



Aggiornamento culturale et refoulement du politique

Vincent Dubois

► To cite this version:

Vincent Dubois. Aggiornamento culturale et refoulement du politique : L'action culturelle dans une municipalité communiste (Givors, 1953-1993). Politiques locales et enjeux culturels, CERAT, p. 361-385, 1998. <halshs-00497999>

HAL Id: halshs-00497999

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00497999>

Submitted on 6 Jul 2010

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

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

AGGIORNAMENTO CULTUREL ET ¹REFOULEMENT DU POLITIQUE. L'action culturelle dans une municipalité communiste (Givors, 1953-1993)¹

A l'entrée d'une cité H.L.M., se dresse une statue monumentale de Louise Michel réalisée par Georges Salendre, membre du P.C.F.². «L'avant-garde du prolétariat» trouve alors, dans l'esthétisation des héros ouvriers, sa traduction artistique. Plus loin, un arc de triomphe penché, œuvre d'un artiste contemporain de notoriété internationale, Patrick Raynaud, signale l'arrivée dans la ville. Cette «œuvre oblique, dans un état d'instabilité» est «en quelque sorte un autocomentaire» de son travail, note Patrick Raynaud dans une plaquette de présentation. Les réactions suscitées par l'Arche ont provoqué en lui une «prise de conscience un peu brutale» : «L'artiste doit naviguer entre son itinéraire intérieur et sa fonction sociale». L'avant-garde esthétique trouve alors, par l'intervention dans l'espace public, sa traduction politique.

De Louise Michel à l'arc penché : les différences qui séparent ces deux productions, distantes d'une trentaine d'années, sont loin d'un simple changement de style. De la mythologie ouvrière, glorification «des luttes passées, utile aux luttes du présent³» au discours intellectualiste de l'artiste conceptuel, c'est ce qui fonde la valeur des productions culturelles qui se trouve profondément modifié. De la représentation au premier degré «des travailleurs en lutte» dans une œuvre dont le message se donne directement à voir à l'«autocomentaire» du travail de l'artiste discourant sur sa «fonction sociale», ce sont les rapports de la culture et du peuple et les modalités culturelles de la représentation de l'espace social qui ont été bouleversés. De l'artiste sollicité par le maire «parce qu'il était communiste, comme moi⁴», à celui choisi en conformité avec les règles du champ artistique, c'est tout le circuit au principe de l'intervention publique et de sa légitimation qui a été modifié.

Les œuvres de Salendre et Raynaud matérialisent ainsi l'importante redéfinition de la politique culturelle locale dont on voudrait ici rendre compte. Celle-ci, apparue à la faveur d'un populisme culturel militant⁵ en vient peu à peu à être régie en référence à des principes édictés au sein de l'espace des «techniciens» des politiques culturelles qui, eux aussi, interviennent au nom du «peuple». Une question, empruntée à Bernard Pudal, peut alors servir de fil conducteur pour restituer les étapes d'un tel changement : comment les formes nouvelles d'avant-gardisme et de rapport au populaire –celles des professionnels de la culture– organisent-elles le refoulement du politique qui, hier, associait avant-gardisme et populisme, précisément dans l'illusion politique⁶ ?

¹. Ce texte est issu des recherches menées dans le cadre de notre thèse, *La culture comme catégorie d'intervention publique. Genèses et mises en forme d'une politique*, IEP Lyon, 1994. Pour une étude plus ancienne de la politique culturelle à Givors, dans un sens très favorable à la municipalité, on peut consulter Gilles Thévenon, *La politique culturelle de la municipalité de Givors (1953-1978)*, Travail d'Etude et de Recherche, Université Lumière-Lyon 2, 1979, 169 p.

². Sur les «artistes du Parti» tels que Salendre et ses contemporains, Cf Jeannine Verdès-Leroux, «L'art de parti. Le Parti Communiste Français et ses peintres, 1947/1954», *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 28, juin 1979, p. 33-55.

³. *L'action municipale givordine*, n° 1, 4e trimestre 1954.

⁴. C.V., maire de Givors de 1953 à 1993. Les références aux entretiens sont indiquées par les initiales de la personne interrogée. Ces entretiens ont été réalisés entre mai et juillet 1992.

⁵. On emploie ici le terme de populisme pour désigner les diverses formes d'exaltation des vertus populaires et de croyance en l'autonomie symbolique d'une culture populaire, et non en référence à la démagogie politique à laquelle il est fréquemment associé. Sur le populisme au sens employé ici, Cf Claude Grignon et Jean-Claude Passeron, *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Gallimard-Seuil, 1989, 260 p.

⁶. Bernard Pudal, «Le populaire à l'encan», *Politix*, n° 14, deuxième trimestre 1991, p. 64.

Trois séries de mutations permettent ² de comprendre cet *aggiornamento* culturel. C'est tout d'abord «la fin d'un monde» dans une ville où l'industrialisation précoce a cédé la place à une désindustrialisation non moins précoce⁷ : à une période où des conditions objectives propices à la production d'une identité populaire rendent possible une relative autonomie symbolique succède peu à peu la désagrégation des structures sociales d'une ville ouvrière dont les ressources culturelles ne peuvent plus qu'être importées. Deuxième série de mutations : celles du travail politique des élus, qui tiennent d'une part à l'actualisation localisée des processus affectant le P.C.F. — assise électorale diminuée, liens progressivement distendus avec les réseaux de soutien traditionnels (syndicats, militants de la section locale, etc.)⁸— et d'autre part à l'évolution générale de l'intervention publique des municipalités (développement en partie induit par la décentralisation, technicisation des dossiers, etc.). Cet *aggiornamento* s'explique enfin par des facteurs plus spécifiques à l'action culturelle. Les modalités de son institutionnalisation amènent à une autonomisation croissante des agents qui la produisent, corrélative au déclin du crédit symbolique des élus communistes locaux. Ce double processus d'autonomisation et de déclin conduit au remplacement progressif de l'affirmation politique caractéristique de la première période par les logiques professionnelles des agents de l'action culturelle.

C'est en insistant plus particulièrement sur cette dernière série de mutations que l'on restituera les trois étapes de la formation et de la transformation de la politique culturelle locale : d'une politisation de la culture traitée sur le mode ouvrier, à la relégation conflictuelle du politique au fur et à mesure de la professionnalisation des acteurs culturels locaux, et jusqu'à la réinvention d'un rapport au politique et au populaire sous une forme cette fois compatible avec l'éthos des nouveaux administrateurs culturels.

I. «Aux côtés des travailleurs en lutte» : tradition ouvrière et culture populaire⁹

Soit une première phase de l'action culturelle municipale, du début des années 1950 au début des années 1970. Cette première période est celle de l'activité industrielle locale la plus intense ainsi que de la plus forte implantation du P.C.F. et de ses réseaux. Les conditions sociales et politiques sont alors réunies pour que s'établisse avec succès l'orientation populiste de l'action culturelle. C'est de cette manière que la politique culturelle municipale émerge et connaît une première forme d'institutionnalisation.

«Une municipalité ouvrière au service des ouvriers»

L'action culturelle municipale —précocement initiée pour une ville de cette taille¹⁰— compte au nombre des éléments qui permettent l'établissement de la municipalité communiste. Celle-ci s'opère sur un mode ouvrier, en phase tant avec les caractéristiques objectives de l'espace social local qu'avec celles du personnel politique municipal. En effet, l'intervention municipale se ressent tout particulièrement de ce que le Parti Communiste ait pu fonctionner pour

⁷. Sur l'histoire sociale locale, Cf notamment Maurice Garden et Yves Lequin, *Givors. L'image, signe de changement*, C.N.R.S., Paris, 1980, 45 p.

