saga d'expositions multiculturelles : Paris-New York, Paris-Moscou, Paris-Berlin ou encore Paris-Vienne. Elles permettent de baliser plusieurs décennies de productions artistiques et de faire comprendre l'art contemporain à l'aide d'œuvres parfois obscures.

19

Centre Pompidou,
n. d., photographie
© Pixabay



En dehors du Centre Pompidou, la décennie suivant Malraux ne voit guère l'apparition de nouveaux musées : l'énergie de l'État est consacrée à la construction du Centre Pompidou, politiquement plus significatif.

Après les « années Malraux », ce sont donc les « années Lang » avec Jack Lang (1939-), qui commencent en 1981 qui font du gouvernement un État profondément culturel. Si le récent ministère de la Culture a pour ancêtre celui des Affaires Culturelles, les objectifs tendent maintenant vers une aide à l'épanouissement personnel. Ainsi, les textes expliquent que le ministère a notamment pour mission « de permettre à tous les Français de cultiver leur capacité d'inventer et de créer, d'examiner librement leurs talents et de recevoir la formation artistique de leur choix. » Aux côtés des Beaux-Arts entre alors la reconnaissance de pratiques culturelles jusqu'alors jugées comme mineures : le jazz, le rock, la bande dessinée, la mode, la gastronomie, etc. Par ailleurs, une véritable synergie est revendiquée entre les modes de la culture et de l'économie.

En ce qui concerne les musées, les années 1980 vont voir le cœur de Paris être entièrement remanié avec le « Grand Louvre » et le musée d'Orsay. Les travaux de ce dernier avaient été initiés par Valéry Giscard d'Estaing (1926-2020), mais le musée a ouvert ses portes en 1988 sous l'impulsion de Mitterrand (1916-1996) et de Lang; dès le début, il accueille plus de trois millions de visiteurs par an. Cette même année, en amont de la Seine, est inauguré l'Institut du Monde Arabe, dont la construction a été menée par Jean Nouvel. Cet élan muséal, qui anime le gouvernement, va peu à peu se répandre en région : de nouveaux musées voient le jour par dizaines — le Carré d'Art de Nîmes, le musée d'Art contemporain de Lyon, l'Institut d'art contemporain de Villeurbanne, le musée des Beaux-Arts de Grenoble, les Abattoirs de Toulouse pour ne nommer qu'eux — alors que d'autres sont rénovés à grands frais — le musée Guimet à Paris, le musée des Beaux-Arts de Lille, le musée Fabre de Montpellier, etc. Outre ces musées dits « classiques », des musées aux typologies originales sont bâtis : le musée de la Publicité et le musée de la Mode à Paris, le musée de la Chaussure à Romans-sur-Isère, le musée du Chemin de fer à Mulhouse, le musée du Jouet à Poissy et bien d'autres. En parallèle, l'État dote les FRAC — les Fonds régionaux d'arts contemporains — de véritables subventions, ce qui leur permet d'acquérir de multiples œuvres et de créer un réseau important avec les musées.



Musée d'Orsay,
2014, photographie
© Musée d'Orsay

En d'autres termes, durant des siècles, les politiques se sont servis de l'art pour s'imposer dans la ville et construire leur image. Ils finançaient les artistes directement grâce aux commandes publiques et privées; dès François Ier, les artistes reçoivent de nombreuses demandes pour compléter les collections et faire de la France le fleuron de la culture européenne. Cette habitude, perpétuée jusqu'au XIX^e siècle, se retrouve dans la politique culturelle des débuts de la V^e République. Il ne s'agit alors pas tant de commander des œuvres aux artistes — quoique cela sera fait également — que de créer les conditions favorables à l'appréciation de la mémoire artistique occidentale, puis extraoccidentale. L'art n'est plus créé pour le politique, il est institutionnalisé par lui. C'est une tout autre approche, incarnée par le principe de démocratisation culturelle, qui a pu être fortement critiqué :

«De fait, on a réduit la culture à une somme d'objets, les “mets d'un festin” a dit Jacques Rigaud. Les livres et les arts ne sont pas des plats divisibles indéfiniment et également. Ce sont les échelons d'une ascension : cela se désire, cela ne s'octroie pas⁸.»

Aujourd'hui encore, le débat sur l'utilité et l'efficacité de la démocratisation culturelle ressurgit fréquemment dans les médias.

21



8 - Réponse de Marc Fumaroli à Pierre Bergé dans une interview pour *L'Express* le 07 novembre 1991, consultée le 18.02.2021 | URL : https://www.lexpress.fr/informations/fumaroli-berge-culture-contre-culture_591483.html

Conclusion

Cela fait plusieurs millénaires que le politique se mêle de la pratique artistique : commandes royales, ouverture d'Académies, créations de musées... Le politique dit ce qu'il faut regarder, comment l'apprécier et de quelle manière l'étudier. Il utilise également le pouvoir des images pour assurer sa propagande – ce qui, parfois, se retourne contre lui. Nous aurions pu parler par exemple ici des affiches de mai 68, où tous les codes sont renversés afin de critiquer le gouvernement en place. Il aurait aussi été intéressant d'évoquer le street art et la manière dont il se revendique en-dehors de toute institutionnalisation. Mais cela aurait été bien trop long.

Simplement, il ne faut jamais omettre, lorsqu'on est devant une œuvre, qu'elle est le produit d'une commande ou d'une époque – les deux étant fortement imprégnées d'une histoire politique emplies d'interdictions et autorisations. Aujourd'hui encore, se promener dans un musée, c'est déambuler dans une histoire construite par des influences politiques. Au cœur d'une œuvre ne se trouve pas que l'esthétique : y est également présent le politique et tout ce qu'il implique.

