



HAL
open science

Des “plaisirs bourgeois” aux “droits du peuple”

Vincent Dubois

► **To cite this version:**

Vincent Dubois. Des “plaisirs bourgeois” aux “droits du peuple” : La formation d’un discours politique sur la culture (1884-1930). Sources: Revue d’études anglophones, 1991, 26, p. 43-60. halshs-00488779

HAL Id: halshs-00488779

<https://shs.hal.science/halshs-00488779>

Submitted on 2 Jun 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.

DES «PLAISIRS BOURGEOIS» AUX «DROITS DU PEUPLE» La formation d'un discours politique sur la culture 1884-1930

Résumé : Le traitement politique des questions artistiques apparaît comme un vecteur de l'expression des clivages sociaux. En stigmatisant la vanité des «plaisirs bourgeois» face aux souffrances du «peuple», les porte-parole des classes populaires amènent les défenseurs de l'intervention publique pour les arts à présenter celle-ci comme une «œuvre sociale». C'est ainsi que se construit un discours sur la démocratisation de la culture et que se profile peu à peu un nouvel objet : les politiques culturelles.

Il est devenu habituel qu'un homme politique intervienne sur un sujet «culturel». Dans les programmes partisans et les professions de foi, dans les organigrammes des partis et des mairies, il est aujourd'hui bien rare de ne pas trouver un chapitre «culture». Plus, l'aptitude à s'exprimer sur ce thème semble désormais constituer l'une des ressources nécessaires d'un maire comme d'un leader national. Pourtant, la politisation¹ des questions culturelles n'a pas toujours paru si naturelle ; elle constitue le résultat d'un processus long et complexe qu'on se propose d'éclairer.

Comment se constitue un argumentaire politique, un répertoire discursif sur un terrain réputé rétif aux formes habituelles de gestion publique et sur lequel les élus font montre de la plus grande prudence ? Les envolées lyriques de la «démocratisation culturelle» ne masquent-elles pas ce qui fut au départ une politisation «à reculons» ? Le traitement politique des questions artistiques n'obéit guère à la continuité d'une «démarche», de la gestation à l'application d'une idée, de sorte qu'il paraît difficile de découper des séquences chronologiques nettes qui ne soient plaquées sur des transformations plus globales ou limitées à de simples changements institutionnels. De plus, la diversité et les transformations des sujets traités incitent à considérer notre corpus comme un espace où se constituent thèmes et objets de discours plutôt que comme *un* discours dont il s'agirait de retracer l'évolution. Aussi, l'on préférera au travail de périodisation opéré à partir d'une supposée continuité le repérage des achoppements, des renversements, des discontinuités qui transforment mais aussi structurent et permettent de comprendre les discours tenus.

Au delà des querelles esthétiques et des problèmes de gestion, les controverses politiques sur les «beaux-arts» renvoient à des questions plus générales et aussi plus fondamentales : celles du lien politique et de la légitimité de l'intervention. Placés sur la scène publique, les débats artistiques revêtent une indéniable dimension sociale et apparaissent à bien des égards comme une «lutte de classes» symbolique. Comment dès lors prétendre servir «l'intérêt général» et offrir un «service public» ?

En revenant sur les discours d'agents politiques «ordinaires» au tournant du siècle -les débats au conseil municipal de Lyon²-, il nous semble possible d'amener quelques éléments de réponse³. Lieu de représentations⁴, les débats municipaux le sont à plus d'un titre, et constituent ainsi une source particulièrement riche. La fréquente présence d'un public confère une indéniable dimension symbolique à ces débats et produit une mise en scène du jeu politique local qui facilite le repérage de ses règles. Cette présence physique rend d'autre part la question du lien politique plus immédiate et plus pressante. Espace aux déterminations multiples (propriétés des agents, représentations d'intérêts locaux, interactions entre le système politique national et la structuration de l'offre politique locale...), le champ politique local présente l'avantage de rendre ces déterminations plus visibles⁵. S'agissant de l'étude des discours, il facilite la réalisation d'une histoire sociale des idées, car c'est plus de leur diffusion et de leurs usages qu'il s'agit que de leur formulation et de leur cohérence ; si la proximité du lieu de production (parlement, organisations...) peut produire un effet d'aveuglement -le débat politique n'étant considéré que comme un débat d'idées-, l'éloignement géographique («la province») produit plus facilement la distanciation nécessaire. L'objet ainsi constitué se rapporte bien aux trois sens du mot «représentation» distingués par Luc Boltanski et permet, au delà de la question des «Beaux-Arts», de renvoyer plus généralement à l'analyse du champ politique⁶.

Une question controversée

Les questions «artistiques» occupent une place singulière dans le débat politique. Elles peuvent de prime abord paraître marginales, si l'on s'en tient à un approche quantitative. Ainsi, dans un rapport général sur les travaux du conseil municipal pour la période 1888-1892, sur les 2 934 dossiers soumis au conseil depuis son installation, 42 sont classés dans la catégorie «Beaux-Arts», qui constitue le secteur le moins important numériquement⁷. La longueur des discussions, la fréquente âpreté des débats et leur couverture par la presse invitent cependant à relativiser ce premier jugement. Comparant ironiquement les deux bâtiments voisins, un journaliste affirme : «Le Grand-Théâtre tient plus de place à Lyon que l'hôtel de ville. [...] A chaque séance du conseil municipal, on emploie en moyenne une heure à se chamailler sur le théâtre»⁸. De la même manière, fréquentes sont les interventions qui débute par un appel à la modération pour traiter des questions qui «passionnent le public», témoignant *a contrario* de l'importance des débats.

Si ces débats peuvent être considérés comme importants, c'est qu'ils concernent à la fois la question de la représentation politique (l'élue doit faire valoir les «attentes» mais aussi les goûts de ses mandants) et celle de la définition d'un «service public». Ils offrent ainsi à l'observateur un bon exemple du travail de formalisation politique des représentations sociales.