⁸. Sur les transformations récentes du P.C.F., Cf Bernard Pudal, *Prendre parti*, PFNSP, 1989, Chapitre 8, «*Aggiornamento* et reproduction du corps dirigeant. 1956-1980», p. 275-319, dont le titre de cet article est inspiré.

⁹. On reprend ici un titre du bulletin municipal *La Vie Municipale Givordine*, n° 12, 2ème semestre 1966, «La municipalité aux côtés des travailleurs en lutte», qui présente l'action municipale en matière culturelle sous un chapeau «Beaux-Arts, Culture et Sports».

¹⁰. 17 000 habitants au recensement de 1962.

le personnel politique local comme une ³ structure permettant l'acquisition tardive d'un capital culturel¹¹. Les congrès et colloques et les rencontres qu'ils permettent, les pages culturelles de *L'Humanité*, les revues du monde communiste, les voyages dans les pays de l'est ou ailleurs qui fournissent souvent l'occasion de visites de musées et de monuments sont autant d'éléments qui ont conduit les agents culturellement démunis à vivre l'investissement dans le P.C. comme une «ouverture» culturelle. Ce poids du P.C.F. dans la formation d'un capital culturel et ses conséquences sur le rapport à la culture sont particulièrement importants dans le cas du maire de Givors, employé aux P.T.T. Engagé très tôt, issu d'un milieu populaire, il a suivi la formation des cadres du P.C. après la Libération et a par la suite occupé des postes aux différents échelons de l'organisation partisane, notamment au sein des associations d'élus locaux. Si l'événement politico-culturel qu'il retient comme marquant est relativement tardif (le comité central d'Argenteuil en 1966), les propos qu'il tient au cours de l'entretien laissent à penser que la formation politique de dispositions culturelles est antérieure à cette date, et influe dès les années 1950 dans l'action menée au plan municipal.

«Peut-être c'est un peu ma formation politique qui m'a amené à ça. Moi j'ai adhéré au Parti Communiste en 1936. J'avais 17 ans. Et le Parti Communiste s'est toujours intéressé au développement des Arts. [...] Moi j'ai rencontré plusieurs fois Aragon, puisqu'Aragon était au comité central du Parti. [...] J'ai assisté par exemple [au] comité central d'Argenteuil, en 1966, qui a beaucoup parlé d'Aragon. [...] Donc j'étais à ce comité central d'Argenteuil qui m'a beaucoup marqué et à partir de là j'ai dit il faut développer tout ça. En partant de la réalité politique, c'est que malheureusement, qu'il s'agisse de lecture, du théâtre, des concerts, tout ça, l'éducation des gens... toute une série de gens notamment les travailleurs, ceux qui n'ont pas fait d'études supérieures, ils sont coupés de toutes ces choses.»

Les trajectoires des élus communistes, et non pas seulement la restitution des théories marxistes telles qu'elles sont inculquées au sein du P.C. de l'époque, inclinent ainsi le personnel politique local à poser les questions culturelles en termes d'émancipation et de lutte des classes. Dès la première année de gestion municipale communiste, en 1953, des initiatives sont prises pour «donner la culture au peuple». Dans l'un des premiers bulletins municipaux, il est affirmé que «Culture et délassement de ceux qui peinent, distraction des jeunes sont parmi les préoccupations de la municipalité¹²». A la même époque, avec des articles intitulés «Nous sommes une municipalité ouvrière» ou «Faire payer les riches», le bulletin municipal publie un texte intitulé «Au service de la classe ouvrière» dans lequel est vanté «le caractère original et vraiment populaire» d'une représentation du *Cercle de craie caucasien* de Brecht par la comédie de Saint- Etienne de Jean Dasté¹³.

Les premières réalisations artistiques municipales apparaissent dès 1953, avec notamment l'organisation d'un «Salon des arts» annuel. Cette exposition mêle les peintres locaux, qui le plus souvent prennent pour sujet les vestiges d'un passé populaire en voie de disparition (vieilles maisons ouvrières progressivement démolies), et des artistes communistes membres du groupe «L'art et la paix» (Georges Salendre, Georges Maniller, etc.) Ces derniers, pour reprendre les termes employés par le maire, «constituent une sorte d'école nouvelle et s'efforcent de faire passer dans leurs œuvres le souffle des grandes luttes populaires et les aspirations profondes de tous les simples gens de la paix.¹⁴» Ce sont les réseaux de connaissance établis à partir du Parti Communiste qui ont permis au maire d'entrer en contact avec des peintres et de mobiliser des relations pour organiser une exposition. «Je les connaissais parce que j'étais communiste, et ils étaient communistes [...], alors ce sont eux qui m'ont aidé à organiser cette exposition», relate-t-il

11. Bernard Pudal, *Prendre parti... op. cit.*

12. Léon Clut, (adjoint), «Jeunesse-sports arts et jeux», *L'action municipale givordine*, n° 1, 4e trimestre 1954, p. 21-22.

13. *La Vie Municipale Givordine*, n° 4, 4ème trimestre 1957.

14. Archives municipales de Givors, Dossier "Salon des Arts", non répertorié.

lors de l'entretien. Des logiques analogues ⁴ président à l'implantation des sculptures monumentales de Salendre évoquées en introduction : sculptures qui représentent le peuple et qui, parce qu'elles sont installées dans les rues d'une ville populaire, sont censées donner l'art au peuple. Au cours de la même période, une «Maison du Peuple et de la Culture» est créée, dans les murs de laquelle la nouvelle bibliothèque est inaugurée quelques années plus tard (le 29 avril 1962).

Cette orientation ouvriériste permet de conjuguer l'ancrage local de la nouvelle équipe municipale et l'activation des réseaux et références partisans. La réactivation de la tradition ouvrière de la ville autorise ainsi les élus communistes à s'ériger en continuateurs naturels de l'héritage commun en même temps qu'elle facilite la restructuration de l'espace politique local autour du P.C.F.¹⁵.

Le C.C.C.P. ou la culture politisée

Les deux premiers mandats municipaux des élus communistes locaux (1953-1959 ; 1959-1965) sont ainsi marqués par l'émergence d'une action culturelle systématiquement référée dans ses principes et dans ses modalités aux luttes sociales dont les membres de la majorité municipale se font les porte-parole. Mais ce n'est qu'à partir du milieu des années 1960 que se mettent en place les structures de l'action culturelle municipale, suivant en cela une chronologie observable dans nombre de municipalités communistes¹⁶. Après les élections de 1965, un élu, instituteur, est désigné comme adjoint aux questions culturelles. Une «commission culturelle élargie» existe depuis fin 1964 : aux conseillers municipaux traitant des questions culturelles sont associés le personnel qui y intervient (employés de la bibliothèque) et les responsables des associations locales. Cette commission préfigure une structure, le Centre Communal de Culture Populaire (C.C.C.P.) mise en place à partir de juillet 1965, qui forme pendant une dizaine d'années la principale organisation de l'action culturelle locale. Inscrit dans une double série de concurrences locales et nationales, le C.C.C.P. constitue une instance de politisation de la culture, en ce qu'il aligne les questions qui y sont liées sur des clivages idéologiquement construits, confère un contenu explicitement politique à la programmation culturelle, et partant réactive les controverses à l'égard du contrôle municipal de la culture.

Les conditions d'émergence du C.C.C.P. ne sont guère éloignées de celles du Salon des arts : ce sont les réseaux du P.C. qui amènent le maire à solliciter un chef d'orchestre et compositeur à l'O.R.T.F., membre du P.C., pour élaborer un projet de structure destinée à «développer la culture populaire dans la cité». Cet organisme se met en place sans liens apparents avec la Maison des Jeunes et de la Culture installée à la même époque. Et tout laisse à penser que, même si la M.J.C. est elle aussi étroitement liée à la municipalité (elle en est dépendante financièrement et c'est le premier adjoint qui préside son conseil d'administration), les deux structures sont placées en situation de concurrence. Concurrence entre générations¹⁷ mais aussi entre réseaux d'influence : la M.J.C. est fortement investie par les mouvements de jeunesse issus de la «mouvance catholique».

¹⁵. Le P.C.F. domine progressivement la vie politique locale au point d'être la seule organisation à présenter une liste pour les élections municipales de 1965. Si au plan national, les résultats électoraux du P.C.F. baissent entre la Libération et la fin des années 1950, les élections municipales à Givors enregistrent au contraire une forte progression : 34,45 % en 1947, 42,76 % en 1953, 55,64 % en 1959 et 94,47 % des suffrages exprimés en 1965 (73,7 % des votants, 54,24 % des inscrits).

¹⁶. Cf par exemple l'analyse des politiques locales des municipalités communistes précédant le comité central d'Argenteuil en 1966 dans la contribution à cet ouvrage de Benoît Lambert et Frédérique Matonti.

¹⁷. J.-M. D., archiviste municipal fortement investi dans la M.J.C. dès les années 1960 évoque le C.C.C.P. comme une structure dominée par des gens plus âgés.

Concurrences locales, donc, entre un ⁵ organisme para-municipal et une M.J.C. dans laquelle s'investissent des agents d'origines diverses, mais surtout concurrences partisans qui sortent du cadre strictement municipal. La politique culturelle locale prend pour exemple les municipalités communistes de la banlieue parisienne. Elle est, comme l'indique le maire, influencée par le Comité central du P.C.F. de 1966. De plus, le C.C.C.P. est affilié dès sa création à la Fédération Nationale des Centres Culturels Communaux et fonctionne, avec la municipalité, comme un relais particulièrement actif des campagnes menées contre la politique culturelle gouvernementale¹⁸. En particulier, le C.C.C.P. relaie activement les campagnes pour le 1 % du budget de l'Etat aux Affaires culturelles, initiées au milieu des années 1960 et qui donnent lieu à des «journées nationales d'action» en 1969 : des spectacles sont organisés et précédés d'allocutions mettant en cause la politique gouvernementale ; des colloques, des articles de presse se multiplient sur ce sujet, qui intègrent l'action culturelle locale aux luttes de l'arène politique nationale.

Le Centre Communal de Culture Populaire contribue également à la politisation de la culture par le contenu même de ses activités, et par son mode de fonctionnement. La valorisation de l'identité et de l'histoire ouvrières locales occupe une place prépondérante. D'importantes activités sont organisées avec les comités C.G.T. des entreprises locales : en décembre 1965, le directeur du C.C.C.P. crée des «sections d'art populaire» dans les usines, début 1966, le professeur de théâtre donne une conférence sur le théâtre populaire dans la cantine d'une usine de sidérurgie et, en liaison avec la commission culturelle municipale, sont créés des «sections artistiques dans les usines» pour l'organisation de pièces de théâtre en liaison avec le Comité d'Entreprise, dans une verrerie notamment¹⁹. Enfin, comme dans de nombreuses municipalités communistes de l'époque, les spectacles proposés font une place importante aux productions venues d'U.R.S.S. et des pays de l'Est. En juillet 1967, une représentation des «Chœurs et danse de l'armée bulgare» précède l'ensemble national slovaque, un groupe folklorique hongrois, le Chœur national Bulgare, etc. En 1967 également, le «Gala cinématographique» propose entre autres un «Voyage en U.R.S.S.», film sur la vie quotidienne, puis «Le premier piéton de l'espace», film soviétique relatant le voyage spatial de Léonov.

Cette programmation, tout comme les discours tenus à propos des activités culturelles et les modalités de fonctionnement du C.C.C.P., provoquent des réactions hostiles de la part des agents éloignés de la majorité municipale. Exemplaire de ces réactions, une lettre du président de la société philharmonique adressée au maire fait état de réticences à la politisation de la culture. Les critiques prennent appui sur le programme du Centre culturel et sur les propos du maire à cet égard, dans un article reprenant les termes du Comité central d'Argenteuil²⁰. Le maire affirme dans ce texte que les bouleversements techniques «font craquer les vieux moules de la société capitaliste qui asservit l'homme à la technique au lieu de le libérer grâce à elle», ce qui «exige des citoyens de plus en plus conscients capables de comprendre les grands bouleversements de notre époque et de les maîtriser.» Le président de la société philharmonique regrette ce «paragraphe "politisé"» et rappelle les principes pluralistes affirmés dans les statuts du C.C.C.P. Il termine : «beaucoup des Sociétés étant composées d'un ensemble de membres appartenant à différentes classes sociales et de différentes

¹⁸. La F.N.C.C.C., créée en 1960, regroupe des élus et animateurs culturels locaux qui se retrouvent rapidement dans une commune opposition à la politique culturelle gouvernementale. Sur ce point, Cf notre article, «Pour la culture et contre l'Etat ? La Fédération Nationale des Centres Culturels Communaux au début des années 1960», in *Jalons pour l'histoire des politiques culturelles municipales*, Paris, Comité d'Histoire du Ministère de la Culture, La Documentation Française, 1995, p. 51-82. Cf aussi Philippe Urfalino, «L'échec d'une contre-politique culturelle», repris in *L'invention de la politique culturelle*, Paris, Comité d'Histoire du Ministère de la Culture, La Documentation Française, 1995, p. 131-159.

¹⁹. Archives municipales de Givors, 1D4/1 : Comptes-rendus des commissions municipales, 1961-1971.

²⁰. Camille Vallin, «Qu'est-ce qu'un homme cultivé en 1966 ?», *Givors culturel*, n° 1, mars-avril 1966.

tendances, il paraît indispensable de ne ⁶heurter personne, si le Centre Culturel désire, vraiment, compter sur le dévouement de chacun.²¹»

Ces questions en viennent à remettre en cause, dès sa première année d'existence, le mode de fonctionnement du C.C.C.P. Conformément au projet de centre culturel élaboré par la F.N.C.C.C., il est censé fédérer les différentes associations locales. Mais, compte-tenu de la structure de l'espace social local —faible représentation des classes moyennes généralement les plus fortement investies dans le militantisme associatif—, les associations sont relativement peu nombreuses, ou bien sont plus le fait des quelques notables locaux socialement et politiquement éloignés de la municipalité que des «simples citoyens» qu'il s'agit de regrouper. Dès lors, le C.C.C.P. fonctionne plus comme un outil institutionnel municipal que comme une structure de concertation. Du côté de l'opposition locale et des associations éloignées de la majorité municipale, le C.C.C.P. peut dès lors être dénoncé comme l'instrument d'une «main-mise» sur les pratiques culturelles. Du côté des élus communistes, souvent politiquement engagés à la suite d'un militantisme syndical, si cette structure pêche par manque de «fonctionnement démocratique», c'est en raison de l'importance trop grande prise par le directeur, au détriment à leurs yeux d'une activité qui doit avant tout être liée au monde ouvrier. C'est tout à fait clair dans un document soumis début 1966 au bureau municipal, dans lequel une redéfinition du rôle du directeur est préconisée : il doit s'entourer de collaborateurs plus nombreux, et faire une place plus grande aux comités d'entreprise. «Les méthodes utilisées ne sont pas en rapport avec le développement de la culture populaire, aucun contact humain n'a été établi notamment avec les comités d'entreprises et les travailleurs eux-mêmes. Ce contact avait cependant été proposé par les responsables d'une troupe qui depuis des années organisent des spectacles en liaison avec les différentes couches populaires et ont obtenu des résultats.²²»

Ainsi, la première institutionnalisation de l'action culturelle locale, avec la création du C.C.C.P. en 1965, est-elle marquée par une forte politisation de la culture, liée tant à la reformulation de la tradition populaire locale qu'à l'entretien des réseaux de soutien du mouvement syndical, par l'intermédiaire des comités d'entreprise. Cette logique domine l'action culturelle, au détriment des associations traditionnelles issues de la période précédente, dont l'activité décline à partir des années 1960 au point d'être à peu près inexistante au début des années 1970 et dans les années suivantes. Cette politisation permet de faire apparaître clairement les élus locaux comme les initiateurs légitimes de l'action culturelle locale, dont ils contribuent directement à définir l'orientation. Le travail du professionnel de la culture qu'est le directeur du C.C.C.P. est assez étroitement encadré par le contrôle des élus ; et ce directeur ne conquiert une plus grande autonomie qu'à la faveur d'un repli progressif des activités du centre qui, s'éloignant de la pluridisciplinarité initiale, devient peu à peu un conservatoire de musique et de danse de type plus classique.