Une «lutte de classes» symbolique

S'il n'est guère utile de rappeler les déterminations sociales des «pratiques culturelles», pour employer le vocabulaire d'aujourd'hui, il importe en revanche de montrer en quoi le champ de ces pratiques peut devenir un espace symbolique où se

dessinent les clivages sociaux. Les «Beaux-Arts», dans leur traitement politique, constituent un vecteur d'expression des différences sociales et un moyen de manifester l'importance respective des groupes distingués. Nombre de propos tenus sont des interventions «modestes» d'élus prétendant représenter les goûts et les doléances de leurs mandataires plus que prononcer un quelconque avis «autorisé», témoignant de l'importance que revêt l'actualisation du lien politique pour le traitement de ces questions⁹. Les élus intervenant sur ce thème se posent explicitement en représentants d'un groupe social. Ainsi, ces deux exemples socialement et politiquement opposés : «Messieurs, je n'ai pas la prétention de me poser en amateur très éclairé de tout ce qui a un caractère artistique et de l'art musical en particulier. Mais j'ai la prétention, cependant, d'appartenir au gros public ; en effet, comme beaucoup de personnes, j'ai cultivé ce qu'on est convenu d'appeler les arts d'agrément»¹⁰. Et de poursuivre que «le gros public» est mécontent de la qualité artistique des spectacles proposés. Avocat et membre du groupe réactionnaire (pour la répartition politique et professionnelle du conseil municipal, cf. annexes), cet élu parlant du «gros public» s'érige en représentant d'une bourgeoisie d'affaires qui cultive précisément «les arts d'agrément»¹¹. A l'autre extrémité de l'échelle sociale, les employés et ouvriers sont plus explicitement encore porte-parole de leur groupe d'origine. «Je me place particulièrement dans la situation des ouvriers ; j'envisage la situation des classes laborieuses» répète cet ouvrier ciseleur «libéral, progressiste, et mutualiste»¹² «Je suis ouvrier, [...] je tiens surtout à ce que les laborieux puissent s'instruire aisément».

L'expression des groupes sociaux peut être négative : en stigmatisant les pratiques jugées illégitimes des autres groupes, la «bourgeoisie urbaine» démontre sa capacité à imposer ses critères d'appréciation comme étant la manière légitime de voir. Témoins de cette «lutte de classes symbolique», les pétitions que signent les «gens respectables» pour protester contre les manifestations artistiques non conformes au «bon goût».

En 1894, les riverains de la plus belle place du centre ville protestent contre le café-concert qui y est organisé. Le texte de la pétition dénonce le «vacarme assourdissant» du «cornet à pistons et de la grosse caisse» de cette «musique de vogue» et «les gestes souvent obscènes» qui attirent «un public *spécial* [souligné dans le texte] sur lequel la vigilance de la police pourrait continuer à s'exercer»¹³. Rassurant, le premier adjoint de ce conseil municipal «de gauche» (un seul élu conservateur contre 53 radicaux et socialistes) assure que prochainement «il y aura une série d'attractions qui sortiront du vulgaire». Des précédents ont déjà assuré une issue favorable aux plaignants, comme cette «pétition recouverte d'un grand nombre de signatures de gens très respectables»¹⁴ réclamant la suppression de concerts sur une autre place du centre ville, autour de laquelle «il y a un côté qui est très bien habité», et un autre côté beaucoup plus populaire, où les habitants sont favorables aux concerts. «L'Administration a eu le bon esprit de tenir compte de la qualité des signataires et s'est décidée à donner raison aux premiers», indique le maire. Il ne se trouve guère qu'un employé radical-socialiste pour regretter cette préférence accordée à la «qualité» sur la «quantité» des pétitionnaires.

Les débats publics sur les questions artistiques, on le voit, constituent un terrain de représentation des groupes sociaux. Plus généralement, ils renvoient aussi, plus directement qu'il n'y paraît, à la concurrence de représentations divergentes de

la société. La définition de «l'utilité publique» n'échappe guère à la transposition de schèmes d'appréciation socialement déterminés qui renvoient plus généralement à des systèmes d'opposition structurant les représentations du monde social. La classification préalable des activités, entre les «nobles» et les autres, les «sérieuses» et les «légères», les «artistiques» et les «vulgaires», n'est en effet rien d'autre que l'importation et l'universalisation de jugements sociaux.

A travers la question de l'unicité de «la culture» se profile celle de l'existence des «classes sociales» ; les tentatives d'imposition de critères «universels» -comme lorsque les jugements sont proférés sur le mode du «bon goût» et de la «décence»- ont en effet partie liée avec la négation de la division en classes.

«Messieurs, je suis de ceux qui, toute leur vie, se sont obstinément refusés à croire aux classes», clame un avocat et sénateur conservateur, qui n'échappe pourtant pas au caractère «classiste» de sa prise de position. «Je ne considère pas que le milieu social auquel j'appartiens soit supérieur à aucun autre. [...] Cela exposé, je suis bien obligé de reconnaître que certains milieux sociaux sont plus favorisés que d'autres et ont à leur disposition des moyens de s'instruire, de se perfectionner, de se procurer des jouissances intellectuelles que d'autres ne possèdent pas»¹⁵.

Inversement, reconnaître et promouvoir l'existence d'une «culture ouvrière», c'est aussi dénier aux «dominants» le monopole de la production des biens symboliques. Mais les canons de la «culture dominante» sont, à la fin du siècle, rarement remis en cause, et il faut attendre la promotion d'un personnel politique ouvrier et la diffusion des théories marxistes pour que soit dénoncée la «culture bourgeoise»¹⁶. C'est en effet au début des années 1920 que l'on reformule la question de savoir «ce qui est bon pour le peuple». L'on ne se contente plus alors de «distractions saines» (cf. infra), mais l'on tente de proposer une alternative «populaire» au savoir et aux plaisirs «bourgeois». Le ton catégorique (dans tous les sens du terme) de ces débats cède peu à peu la place à la conciliation qui s'opère autour de la légitimation des pratiques populaires. En 1920, un professeur de lycée communiste, critiquant la création d'un cours de solfège pour jeunes filles affirme : «Ce qu'il faut aux ouvriers, ce sont des cours socialistes. [...] Il y a une science et une littérature bourgeoise». Le maire, reprenant son argumentation habituelle lui rétorque : «Non, Monsieur [...]. Il existe une science et une littérature. [...] Je déclare qu'il n'y a pas une science pour [le peuple] et une autre pour les classes privilégiées»¹⁷. Pourtant, peu après, celui-ci se fait le défenseur des «Fêtes populaires» (qui deviennent une rubrique des subventions municipales aux côtés des «œuvres artistiques et littéraires») et d'une exposition d'«art ouvrier» où il s'agit, «tout en montrant le produit des loisirs ouvriers, de développer le goût et les aptitudes ouvrières». «Cette exposition vous démontrera qu'il n'est pas toujours exact de dire que les ouvriers passent leurs loisirs au café», se félicite son adjoint¹⁸.