II. La relégation conflictuelle du politique

A partir du début des années 1970, de multiples transformations viennent bouleverser les conditions initiales de l'action culturelle locale. Sur un plan général, la restructuration de l'organisation et des références au P.C.F. s'ajoute à l'évolution du champ culturel et de ses rapports avec le champ politique, marquée en outre par un moindre poids du P.C.F. dans les débats sur la culture. Au plan local, la disparition progressive de l'industrie sidérurgique à partir de 1960, puis la

²¹. Le président de la société philharmonique, lettre au maire du 10 juin 1966, Archives municipales, C.C.C.P., non répertorié.

²². Document du bureau municipal, 1966, Archives municipales, C.C.C.P., non répertorié.

forte augmentation de l'immigration et ⁷l'importance précoce du chômage ont bouleversé la structure sociale au point que l'identité ouvrière de la ville semble menacée dès la fin des années 1970 : une enquête d'histoire orale menée à cette époque fait apparaître la nostalgie d'une gloire industrielle et ouvrière perdue²³.

C'est dans ce contexte qu'un changement est amorcé : l'orientation «vers le peuple», maintenue notamment par la valorisation des pratiques populaires et de l'histoire locale, coexiste désormais avec une tendance à l'autonomisation des professionnels de la culture, qui mettent peu à peu à distance les principes initialement affirmés par les élus. Mais la coexistence est loin d'être toujours pacifique. Le début de reflux du politique qu'elle marque ne va de fait pas sans heurts : il conduit à de violents conflits entre élus et responsables d'équipements culturels. Et ces conflits sont d'autant plus violents qu'ils mettent en jeu le maintien ou la disparition des principes initiaux de la culture du peuple.

Une institutionnalisation conflictuelle

A partir des années 1970, la référence ouvriériste se fait moins systématique ; la valorisation des pratiques populaires ne disparaît pas, mais s'accompagne d'une présence plus forte des principes de la culture légitime. Les spectacles proposés mêlent désormais théâtre professionnel et amateur (adaptation théâtrale de *La Maison du Peuple* de Louis Guilloux, pièces de Pablo Néruda...). Ce début de professionnalisation n'empêche toutefois pas le maintien de liens étroits avec les comités d'entreprise. La municipalité finance le centre culturel qui est devenu un conservatoire de musique, et aide également les groupes de rock locaux, considérés comme des formes de l'expression ouvrière, tout comme l'étaient les joutes nautiques et les fêtes qui les accompagnaient au début du siècle²⁴. Parmi les expositions organisées, certaines présentent des peintres régionaux, d'autres des artistes professionnels, auxquelles s'ajoutent des manifestations plus directement politiques, telle cette rétrospective des activistes hongrois des années 1910-1920 intitulée «Art et révolution», en novembre 1979. Si l'intérêt municipal pour l'histoire ouvrière locale ne se dément pas, bien au contraire, il passe désormais par un service d'archives, constitué en 1973 et confié à un maître-auxiliaire de philosophie, qui crée une revue d'histoire locale en 1975 et organise environ une exposition chaque année²⁵.

Les références ouvriéristes se font ainsi moins systématiques et moins exclusives, en même temps que sont localement affirmés les principes de l'autonomie du champ culturel par les agents intervenus à la faveur de l'institutionnalisation de l'intervention municipale dans ce domaine. Engagés à partir du début des années 1970²⁶ les deux processus corrélatifs de l'autonomisation des institutions culturelles locales et du déclin du populisme culturel s'accroissent et prennent une tournure particulièrement conflictuelle entre 1976 et 1982 : entre la création d'un service culturel

²³. Sur toutes ces questions, Cf notamment Maurice Garden et Yves Lequin, *Givors, op. cit.*

²⁴. Sur ce thème et sur ce rapprochement, Cf Jean Camy *et. al.*, *Identifications givordines. Processus d'identification et de différenciation culturels : autour des joutes et du rock, emblèmes et dérives*, Lyon, Rapport à la Mission du Patrimoine Ethnologique, Ministère de la Culture, Université Lyon 2, 1985, 212 p. Le rock est souvent présent dans les fêtes locales dans les années 1970, notamment celles organisées par la municipalité ou la section du P.C. Plusieurs groupes de Givors ont obtenu une notoriété nationale dans les années 1975, au moment de la restructuration de l'espace du rock français, au point de faire de cette ville l'exemple typique du renouveau de ce type de musique en province. Cf par exemple Patrick Mignon, «Rock la galère : on revient toujours à Givors», *Esprit*, n° 1, janvier 1982 ; «Paris/Givors : le rock local», in Antoine Hennion et Patrick Mignon (dir.), *Rock, de l'histoire au mythe*, Paris, 1991, Anthropos, p. 197-216.

²⁵. Parmi celles-ci on peut citer «La révolution de 1848 à Givors» et «La Seconde république à Givors» (1973), les 30e et 40e anniversaires de la Libération (1974 et 1984), «Deux siècles de vie politique à Givors : les municipales, 1790-1971» (1977), «Images du changement social» (1980), «Mémoire de l'usine» (1987), etc.

²⁶. Comme en témoigne par exemple la suppression de l'adjectif «populaire» de la raison sociale du C.C.C.P. décidée lors du conseil d'administration du 2 février 1971

municipal et le remplacement de son ⁸ responsable. C'est alors l'autorité à définir l'action culturelle locale et à parler de culture qui se trouve en jeu dans les controverses nombreuses qui mettent en particulier aux prises le responsable du service culturel et l'adjoint à la culture, et au-delà de ces agents singuliers, les logiques professionnelles et politiques de production de l'action culturelle.

La création d'une structure de coordination de l'action culturelle municipale est décidée pour compléter le travail du Centre culturel communal, peu à peu replié sur des activités de conservatoire de musique. C'est un comédien, responsable de l'animation à la Comédie de Saint-Etienne et à ce titre chargé de la programmation, des spectacles accueillis, des relations avec le public et avec la presse, qui est nommé comme responsable de cet embryonnaire service culturel municipal. Cette nomination conduit à éloigner l'action culturelle locale des principes initialement formulés par les élus, et à la rapprocher des critères des professionnels de la culture. «Ce qui m'intéressait plutôt c'était de travailler avec des compagnies, rapporte le responsable du service culturel. Comme on ne pouvait pas implanter une compagnie d'une manière fixe à Givors, en tout cas pas au début, pendant plusieurs années on a essayé de faire une programmation un peu pointue quand même, contemporaine, et puis en essayant de déboucher sur des créations avec des compagnies invitées.» (Entretien). C'est dans cette configuration nouvelle qu'est affirmée l'autonomie des professionnels comme nouvelle norme devant désormais régir les relations avec les élus locaux : réputés incompetents, ces derniers ne peuvent que s'en remettre aux orientations des agents du champ culturel. Les propos que tient l'ancien directeur du service culturel sont éloquents à cet égard : «[L' élu] il se dit "ça doit venir de moi, c'est à moi de contrôler, c'est à moi d'orienter", mais en fait il ne sait pas du tout ce qu'il faut faire. Il lit *l'Humanité* et il voit un truc, il dit "il faut faire ça" [...] mais en gros il n'y connaît rien.»

Les élus tentent alors de préserver ou d'établir leurs prérogatives. Mais le délégué à la culture, instituteur, occupe un rang subalterne (conseiller délégué) qui ne lui permet pas d'obtenir une autorité –et un budget– lui conférant les moyens d'exercer un quelconque ascendant sur le responsable du service culturel nommé avant lui. De plus, il est pris entre la structure complexe de l'espace des agents engagés dans l'action culturelle et les enjeux internes au conseil municipal. Car au-delà des relations avec le responsable du service culturel, d'autres problèmes se font jour, qui opposent un personnel municipal fortement syndiqué et soutenu par les élus aux nouveaux professionnels de l'action culturelle qui importent de nouvelles manières de faire (gestion plus rigoureuse, modification des critères d'appréciation, etc.). On en trouve un exemple particulièrement net dans les conflits apparus au début des années 1980 au sein de la bibliothèque municipale, entre le directeur et le personnel. Ces conflits conduisent à une réunion entre élus et personnel de la bibliothèque²⁷. Trois heures sont nécessaires pour que les employés, en l'absence du directeur, fassent part de leurs griefs à l'égard de sa «sévérité» et des modifications qu'il a apportées au fonctionnement de la bibliothèque. Le soutien apporté aux employés par les élus, et en particulier par l'adjoint à la culture, provoque une menace de démission du directeur. Dans la lettre que ce dernier adresse au maire, il met vivement en cause l'intervention et la compétence du conseiller municipal délégué à la culture.

«Que [le conseiller municipal délégué à la culture] n'apprécie pas certains chefs de service culturel c'est son problème. Qu'il prenne ces [sic] désirs pour des réalités et annonce ma démission après avoir demandé le renvoi [du responsable du service culturel], cela va finir par être votre problème M. le Maire. On va finir par prendre [le délégué à la culture] pour un rigolo. D'ailleurs si celui-ci ne me présente pas ses regrets [...] je suis prêt à avancer un certain nombre de preuves du peu de sérieux [du délégué à la culture] soit devant la commission culturelle des élus soit même publiquement.²⁸»

27. Réunion du mercredi 21 janvier 1981, Archives municipales, Dossier Bibliothèque Municipale, 1961-1981.

28. Lettre du directeur de la bibliothèque au maire, Dossier Bibliothèque Municipale, 1961-1981.

Ce conflit n'est pas isolé, et s'intègre aux ⁹concurrences plus générales occasionnées par la restructuration de l'action culturelle locale. De nombreuses tentatives²⁹ tendent alors à élaborer un compromis apparemment difficilement réalisable entre le maintien d'une autorité politique sur l'action culturelle locale et le respect de l'autonomie des professionnels de la culture.

Le populisme en question

Les conflits qui prennent l'action culturelle pour objet sont particulièrement vifs dès lors que les principes de la culture du peuple paraissent être remis en question. On peut l'illustrer par deux controverses apparues dans une période plus récente, et qui obéissent à des logiques homologues. L'une comme l'autre mettent aux prises les promoteurs de l'innovation culturelle – professionnels de la culture pour l'essentiel – et les tenants de ce qui est désigné péjorativement comme le populisme culturel.

La première controverse éclate à l'occasion de la remise en cause de la gratuité de l'accès aux services de la bibliothèque municipale. La gratuité compte parmi les principes édictés par la municipalité pour favoriser «l'accès de tous à la culture», et notamment à la lecture. Aussi, lorsqu'au milieu des années 1980, la direction de la bibliothèque et le responsable du service culturel proposent l'instauration d'une cotisation, de vives réticences se font jour, à la fois du côté des élus et de celui du personnel de la bibliothèque attaché au principe sur lequel est en partie fondé leur mission, et partant leur position. Cette proposition prend une enquête sociologique pour vecteur : dans le cadre d'une étude sur le public de la bibliothèque, ses pratiques et ses vœux, il est demandé aux lecteurs s'ils accepteraient la remise en cause de la gratuité. Le conflit qui s'ensuit oppose deux camps antagonistes : d'un côté, les responsables de l'action culturelle – directeur des affaires culturelles, directrice de la bibliothèque – rejoints par l'adjoint à la culture, de l'autre, une partie importante du personnel soutenu par la C.G.T. et certains élus locaux. Les premiers s'appuient sur les arguments de la compétence et de la rigueur : les résultats de l'étude sur la fréquentation de la bibliothèque, les enquêtes de sociologie des pratiques culturelles qui tendent à relativiser le poids du facteur économique, les difficultés budgétaires que le paiement d'une cotisation permettrait de soulager en partie. Les seconds font référence aux objectifs de la culture pour le peuple, que l'abandon de la gratuité remet selon eux en cause. Ce sont en fin de compte les recommandations tirées de l'enquête qui prévalent, marquant aux dires mêmes des antagonistes une victoire des professionnels de la culture contre le populisme culturel.

C'est une exposition sur le patrimoine industriel et l'art contemporain qui fournit l'occasion de la seconde controverse. En préfiguration d'une nouvelle structure de l'action culturelle locale, un centre d'art contemporain tourné vers le champ universitaire (rencontres entre chercheurs et artistes, recherches ethnographiques sur le patrimoine populaire local et notamment sur les pratiques liées au fleuve³⁰), une exposition est organisée, qui présente une collection privée et les œuvres de deux artistes conceptuels en même temps qu'un ensemble documentaire sur l'industrie locale du verre. C'est plus précisément ce second volet qui suscite des réactions négatives de la part d'élus communistes et de militants syndicaux qui y voient une entreprise de glorification des industriels locaux. S'organise alors une véritable contre-offensive qui tend, conformément à l'entreprise de valorisation des traditions ouvrières antérieurement poursuivie, à mettre en avant les luttes sociales.

«Il y a eu des remarques au début venant des milieux ouvriers disant que c'était une exposition à la gloire des tenants du verre de la verrerie royale... A tel point qu'ils ont provoqué une visite de la

²⁹. Cf par exemple les «Réflexions et propositions pour un autre fonctionnement culturel à Givors», signées de l'ancien responsable du service culturel devenu directeur du théâtre et d'une secrétaire du service culturel. 9 octobre 1985, Archives municipales, non répertorié.

³⁰. Cf la plaquette *La Maison du Rhône, Patrimoine, art contemporain*, Givors, janvier 1989, non paginé.

fédération du PC, et puis de la CGT aussi. ¹⁰ La fédération du PC sans doute par tactique à considérer que l'exposition était très bien. Mais localement, il s'est trouvé et en particulier quelqu'un qui est journaliste à *l'Humanité*, qui à l'époque était assez bien avec [le directeur du théâtre]. [...] Au dernier moment on nous a obligés à exposer un recueil de tracts de la CGT qui ont été mis dans un classeur. [...] Il était prévu de demander du côté de la CGT, des organisations syndicales de nous fournir les matériaux pour l'introduire naturellement dans l'exposition mais on n'a jamais eu la documentation et comme ça au dernier moment ils nous ont fourni quelques tracts. Voilà bon, un exemple encore de la difficulté à faire passer quelque chose qui maintenant doit être naturel.³¹»

III. Le chassé-croisé de l'action culturelle et du politique

A l'issue d'une première phase d'institutionnalisation qui marque le succès de l'entreprise municipale de politisation de la culture (le C.C.C.P.), puis d'une période critique de coexistence conflictuelle entre les défenseurs des références politiques initiales et les professionnels de l'action culturelle important des logiques nouvelles, le populisme culturel apparaît, comme le dit l'ancien adjoint, «complètement dépassé». L'acceptation et l'intériorisation de ce dépassement est le fruit de la redéfinition des modes d'intervention des protagonistes de l'action culturelle locale — responsable administratif, responsables d'équipements, élus— ces derniers ayant peu à peu lâché prise quant à la définition des orientations culturelles de l'action municipale.