Le ventre ou l'esprit ?

La controverse «sociale» trouve sa traduction politique dans les débats portant sur les missions des pouvoirs publics. Si les «Beaux-Arts» peuvent être constitués en enjeu d'une portée générale, ils apparaissent essentiellement comme «l'apanage des privilégiés». Le financement public du théâtre constitue ainsi, à la fin du siècle, un succès des catégories supérieures. S'il ne faut pas oublier qu'une fraction non négligeable du public est d'origine modeste (le «poulailler»), il convient également de souligner un fait moins connu : la relative faiblesse des budgets municipaux des débuts de la troisième république peuvent accréditer l'idée que toute dépense supplémentaire grève les autres postes, et parmi ceux-ci les dépenses des «œuvres sociales». On comprend mieux ainsi les hésitations des élus. «Très fréquemment, dans les milieux populaires, on a réclamé la suppression de la subvention théâtrale», indique le maire, qui affirme n'avoir rejeté cette réclamation qu'«après de mûres réflexions»¹⁹ ; mais de telles considérations ne pèsent que rarement sur la décision²⁰. Si l'on en croit l'aile gauche du conseil municipal, s'intéresser aux Beaux-Arts, c'est, au tournant du siècle, s'intéresser aux privilégiés, alors que la représentation des intérêts du peuple passe en priorité par la promotion de la «question sociale». Sur la base du constat que «les plaisirs du théâtre, dans la situation actuelle, resteront l'apanage d'une minorité de privilégiés», nombre d'élus de gauche représentant «la classe ouvrière» proposent la suppression de la subvention théâtrale et l'utilisation des crédits ainsi dégagés à des fins plus directement «sociales», (salaires des employés, orphelinat, dispensaire...). «Songer à l'art, c'est fort bien, mais nous ne pouvons nous empêcher de songer aussi à ceux que la misère étroit»²¹, entend-on souvent, ou, de manière plus directe, «il serait plus utile de s'occuper du ventre que de l'esprit», car «les difficultés de la classe ouvrière» rendent «le moment mal choisi»²². Là encore, la teneur et la structure des débats indique très nettement que les logiques de prise de position sont autant sociales que politiques, les «points de vue» adoptés coïncidant avec ceux des groupes représentés²³. Le cordonnier socialiste déjà cité explique en ces termes sa position : «Je vois la question en ouvrier et vous, Monsieur le Maire, vous l'envisagez en intellectuel. La différence de nos opinions vient de nos points de vue opposés. Je reconnais que l'état des arts et des sciences peuvent intéresser beaucoup de gens ; mais lorsque je vois des malheureux qui n'ont pas de quoi dîner, je ne crois pas que le moment soit bien choisi pour la création d'un cours d'histoire de la musique. On n'a pas de goût pour la musique quand on a le ventre creux». Le Maire, professeur normalien, pour qui il est difficile de prétendre adopter «le point de vue des ouvriers» tombe dans le sociocentrisme dénoncé par son contradicteur : «Entre un concert et un dîner, je choisirai pour ma part le concert»²⁴.

De l'hygiénisme artistique à la démocratisation culturelle

La mise en scène des clivages et leur mise en forme par les élus constituent certes un mode de politisation ; elles forment en même temps un obstacle à l'imposition de la légitimité de l'intervention, c'est à dire à la reconnaissance d'une mission d'intérêt général transcendant les contradictions sociales. Les «discours de classe» des élus produisent en retour un classement du discours politique, les défenseurs des «arts» apparaissant longtemps comme les porte-parole des «bourgeois», alors que la «question ouvrière» se confond avec la «question sociale». Pour échapper à l'accusation de «travailler pour les bourgeois» et pouvoir prétendre mener une «action démocratique» en faveur du plus grand nombre -voire en priorité en direction du «peuple»- il a fallu modifier les représentations et transformer l'intervention pour les Beaux-Arts en «œuvre sociale». L'étude des modes de justification et des thèmes employés montre que les objets et la légitimité de l'action politique sont construits dans ce jeu symbolique et ne constituent pas l'application au réel d'idées qui leur préexisteraient.

Justifier l'intervention

Point de «prise de conscience» ou de mise sur agenda stratégique : il s'agit d'abord de gérer l'héritage du passé, et de justifier la nécessité de cette gestion²⁵. Or, gérer des équipements artistiques apparaît comme une mission délicate, soulevant les objections de nombreux élus et rendant ainsi l'obligation de justification encore plus impérieuse. De l'avocat étiqueté «démocrate» qui considère que «les théâtres ne sont pas un organisme municipal nécessaire» et qu'ils «répugnent par leur nature même à leur régie par une administration politique»²⁶ à l'employé radical-socialiste qui affirme que «le théâtre n'est pas ce que l'on peut appeler un service public proprement dit»²⁷, nombreuses sont les voix qui tendent à freiner l'intervention en désignant les contraintes qu'elle entraîne. Par la dynamique du discours et la rhétorique des élus, la «question irritante» du théâtre et des «Beaux-Arts» est pourtant progressivement convertie en une «politique»²⁸. La reconstruction des fondements de l'action, la production d'arguments par les élus soumis à l'impératif de la justification ne rendent pas seulement possible l'intervention, elles contribuent à en former l'objet.