Cette redistribution, on le voit, ne s'est pas faite sans heurts. Il a fallu, pour qu'elle soit largement acceptée, un lent processus d'autonomisation au terme duquel —dans la situation observable au début des années 1990— les principes d'action et de légitimation des professionnels de l'action culturelle locale s'imposent comme les seules modalités possibles de l'intervention publique. C'est alors que s'opère un retour du politique dans un premier temps refoulé : les agents de l'action culturelle locale, et en particulier le directeur des affaires culturelles, s'érigent à leur tour en porteurs d'un projet politique qui prend la culture comme point d'appui.

Autonomisation et dé-politisation

Le début des années 1980 marque une nouvelle phase dans l'institutionnalisation de l'action culturelle locale. Dans le cadre d'un projet d'aménagement urbain, la construction de deux équipements culturels est décidée : une médiathèque, dix fois plus importante en surface que l'ancienne bibliothèque municipale (de 130 à 1300 mètres carrés) qui emploie quinze personnes, et un théâtre de 200 places. C'est dans ce contexte de création d'équipements qu'est décidée la restructuration du service culturel municipal : son responsable devient directeur du théâtre et est remplacé par un nouvel agent qui prend le titre de directeur des affaires culturelles, du personnel administratif est engagé.

Le nouveau titulaire du poste cumule plusieurs expériences. Après une formation sans rapport avec ses activités ultérieures (un D.U.T. d'automatisme), il devient directeur de M.J.C. en 1971. Il suit alors des formations dans le domaine socio-éducatif et socio-culturel, puis est chargé à partir de 1977 de l'action culturelle dans le service de l'enfance d'une municipalité communiste de la région (Vaulx-en-Velin). Il est en même temps conseiller municipal communiste d'une ville de la banlieue lyonnaise (Saint-Fons). Il a la charge des questions culturelles au sein des instances départementales du P.C., ce qui lui permet d'entrer en contact avec les élus communistes locaux, et en particulier avec le maire de Givors. Le nouveau directeur des affaires culturelles cumule ainsi

³¹. A.S., instituteur à la retraite, conseiller délégué à la culture de 1977 à 1983, adjoint à la culture de 1983 à 1989.

des ressources partisanes et professionnelles¹¹ utiles à l'élaboration d'un «projet culturel» et à son acceptation par les élus locaux comme par les responsables des équipements. Et ces ressources trouvent tout particulièrement à s'investir dans une situation de complète restructuration où la politique initialement formulée est décalée par rapport aux réalisations institutionnelles nouvelles. Il peut alors fournir les orientations qui viennent combler le vide laissé par la disparition progressive du cadre initial de l'intervention municipale. C'est ce qu'il évoque rétrospectivement : «Moi, mon projet, il était plus d'élaborer, de participer à élaborer une stratégie de politique culturelle. Du côté des élus, ils voyaient plus la dimension fonctionnelle, c'est un paradoxe, et moi j'étais sur une dimension plus politique, ce qui après coup paraît assez logique.³²»

C'est à cette période —à partir de 1982— que se définissent les rôles respectifs des institutions et des responsables de l'action culturelle locale. Passée l'impulsion initiale de la création des équipements, de l'élaboration des structures et de la désignation des agents chargés de les animer, les élus locaux voient leur poids décliner dans la définition des orientations de l'action municipale. Celles-ci sont alors élaborées au sein de chacune des institutions culturelles locales par leurs responsables, à travers les différentes programmations. La définition politique de l'action culturelle municipale cède le pas à la gestion des institutions.

L'autonomisation et la routinisation des structures culturelles entraînent deux conséquences. La première est que l'action culturelle municipale perd en unité ce que ses agents ont gagné en autonomie. Les opérations communes et les échanges subsistent, sans pour autant que les différentes activités soient intégrées à un projet commun dont les différents protagonistes auraient une conscience claire. A l'inverse, l'autonomisation des différents équipements conduit à un certain repli sur les activités propres de chacun d'entre eux. Le faible nombre de projets communs aux différents équipements, et plus encore la relative méconnaissance réciproque des activités des uns et des autres témoignent de cette fragmentation. L'autonomisation et la routinisation des structures culturelles conduit également au redéploiement des activités du service culturel municipal. Les différents équipements n'ont plus guère besoin d'un intense travail de coordination. Dès lors, pour maintenir leur existence, le service culturel et leur directeur se réorientent vers l'élaboration de nouveaux projets³³, dont on comprend qu'ils puissent être détachés des prescriptions des élus locaux et soumis aux logiques et concurrence professionnelle auxquelles obéit le travail du directeur des affaires culturelles. L'on comprend également par là comment peuvent apparaître des réalisations *a priori* sans liens avec l'espace social local : un centre d'art qui organise moins d'expositions que de colloques entre artistes, universitaires et «médiateurs culturels» sur les thèmes en vogue dans ce milieu (l'art public, l'art et la citoyenneté, etc.), moins de manifestations tournées vers le public local que des «séminaires de formation» pour futurs «professionnels de la médiation artistique» ou des recherches ethnographiques, ou d'autres encore sur les politiques artistiques territoriales.

Ces activités sont désormais les plus marquantes de l'action culturelle municipale. Elles font intervenir les logiques définies dans un espace hybride nationalement constitué d'agents des administrations culturelles centrales, de critiques d'art, d'universitaires et d'artistes, logiques sur lesquelles les élus locaux n'ont guère de prise.

Le poids croissant des circuits de légitimation externes

³². J.V., directeur des affaires culturelles depuis 1982.

³³. Ce cas typique de «dérive inflationniste» d'une politique culturelle municipale a pour particularité d'être induit par l'institutionnalisation de cette dernière. Cf Erhard Friedberg et Philippe Urfalino., *Le jeu du catalogue, les contraintes de l'action culturelle dans les villes*, Paris, C.N.R.S.-C.S.O., La Documentation Française, 1984, 153 p.

L'action culturelle municipale est ¹²ainsi, depuis le milieu des années 1980, dominée par les circuits de légitimation externes qui conduisent à faire porter l'accent sur des opérations qui sont susceptibles de leur être conformes. Le traitement de l'histoire locale ou des arts plastiques, par exemple, montre bien que les orientations culturelles sont désormais moins définies dans des relations localement constituées que dans la recherche d'une consécration auprès d'agents extérieurs à la ville (universitaires, artistes reconnus nationalement et internationalement, responsables du ministère de la culture...)

Alors que l'histoire locale avait largement été mobilisée par la majorité municipale pour faire valoir la tradition des «lutttes sociales» dont les élus communistes se sont érigés en continuateurs, elle est peu à peu traitée avec des prétentions scientifiques, par la multiplication des collaborations entre le service municipal des archives et des historiens universitaires, et plus récemment par la mise en place d'un «Centre d'Anthropologie du fleuve»³⁴. Si la mobilisation de l'histoire locale avait été une première fois «dé-localisée» en alimentant un discours de lutte des classes, elle l'est ainsi une seconde fois, en servant à intégrer l'action culturelle dans des circuits extra-locaux.

Le changement est plus marquant encore en ce qui concerne les arts plastiques. C'est à partir du début 1982 que le service culturel municipal multiplie les expositions d'art contemporain, ôtant ainsi à l'ancien «Salon des arts» l'exclusivité de la présentation locale des arts plastiques. Mais c'est surtout avec la commande d'œuvres monumentales d'art contemporain destinées à être installées dans des lieux publics que s'opère ce radical changement. Les propos du maire l'indiquent : c'est avant tout la présence et l'activité du directeur des affaires culturelles qui sont au principe de cette innovation.