Ce n'est guère dans l'affirmation d'une identité locale que le traitement politique des «Beaux-Arts» trouve son fondement. Il s'agit le plus souvent d'une simple «préférence locale» accordée pour subventionner une pièce de théâtre²⁹, ou acquérir des œuvres d'art³⁰. Rares en effet sont les interventions mettant en avant la spécificité locale, si ce n'est pour subventionner le théâtre de Guignol, ou à des occasions ponctuelles³¹.

Sans doute faut-il sur ce point rappeler précisément les caractéristiques locales pour comprendre le faible attrait du «localisme»³². Ville importante, il n'est pas indispensable aux élus d'avoir recours aux Beaux-Arts pour assurer son rayonnement. Ville républicaine, on peut penser que les municipalités radicales qui se succèdent à partir de 1900 cherchent davantage à réaliser l'unité nationale et l'intégration qu'à cultiver les particularismes locaux. Enfin, la faible promotion du localisme résulte vraisemblablement d'une «concurrence pour la fourniture des biens symboliques» avec les sociétés savantes locales, le plus souvent conservatrices, au sein desquelles nombre d'érudits et de littérateurs se posent en chantres du «génie de la ville»³³. La dimension locale ressurgit toutefois à travers l'argument économique. Le financement public des «Beaux-Arts» découle pour partie de préoccupations économiques ; outre les retombées commerciales des spectacles, il s'agit de satisfaire aux besoins de l'industrie locale, et en premier lieu de la soierie. Ainsi les écoles de dessin et les Beaux-Arts sont-elles destinées à «former d'habiles ouvriers»³⁴, les musées de la ville devant quant à eux leur fournir des modèles³⁵.

La faiblesse de l'argument localiste n'empêche pas la défiance «provinciale» envers «la capitale» accusée de tous les maux : outre la sempiternelle dénonciation du centralisme, public parisien et critique nationale sont associés en une «coterie littéraire» responsable de la «crise théâtrale» que les élus déplorent pendant la quasi totalité du siècle étudié. Cette stigmatisation permet en retour de vanter la «sûreté de goût» du public local, comme l'explique ce conseiller qui se félicite du faible succès du «répertoire vulgaire» : «Et je le dis avec fierté, c'est un mérite à nos yeux, c'est un honneur pour le public lyonnais de ne point imiter la bêtise parisienne et de ne pas accourir aux représentations de ces immondes insanités !»³⁶.

C'est précisément sur cette «crise théâtrale»³⁷ que s'appuie tout d'abord la politisation des questions artistiques. Car si la «crise» est, de manière endémique, d'ordre financier, à la fin du siècle dernier la «morale» est également concernée. Les salles de spectacles autres que les théâtres municipaux étant réputés «fauteurs de trouble à l'ordre public», c'est d'abord en appliquant son pouvoir de police que le maire intervient³⁸. Mais celui-ci s'exerce moins de façon négative par la censure qu'en cherchant à offrir une alternative «morale» à la population.

Un médecin radical explique ainsi la fameuse «crise du théâtre» : «Le public l'abandonne pour courir aux assomoirs, aux scalas et autres cafés concerts, pour y entendre cette littérature naturaliste immonde, née sur le fumier impérial, et que des divas du ruisseau débitent dans un hoquet d'ivresse !». La subvention est «démocratique», car sans elle le théâtre risque de fermer ses portes. «Alors vous refoulerez cette population ouvrière dans les scalas, les assomoirs et autres lieux où elle ira s'avilir et se débaucher. Une telle conduite ne peut être celle d'un Conseil Municipal républicain»³⁹. Un avocat conservateur et libéral estime dix ans plus tard qu'«il y a un réel intérêt artistique et, dans une certaine mesure, quelque intérêt moral à ce que le Grand-Théâtre soit largement subventionné, car il faut que nous combattions cette orgie de petits théâtres, des cafés-concerts»⁴⁰. L'argument perdure et semble valoir partout en France, puisqu'en 1907, Herriot cite une lettre du maire de Toulon, M. Escartefigue où, évoquant l'éventualité de la fermeture de théâtres municipaux il prévient : «Il y a là un danger, car rompre avec l'éducation artistique de la foule, c'est la livrer davantage aux cafés-concerts, où le goût se déprave et les mœurs se relâchent. Or, un régime démocratique, plus encore que tout autre, a besoin de puiser, dans l'enseignement oral et visuel du beau, les sentiments d'esthétique qui

élèvent et éduquent»⁴¹. Telle semble être la construction dominante du problème au tournant du siècle ; quelle que soit la fonction du locuteur ou l'espace de production du discours, le raisonnement ne change guère. On le retrouve par exemple dans une thèse de doctorat en économie politique de 1902. «Le travailleur a deux ennemis : le comptoir du marchand de spiritueux et le café-concert. Le premier lui détraque le corps par ses alcools frelatés, le second lui corrompt l'esprit par ses chansons, où la sottise se combine à l'obscénité.[...] L'Etat, tuteur naturel des faibles, doit protéger ce dernier contre ce danger de démoralisation. [...] La censure est impuissante.[...] Le seul moyen de réagir contre ce danger, c'est d'offrir à l'ouvrier un spectacle plus intéressant, à sa portée et à meilleur marché de nature à former son goût et à le détourner des divertissements grossiers. C'est ainsi que se pose la question du Théâtre du Peuple»⁴².

Le mal identifié il s'agit, dans la perspective hygiéniste de l'époque, d'y remédier en offrant des «distractions saines», si possible «éducatives» et «dans le genre moralisateur». Si elle tend progressivement à décliner, cette thématique, particulièrement importante au tournant du siècle, ne disparaît pas pour autant, mais se superpose à d'autres modes de construction de la légitimité de l'intervention. Elle semble en effet réunir tout le monde, et constituer une perche que les orateurs en mal d'arguments n'hésitent pas à saisir. Lorsque le maire affirme que «Le théâtre enlève à l'alcoolisme une partie de sa clientèle», le procès verbal indique «Marques d'approbation»⁴³. Lorsqu'il déclare vouloir «fournir aux jeunes filles une distraction saine» en créant un cours de solfège, il est rejoint par le représentant des droites qui estime : «La musique est un excellent instrument de moralisation et si on pouvait l'enseigner aux enfants, je suis convaincu qu'on détournerait un certain nombre d'entre eux des occupations malsaines»⁴⁴.

Les arguments et principes de justification témoignent plus de ce qui est légitime à une période et dans un espace donné que des «motivations» qui animent les élus et des «conceptions» qu'ils défendent. Or l'hygiénisme ne se limite pas à une construction médicale des problèmes politiques (lutte contre l'alcoolisme, importante représentation des médecins dans le personnel politique) ; il est lié à l'idée positiviste du gouvernement rationnel⁴⁵ et à l'instauration d'une «morale républicaine»⁴⁶. On comprend mieux ainsi le lien qui est établi avec la défense du régime : c'est sur le «fumier impérial» que naît la «littérature immonde» qu'il faut combattre ; agir ainsi, c'est se mettre en conformité avec un «régime démocratique» et accomplir le rôle d'une «municipalité républicaine». La rhétorique hygiéniste scelle donc le passage au politique du traitement des «Beaux-Arts» ; la contre-offensive théâtrale orchestrée sur le terrain «moral» suppose en effet la définition du produit de substitution que l'on entend fournir.

C'est dans le répertoire du patriotisme et de l'édification morale que les élus trouvent le moyen légitime de cette définition. Si l'on consent des subventions, c'est «dans le but de relever le niveau moral et intellectuel du théâtre ; d'encourager la décentralisation littéraire et de donner, à la fois, à la population, avec une distraction par le spectacle, un enseignement de la vertu, du dévouement ou des grands faits touchant à notre histoire nationale»⁴⁷. Si l'on encourage la création, «les œuvres, pour être primées, devront réunir par leur sujet, leur forme et la pureté du style, toutes les qualités scéniques en même temps qu'elles devront être un exemple de morale, de

patriotisme, de dévouement civique ou familial. [...] Tout le monde déplore le genre immoral des pièces de la nouvelle école ; il est nécessaire de faire appel à une école nouvelle ne montrant plus seulement les plaies hideuses de la société moderne, mais offrant en exemple avec le crime châtié, les exemples de vertu, de patriotisme, de dévouement héroïque, civique ou familial». N'hésitant pas à faire référence à la place du théâtre dans la démocratie athénienne, cet élu souhaite en faire un «instrument de moralisation», un «complément de l'école».

La synthèse démocratique

Le recours à l'argument hygiéniste et à l'édification morale apaisent les critiques adressées à l'encontre de l'intervention publique, mais ne suffisent pas à établir les fondements de sa légitimité. La traduction en termes sociaux des objectifs de cette intervention doit pour ce faire intégrer une dimension encore plus directement politique. Cette intégration trouve son accomplissement dans l'antienne de la «démocratisation». Toutefois, l'importation de l'argument démocratique sur le terrain des Beaux-Arts ne va pas de soi, et son succès suppose la mise à l'écart de bien des réticences. Le caractère social des questions artistiques amène en effet les élus à poser avec une plus grande acuité la question de la légitimité de leur intervention. L'interrogation sur sa «nécessité» (cf supra) laisse alors la place à la mise en cause de son caractère «démocratique». C'est tout d'abord le service subventionné qui fait l'objet de cette question. Nombre d'interventions tentent ainsi de convaincre que le drame lyrique «est plutôt un plaisir démocratique qu'un délassément aristocratique», ce pourquoi il «intéresse si vivement la classe ouvrière»⁴⁸, ou que «le théâtre est une institution très profondément ancrée dans les masses populaires» et qu'« il suffit de voir le nombre de petites places qui sont prises, pour se rendre compte que le théâtre est une distraction démocratique»⁴⁹. Si la reconnaissance du caractère «démocratique» du théâtre n'est pas unanime, les réserves sont encore plus grandes à propos de son financement public. Ceux que «l'éducation et les exigences de la vie ont empêché de se livrer aux études et aux douces satisfactions de l'art» rechignent à autoriser ce qu'ils considèrent comme «le paiement des plaisirs d'autrui»⁵⁰, et il faut beaucoup de vigueur à ses défenseurs pour convaincre les nombreux élus réticents.

«En présence de cette allégation que la subvention théâtrale est antidémocratique, je ne saurais trop et énergiquement protester !» proclame le rapporteur qui affirme que la subvention sert «à doter notre population ouvrière d'un théâtre lyrique de premier ordre, dans lequel, pour des prix excessivement bas, l'ouvrier peut aller voir et entendre les chefs d'œuvres de nos grands maîtres dans l'art lyrique»⁵¹. Vingt-cinq ans plus tard, cette idée n'est toujours pas unanimement partagée, et il faut au maire déployer tout le talent rhétorique qui lui est reconnu pour la défendre. «J'ai une très bonne opinion de l'ouvrier, du travailleur. [...] Tout homme a droit à tous les avantages sociaux. Les cours que nous créons ne sont pas destinés aux bourgeois qui peuvent aller à Paris satisfaire leurs besoins artistiques ; si les gens aisés veulent connaître Beethoven, ils achètent les ouvrages qui commentent son œuvre ; ils achètent sa musique. Mais l'ouvrier, lui, ne peut pas en faire autant. Et cependant le peuple a droit aussi aux mêmes satisfactions. [...] Je dis que la création d'un cours d'histoire de la musique est une œuvre sociale intéressante. [...] C'est

avec la conviction de remplir une œuvre profondément démocratique que je vous ai proposé l'institution de ce très modeste cours». ⁵²

C'est sur la base de la reconnaissance des différences sociales que se greffe l'obligation démocratique. De la reconnaissance des différences, on passe à celles des inégalités, contre lesquelles sont progressivement affirmés les «droits du peuple». Ne disposant que de moyens d'action limités, les élus proposent avant tout de s'attaquer à ce qui est présenté comme l'obstacle essentiel : le prix des places. Ce qui n'est au départ qu'une question de gestion, discutée directement avec le directeur de l'établissement, devient peu à peu un «souci» plus ostensible propice à la formulation d'objectifs politiques.