«D'abord, Salendre a fait beaucoup de choses à Givors, mais c'était pas l'art contemporain, Salendre, [Le directeur des affaires culturelles] n'était pas là. On m'a reproché à un moment, on m'a dit "Salendre est un peu vieux". C'est vrai, Salendre c'était l'art ancien, il était amoureux de tous les grands sculpteurs qu'on a connu dans le passé. C'est l'art de son époque, et maintenant il faut aller vers autre chose. [Le directeur des affaires culturelles] il a organisé des colloques sur la commande publique. Parce que les artistes s'ils veulent vivre il faut commander. Alors [Le directeur des affaires culturelles] il a développé sur la commande publique et puis l'art et la ville. De ce point de vue, avec les contacts qu'il a, il est très compétent, il organise ça bien, il organise des tas de choses.» (Entretien).

Au delà des réactions habituelles d'hostilité fréquemment provoquées par l'installation d'œuvres monumentales d'art contemporain³⁵, ces opérations ont suscité de vives controverses au sein de la majorité communiste du conseil municipal : s'il faut accepter l'abandon de l'orientation esthétique des années 1950, faut-il pour autant abdiquer toute orientation et se laisser imposer les critères du champ artistique au risque d'importer «l'archétype de l'art occidental décadent» ? L'adjoint à la culture de l'époque relate ainsi ces controverses :

«Dans une des réunions qui a précédé tout ça, il y avait des élus, des gens des services techniques, il y avait des artistes locaux. Pas mal de ces gens étaient au PC ou proche du PC, et [le directeur des affaires culturelles] et moi quelque part on était déjà en combat. Alors Patrick Raynaud a défendu son projet et il y a eu un certain nombre de gens dans la salle pour dire, "oui, moi je ne le sens pas"... des choses qui relèvent un peu plus du psy que d'une perception vraiment objective du fonctionnement de l'art et de la sculpture en particulier. Un certain nombre de gens sont allés voir le maire dans son bureau et avec un texte tiré d'une revue proche du PC, et dans cette revue on parlait de Patrick Raynaud en disant que c'était l'archétype de l'art occidental décadent. C'était

³⁴. Sur l'hypothèse de la «réélaboration d'un populisme "utopique" en un populisme "savant"», Cf Bernard Pudal, «Le populaire à l'encan», *art. cit.*, p. 59.

³⁵. Cf pour une analyse des réactions à l'installation d'une œuvre d'art contemporain au sein d'une communauté *a priori* tendanciellement plus réceptive aux formes d'expression savantes Nathalie Heinich, «Herméneutique et sens commun : l'artiste contemporain, le C.N.R.S. et les physiciens», *Raison Présente*, n° 107, 1993, p. 51-80.

un peu fou, deux personnes ici très connues ¹³ qui vont voir le maire pour faire pression sur lui. Le maire subit cette pression parce qu'il sait que la pression vient du PC à ce moment là, donc il faut qu'il manœuvre pour ne pas s'attirer les mauvaises grâces du PC. Et en bureau municipal on décide de demander un autre projet à Patrick Raynaud.» (A. S., entretien).

L'importation de l'art contemporain sous forme de sculptures monumentales et plus généralement l'investissement dans les arts plastiques, autour duquel la politique culturelle locale est désormais structurée, se sont accompagnés de multiples opérations destinées à faire valoir ces initiatives auprès d'agents du champ culturel au plan national. Des colloques réunissent des architectes, des urbanistes français et étrangers, des agents du ministère de la culture, des artistes connus du grand public cultivé tels que Ben ou Daniel Buren, etc. Un important investissement en direction de la presse locale et nationale est consenti. Des textes sont publiés sur l'art contemporain et sur les thèmes de prédilection de la nouvelle structure mise en place par le service culturel : «l'art public», «la commande publique»³⁶. Toutes ces activités sont organisées au sein d'un «Institut pour l'Art et la Ville» créé à l'initiative du directeur des affaires culturelles et doté d'un «comité scientifique» où l'on trouve un historien d'art, un philosophe auteur de publications nombreuses, un professeur de droit et de science politique collectionneur d'art contemporain. Ce dernier vit et travaille dans une importante ville universitaire de la région ; les deux précédents sont parisiens. Le recrutement des membres de cet Institut témoigne également de la stratégie nationale et internationale qui est développée : seuls trois membres sont issus de la ville, et ceux qui viennent de la région sont minoritaires. Le pôle universitaire est fortement représenté, ainsi que les architectes et les artistes. On trouve un seul élu, le conseiller municipal délégué à la culture. Parmi les soixante-quatre membres de l'Institut pour l'Art et la Ville recensés en février 1993, on compte seize architectes et urbanistes, dont quatre italiens, un allemand, un suisse, cinq parisiens ; onze philosophes, sociologues et universitaires, dont trois italiens, un suisse, trois parisiens ; neuf artistes dont deux sont installés à l'étranger (Allemagne, Etats-Unis), six sont parisiens et un est installé en province (Ben, à Nice) ; huit historiens et critiques d'art, dont deux allemands, un américain, un italien, deux parisiens ; sept «médiateurs culturels», dont deux allemands, un américain ; cinq représentants d'administrations centrales (ministères de la culture et de l'équipement) ; deux industriels, collectionneurs de la région ; un élu, le conseiller municipal délégué à la culture.

Si cette stratégie de dé-localisation s'intègre à ce qu'il est convenu d'appeler la politique d'image des villes, elle est loin de s'y limiter³⁷. Elle a partie liée avec la recherche de soutiens financiers extérieurs : l'obtention de subventions des administrations centrales fonctionne comme l'un des principaux critères d'évaluation du travail des responsables de l'action culturelle locale. Ces derniers intègrent alors les normes et les orientations ministérielles, qui constituent moins un cadre directement contraignant que, comme le dit le directeur des affaires culturelles, «l'arrière-plan des décisions», qui vient dans le cas de Givors conforter ou amender la tendance localement définie. C'est ainsi que la signature d'une convention de développement culturel centrée sur l'art contemporain en 1987 est venue renforcer les moyens et les orientations de l'intervention municipale, en même temps que son intégration dans un circuit et des logiques extra-locales. Cette stratégie de dé-localisation va également de pair avec le renouvellement des modes de légitimation des élus locaux : la désagrégation progressive des liens de proximité et des réseaux de soutien locaux (syndicaux et partisans) tend en quelque sorte à être compensée par la recherche d'une reconnaissance par le haut (universitaires, agents du champ culturel, presse nationale). La dé-localisation s'inscrit enfin dans les stratégies professionnelles du directeur des affaires culturelles, qui elles-mêmes s'inscrivent nécessairement en dehors du strict cadre municipal. De fait, la petite taille de la commune, la relative précarité d'un statut contractuel et d'une position directement liée à la majorité municipale conduisent à ne pouvoir envisager l'occupation d'un tel poste comme une

³⁶. Cf notamment *Art et espaces publics*, Actes des Rencontres de Givors, Maison du Rhône, Givors, 1992, 127 p.

³⁷. Philippe Urfalino, «Media, performers and politicians : strategies of delocalization», *Media, Culture and Society*, Vol. 9, 1987, p. 333 à 345.

situation stable, et partant à rechercher des ¹⁴ soutiens et une reconnaissance externes, ce qui n'est pas sans incidences sur les orientations localement impulsées. Et il suffit pour se convaincre des liens étroits qui unissent les transformations de l'action culturelle locale au parcours de l'agent qui en est le principal responsable de savoir à quel point l'évolution des dispositions personnelles de ce dernier est homologue à la relégation progressive du populisme et du politique dans l'intervention municipale. Sa reconversion, du militantisme politique et de l'expérience professionnelle dans le milieu socio-culturel (rappelons qu'il est au départ directeur de M.J.C.) au cercle national voire international des universitaires, artistes et fonctionnaires qui interviennent dans les politiques de la culture, se marque jusque dans les attitudes vestimentaires. Aux vêtements «sport» et collier de barbe de la première période a succédé une tenue à la fois sobre et plus conforme au «bon goût» des élites cultivées (veste noire, pantalons à pinces, coupe de cheveux soignée). Il quitte le P.C.F. et démissionne du poste de conseiller municipal qu'il détenait en 1986. Au même moment, il investit fortement les filières de formation à l'administration culturelle qui se constituent alors au sein des universités, dans lesquelles il intervient comme formateur et responsable pédagogique. Il participe à plusieurs colloques qui ont trait aux politiques culturelles, et publie plusieurs articles sur ce thème dans des revues intellectuelles intermédiaires³⁸.

En guise de conclusion : le retour du refoulé ?

L'on comprend, au terme de la restitution des transformations subies par l'action culturelle locale, que ses dimensions directement politiques et son rapport au populaire ne puissent réapparaître que si elles sont en phase avec un circuit de reconnaissance externe. Le «populaire», pour refoulé qu'il soit, revient ainsi sous d'autres formes, à la faveur notamment des opportunités institutionnelles des professionnels de l'action culturelle. Le rapport au populaire s'exprime alors sous des formes «culturellement correctes», c'est-à-dire conformes aux normes qui prévalent dans les cercles de l'administration culturelle et de son commentaire : attention «ethnographique» portée aux pratiques populaires comme stratégie d'ouverture au champ universitaire, lutte contre l'illettrisme avec une politique de multiplication des lieux de lecture dans la ville, lutte contre «l'exclusion» sociale et culturelle avec l'intégration d'un fort volet culturel au plan de développement social du quartier le plus «difficile» (*i.e.* celui qui cumule les plus fort taux de population d'origine étrangère, de chômage, de délinquance...). Les pratiques d'intervention sont alors moins fondées sur un travail «de terrain» (rencontre avec les habitants, pratiques d'encadrement, etc.) que sur le montage de dossiers de subventions, de multiples réunions avec les représentants des différentes administrations, etc³⁹. Autrement dit, ces intermédiaires sociaux que sont les agents de l'action culturelle locale n'interviennent plus comme porte-parole du bas vers le haut, mais comme gestionnaires des rapports du haut vers le bas⁴⁰.

L'importation de l'art contemporain marque bien également ce processus de refoulement-redécouverte du rapport au populaire. Ce rapport au populaire s'exprime cette fois dans des formes politiques renouvelées qui renvoient au «désir politique» des premiers moments. De fait, les

38. Cf notamment Jacky Vieux, «Les municipalités devant la question de la culture», *Raison Présente*, n° 99, 3ème trimestre 1991, p. 73-80 ; «Du médiateur à l'administrateur culturel», *Raison Présente*, n° 107, 3ème trimestre 1993, p. 97-104.

39. Ces indications sont fondées sur les observations effectuées au cours d'un séjour prolongé (deux mois et demi) passés quotidiennement à la fois au service culturel municipal et à la cellule de développement social urbain du quartier en question.

40. L'on reprend ici la remarque générale de Bernard Pudal qui note que «Les professions intermédiaires salariées [...] s'auto-définissent aujourd'hui de plus en plus par leur rôle d'intermédiaire entre le haut et le bas, du haut vers le bas, alors que dans les années 70, nombreux étaient ceux qui avaient cherché une définition de soi comme porte-parole du bas vers le haut.» Bernard Pudal, «La revue de presse», *Les actes de lecture*, septembre 1993, n° 43, p. 26-33 (p. 33). En ce qui concerne l'action culturelle locale, les rapports entre le haut et le bas correspondent ici à la fois à la structure de l'espace social et à l'organisation politico-administrative Etat-collectivités locales.

promoteurs locaux de «l'art public», au ¹⁵ premier rang desquels se trouve le directeur des affaires culturelles, y trouvent le moyen de formuler ce qui selon leurs propres termes se donne comme un projet politique. Faisant référence à un marxisme modernisé et rendu acceptable (Habermas), ces entrepreneurs d'art public mobilisent abondamment le lexique du civisme, de la citoyenneté, de l'utilité publique. C'est de l'installation de «l'art dans la ville» qu'il faut attendre la «restauration de la citoyenneté», la «requalification du territoire», autrement dit les réponses à ce qui est construit comme les principaux problèmes du temps.

Les prescriptions «civiques» des «médiateurs culturels» s'appliquent dans les volets artistiques des projets d'aménagement urbain, et plus généralement dans l'ensemble de pratiques qui forme la politique culturelle locale. Sont alors redéfinis, au sein d'un espace où dominent fonctionnaires et experts, les rôles des élus locaux qui doivent «prendre des risques», leurs relations avec la population locale à laquelle ils doivent désigner la «modernité», les rapports entre «local et global» et entre centre et périphérie, etc⁴¹. La position centrale occupée par les professionnels de l'action culturelle —et en particulier par le directeur des affaires culturelles qui fait figure de «médiateur obligé⁴²»— leur permet ainsi d'opérer sur un mode intellectuel un réinvestissement du politique, autrefois investi dans l'engagement militant. Autrement dit, l'autonomisation de l'espace de l'action culturelle locale par rapport à l'orientation politique définie par les élus permet en fin de course le réinvestissement politique, selon leurs propres logiques, des agents professionnels qui y occupent une place dominante.

L'autonomisation des professionnels de l'action culturelle rend donc possible un investissement politique sous des formes entièrement renouvelées. Ce processus apparaît tout d'abord lié à la dépossession des élus locaux. Ils se voient, dans un premier temps, privés de la possibilité qu'ils avaient acquise, par les références à la culture populaire, de parler de culture ; puis, dans un second temps, ils sont concurrencés dans la définition d'un projet politique par les «médiateurs culturels». Ce processus apparaît ensuite lié à un «travail de deuil⁴³» : celui des élus communistes, qui intériorisent progressivement la disparition des références culturelles sur lesquelles ils avaient fondé leur intervention. Travail de deuil des agents de l'action culturelle également : issus du militantisme politique et d'une action culturelle fondée sur un rapport direct au peuple⁴⁴, ils se reconvertissent dans des positions qui se construisent contre la tutelle politique et les références populistes, et donc au prix d'un renoncement aux croyances initiales. Leur position établie, ils peuvent réinvestir sous d'autres formes les références au peuple et au politique, ou, autrement dit, rétablir les objets du deuil, comme «par une psychose hallucinatoire de désir⁴⁵».

Vincent Dubois

41. Les expressions placées entre guillemets sont tirées des diverses publications locales qui ont trait à l'art public.

42. Pour reprendre l'expression qui sert à désigner la configuration dans laquelle le directeur des affaires culturelles occupent la position la plus importante. Cf Mario d'Angelo *et al.*, *Les politiques culturelles des villes et leurs administrateurs*, Paris, La Documentation Française, 1989, 113 p.

43. Cf Bernard Pudal, «Le populaire à l'encan», *op. cit.*

44. C'est le cas des deux principaux d'entre eux, le directeur du théâtre et le directeur des affaires culturelles, tous deux passés par le P.C.F., pour le premier ancien animateur dans une compagnie de théâtre active dans le domaine du théâtre «pour les ouvriers» dans les années 1960-70, et pour le second ancien directeur de M.J.C.

45. Sigmund Freud, *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1989, p. 148, cité in Bernard Pudal, *ibid.*