«Il me semble qu'il serait urgent de faire quelque chose pour faciliter aux pauvres gens l'accès au théâtre, et dans ce but, je demande qu'on leur accorde, comme à ceux qui peuvent s'offrir des places d'un prix élevé, la faveur de se procurer des places de troisième galerie» propose M. Bizet, entrepreneur radical et Officier de l'Instruction Publique. Il n'hésite pas à présenter l'abaissement des prix des places le dimanche comme une innovation «digne d'une attention exceptionnelle», qui fournira «un exemple que le Grand-Théâtre de Lyon offrira aux autres scènes de province, car ici la nouveauté est absolue» ⁵³.

Il ne faut toutefois pas croire que ce principe soit unanimement accepté, et nombre de propositions allant dans ce sens sont rejetées. A un conseiller qui propose des spectacles à prix réduits, citant les expériences de Lille et de Roubaix ⁵⁴, répondent les rires des élus : «Il serait défendu aux bourgeois d'assister à ces représentations !» ⁵⁵ Alors qu'à la fin du siècle, les tenants du financement public des arts se recrutent principalement parmi les fractions «éclairées» de la bourgeoisie libérale, les initiatives, à mesure que s'impose l'idée de la «démocratisation» proviennent en priorité des bancs de gauche où l'on ne s'oppose qu'au financement de pratiques trop «marquées» socialement (cf supra les cours de musique).

Ainsi la proposition datant de 1905 d'un sculpteur socialiste «tendant à faciliter au peuple l'accès au théâtre» résume bien les attendus sur lesquels se constitue le discours ultérieur : «Messieurs, étant donné que le théâtre peut et doit être pour le peuple une source d'enseignement, d'éducation, soit au point de vue social, littéraire ou artistique. Considérant que pour développer le goût du théâtre, il faut le rendre accessible à tous, sans distinction, j'ai l'honneur, au nom du Parti socialiste unifié, de déposer sur le bureau du Conseil le projet suivant : [Il s'agit de la distribution de cartes donnant accès gratuitement aux théâtres certains jours]. Ce projet aura pour but de créer un entraînement qui ne pourra qu'être profitable aux intérêts de la cité ; c'est pourquoi, et en raison de ce qu'il donne satisfaction intellectuellement et matériellement, je vous prie de le prendre en considération» ⁵⁶.

Si les inégalités sont, dès la fin du siècle, fréquemment évoquées pour justifier l'intervention ⁵⁷, ce n'est qu'à partir des années 1920 qu'elles sont présentées comme sa motivation principale. Les pouvoirs publics viennent alors en aide aux formations syndicales qui, par l'intermédiaire de la Bourse du Travail, proposent, en plus des cours dispensés dans le cadre des «Universités Populaires», des pièces de théâtre aux ouvriers.

Cette «œuvre moralisatrice», le «Théâtre du Peuple», fonctionne depuis le 6 septembre 1919. La proposition de subvention est présentée au conseil municipal par A. Février, employé des postes socialiste devenu député. «Dans le domaine artistique le peuple est véritablement prolétaire au sens étymologique du mot. Un mur infranchissable le sépare des spectacles d'art. Il n'a -en raison de ses ressources et hélas ! de ses habitudes- pour satisfaire son esprit que les spectacles hilarants et stupides des cafés-concerts ou les films amoraux de la plupart des cinémas. La Bourse du Travail de Lyon, s'inspirant de l'essai fort bien réussi d'Albert Doyen⁵⁸, à Paris, a tenté avec succès de faire du théâtre populaire pour les grands et pour les petits. [...] Est-ce à dire, Messieurs, que c'est là le terme de notre pensée sur l'Art et le peuple? Elle serait trop modeste et bien méprisable. Nous songeons -non pas en rêveurs, mais en hommes qui, demain, auront à résoudre les plus redoutables problèmes- à l'accession complète des classes laborieuses aux sensations artistiques. L'Art n'est pas une propriété. Il est le domaine commun de tous ceux qui sentent les belles choses et qui en comprennent l'expression. Le peuple n'est pas insensible aux belles choses. Son goût naturel s'étirole et disparaît parce qu'on ne fait presque rien pour le développer»⁵⁹.

SSS

La référence démocratique utilisée à propos des «Beaux-Arts» est bien loin de n'être qu'un argument circonstanciel. Le seul fait qu'elle soit encore dominante aujourd'hui suffirait à le prouver ; mieux vaut cependant s'attacher à décrire ses conséquences directes que confondre sa portée historique avec son importance contemporaine.

L'usage de justifications démocratiques apportées à l'intervention publique pour «la culture» produit principalement deux effets. Il permet tout d'abord de parvenir à un accord sur la légitimité de l'intervention⁶⁰. On a montré combien les voies menant à un tel accord furent indirectes ; c'est par la stigmatisation des «plaisirs bourgeois» et la défense corrélative de la «cause ouvrière» que les représentants des «classes populaires» ont entraîné l'application aux arts de l'argument démocratique, et donc, de manière paradoxale, l'affaiblissement relatif des controverses «classistes». Ainsi, les schèmes discursifs trouvent moins leurs origines dans des facteurs externes au champ politique (réponse à une «demande sociale» ou recherche de la solution à un «problème» clairement identifié) que dans ce qui produit sa structure⁶¹ et dans la dynamique propre au discours. Où l'on voit que le discours politique n'est pas le simple reflet d'un ordre préexistant mais qu'il est aussi un lieu de production : c'est le second effet de cet «événement discursif» que constitue le recours à l'argument démocratique. Comme le montre Michel Foucault⁶², ce sont les pratiques discursives qui permettent l'émergence d'un objet ; à travers ces débats, et notamment avec l'affirmation d'une nécessaire «démocratisation», se profile bien la formation d'un nouvel objet : la «politique culturelle».

¹Sur le concept de politisation, voir Paul BACOT, «L'affaire Claude Bernard". De quelques hommages publics à une illustration scientifique et de leur politisation», in *La nécessité de Claude Bernard*, dir. J. Michel, Paris, Méridiens-Klinsieck, 1991 p 199-228.

²Les procès verbaux des séances concernant les questions «artistiques» et plus tard «culturelles» ont été entièrement dépouillés de 1884 à 1990. Le point de départ choisi correspond à la fois à la loi municipale du 5 avril fixant les prérogatives du maire et au retour de la «souveraineté» de la municipalité lyonnaise : les élections qui se déroulent cette année vont permettre de désigner un maire de plein exercice, alors que la ville était placée depuis 1873 sous l'autorité du préfet, la mairie centrale n'étant rétablie que le 10 février 1881. On s'en tiendra ici à la période 1884-1930.

³Comme le notent Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli, «de discours renseigne [...] sur l'image que les équipes municipales ont de la culture mais aussi sur l'idée qu'ils se font de leur rôle dans ce domaine.» Jean-Pierre RIOUX et Jean-François SIRINELLI, "Pour une histoire globale des politiques culturelles municipales", *Cahiers de l'I.H.T.P.*, "Les politiques culturelles municipales : éléments pour une approche historique", n° 16, septembre, 1990, p 7.

⁴Sur les différentes définitions de la représentation, voir Luc BOLTANSKI, *Les cadres*, Paris, Editions de Minuit, 1983 p 57-58. L'auteur distingue principalement les trois sens suivants : mise en scène (représentation dramaturgique), représentation politique et représentations mentales. A ce propos, cf. également Alain DESROSIERES et Laurent THEVENOT, *Les catégories socio-professionnelles*, Paris, Editions La Découverte, 1988, p 33 et suivantes.

⁵Si l'on a choisi le cadre municipal, c'est moins d'un objet local que d'une analyse localisée qu'il s'agit, «le local» étant conçu comme «un horizon en pratique de l'activité politique», pour reprendre l'expression de Jacques LAGROYE, «De l'objet "local" à l'horizon local des pratiques», Communication au colloque de l'Association Française de Science Politique, *Le local dans les sciences sociales*, Paris, 30-31 mai 1991.

⁶Pierre BOURDIEU, «La représentation politique. Eléments pour une théorie du champ politique», *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n°36-37, février-mars 1981 p 3-24.

⁷Séance du 22 avril 1892. A titre de comparaison, 115 concernent l'enseignement, les dossiers les plus nombreux étant ceux qui concernent la voirie urbaine : 559 dossiers déposés.

⁸*La dépêche*, 7 février 1914.

⁹L'alternative entre spécialisation et représentation des électeurs n'est certes pas spécifique au traitement des questions artistiques ; ce qui l'est plus, on le verra, c'est la force avec laquelle s'impose son second terme. Sur des terrains différents, voir par exemple BARBET Denis, "Retour sur la loi de 1884. La production des frontières du syndical et du politique", *Genèses*, n°3, mars, 1991, p 5-30, et pour la période actuelle, COLLOVALD A. et GAITI B., "Discours sous surveillances : le social à l'assemblée", Paris, in *Le social transfiguré*, dir. D. Gaxie, PUF, 1990, p 9-54.

¹⁰M. Regaud, séance du 12 décembre 1910, discussion budgétaire.

¹¹Sur ce point, voir Edmond GOBLOT, *La barrière et le niveau, étude sociologique sur la bourgeoisie française moderne*, Félix Alcan, Paris, 1925, notamment p 129-151, «L'éducation esthétique».

¹²M. Biennier, séance du 25 mars 1918, discussion à propos des bibliothèques d'arrondissement. L'allocution du maire, Edouard Herriot, à l'occasion de son décès (séance du 26 octobre 1936) salue en lui un élu «volontiers silencieux, réfléchi, prudent», un «ouvrier qui avait tenu à ne pas sortir de sa condition».

¹³Séance du 29 mai 1894, pétition des riverains de la place Bellecour.

¹⁴Victor Augagneur, séance du 5 juin 1891, pétition de riverains de la place des Célestins.

¹⁵M. Gourju, séance du 30 octobre 1911.

¹⁶Les années 1920 constituent à cet égard un tournant. Les élections municipales de 1919 consacrent à la fois l'importance des socialistes, qui constituent près de la moitié du conseil (27 contre 15 radicaux et 15 réactionnaires), et la montée en puissance des salariés, qui forment le tiers de l'assemblée locale alors qu'ils étaient toujours restés en deça de 20%. Source : Claudette GOYET, Robert MARTIN et Gérard SOULIER : "Les conseillers municipaux de Lyon 1884-1953", dir. Madeleine Grawitz, *Annales de l'Université de Lyon*, 1958, 31 p. On sait que la «lutte des classes culturelle» culmine au début des années 1930, avec la création en mars 1932 de l'Association des Ecrivains et Artistes Révolutionnaires qui prend pour mot d'ordre «Contre la culture bourgeoise, pour la culture prolétarienne et révolutionnaire», ou encore la publication de *Pour une nouvelle culture* par Nizan. Pour une analyse de ce débat au niveau du champ littéraire, on peut se reporter à l'article de Jean-Michel PERU, «Une crise du champ littéraire français. Le débat sur la "littérature prolétarienne" (1925-1935)», *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 89, septembre 1991, p 47-65.

¹⁷Séance du 9 février 1920, échange entre M. Calzan et E. Herriot.

¹⁸Séances des 29 janvier et 5 mars 1923.

¹⁹Victor Augagneur, séance du 6 février 1902.

Vincent DUBOIS

C.E.R.I.E.P.

Institut d'Etudes Politiques de Lyon

²⁰Il arrive cependant que les préoccupations «démocratiques» l'emportent, ou en tout cas qu'elles soient utilisées pour justifier la décision. A propos de la suppression de concerts en plein air, le maire, Edouard Herriot explique ainsi : «On assistait chaque soir à ce spectacle peu démocratique d'une foule de personnes obligées de se tenir derrière les barrières, de mères haussant leurs enfants par dessus l'enceinte pour essayer de participer au plaisir réservé à quelques privilégiés». Séance du 4 février 1907.

²¹Séance du 12 décembre 1905, Tixier, comptable socialiste. Au cours de la même séance, Rognon, sculpteur socialiste se déclare «désireux que la somme précédemment attribuée au théâtre soit employée à faire avancer d'un pas certaines questions sociales. Si je suis partisan de subventionner les institutions qui développent l'art dans les masses populaires, je suis partisan aussi de doter largement les œuvres d'assistance publique».

²²Séance du 30 octobre 1911, à propos de la création d'un cours d'histoire de la musique au conservatoire. Richerand, cordonnier socialiste.

²³On retrouve ici les «homologies» du champ politique et de l'espace social qui déterminent les «prises de position» et définissent «un système d'écarts». «C'est la structure du champ politique, note P. Bourdieu, qui, subjectivement indissociable de la relation directe -et toujours proclamée- aux mandants, détermine les prises de position, par l'intermédiaire des contraintes et des intérêts associés à une position déterminée dans ce champ». Pierre BOURDIEU, «La représentation politique», op. cit. p 9.

²⁴Séance du 30 octobre 1911.

²⁵Une grande partie des débats qui nous intéressent est ainsi constituée par la question du cahier des charges du Grand-Théâtre (actuel Opéra). Acheté par la ville en 1825, il est inauguré le premier juillet 1831 après d'importants travaux. Pour une histoire de cette institution, voir *Trois siècles d'Opéra à Lyon*, Bibliothèque de la Ville de Lyon, 1982, 213 p.

²⁶M. Rivière, séance du 12 décembre 1905.

²⁷M. Renard, séance du 12 décembre 1905.

²⁸Caractéristique de ce retournement, le rapport de la commission des théâtres du 28 février 1927 mérite d'être cité. «C'est sans enthousiasme que je rapporte l'irritante question du Grand-Théâtre» commence le conseiller. «Au moment où une crise économique inquiétante sévit, le théâtre apparaît à beaucoup comme un luxe coûteux et inutile, inaccessible aux travailleurs». Il cite pourtant l'écrivain Octave Mirbeau, et c'est dans «une de ses pièces sociales les plus vivantes et les plus fortes» qu'il va chercher son argumentaire : «Car si pauvre soit-il, un homme ne vit pas que de pain ; il a droit comme le riche à la Beauté». Il faut donc subventionner le théâtre, ce qui garantit le «maintien des petites places à un prix modique en permettant l'accès aux travailleurs les moins fortunés». Faisant feu de tout bois, il n'oublie pas le rôle moralisateur du théâtre : «Il n'y a pas de spectacle plus sain». Affirmant la nécessité d'ouvrir largement les portes au peuple par la démocratisation des entrées», il termine sur un ton de lyrisme républicain contrastant avec le faible entrain du début : «Le peuple a non seulement droit à la Beauté, mais il doit pouvoir en goûter les bienfaits. C'est nous qui avons la charge d'administrer toutes les institutions de la cité, y comprises les institutions artistiques. Nous devons lui en faciliter l'accès et œuvrer pour développer son éducation».

²⁹Séance du 2 mars 1886.

³⁰Ce souci est particulièrement manifesté lors des achats d'œuvres d'art aux salons. Voir par exemple les discussions de 1886 et 1887 à ce propos.

³¹Comme l'organisation de cette exposition de peintres et de sculpteurs en 1904, à propos de laquelle le maire affirme : «nous ferons un acte de décentralisation et nous montrerons le génie artistique particulier à notre cité, génie qui, surtout depuis le XIX^e siècle, s'est affirmé avec des caractères et une continuité indéniables». Séance du 9 août 1904.

³²On sait que dans d'autres villes, ce thème est au contraire très présent, principalement pendant l'entre-deux guerres, comme le montrent Philippe Poirrier à Dijon et Loïc Vadelorge à Rouen. POIRRIER Philippe, "Politique culturelle et municipalité : un discours explicite ? L'exemple de Dijon, 1919-1989", *Cahiers de l'I.H.T.P.*, "Les politiques culturelles municipales : éléments pour une approche historique", n° 16, septembre, 1990, p 11-40, VADELORGE Loïc, "Conditions et limites de définition d'une politique culturelle : l'exemple Rouennais (1919-1940)", *ibid.* p 41-66.

³³Sur la construction historique d'une identité lyonnaise, voir Pierre-Yves SAUNIER, *Lyon au XIX^e siècle : les espaces d'une cité*, thèse de doctorat en histoire, Université Lumière-Lyon II, 1992. Il est possible, d'autre part, que le «localisme» municipal trouve son application sur d'autres objets d'intervention que les Beaux-Arts.

³⁴Séance du 22 avril 1892.

³⁵Séance du 23 février 1894.

³⁶Séance du 17 janvier 1888.

³⁷Le phénomène est suffisamment important pour donner lieu en 1885 à un ouvrage portant ce titre, puis à un autre en 1928. Jean DUBOIS, *La crise théâtrale*, Paris, 1885 ; Lucien DUBECH, *La crise du théâtre*, Paris, Librairie de France, 1928, 214 p.

³⁸Ainsi, il n'est pas étonnant que jusqu'en 1897 les Beaux-Arts soient systématiquement rattachés à la «police des établissements publics» au sein de l'administration municipale (1^o bureau). De la même manière, l'adjoint chargé des Beaux-Arts a souvent compétence en matière de police. En 1886, M. Bouffier, 1^o adjoint a la charge des «Affaires générales de la ville, Beaux-Arts, Théâtres, Etablissements publics, Affaires diverses». Le détail de ses attributions semble à première vue ressortir plus du principe freudien de l'association libre que d'une organisation administrative rationnelle : «Grand-Théâtre et Célestins. Personnel et matériel, décors, costumes, partitions, représentations, bibliothèque. Entretien et acquisition de tout ce que comporte le matériel théâtral. Subventions. Traités pour exploitation, exécution du cahier des charges. Exploitation en général. Marchands de contremarques. Théâtres divers. Concerts. Danses publiques. Bals de sociétés. Police des établissements publics. Cafés. Débits de boissons. Hôtels. Logeurs. Restaurants. Eglises. Recherches dans l'intérêt des familles. Vogues. Installations sur la voie publique de saltimbanques, cirques, ménageries, jeux, chars tournants, tirs, etc. Installation des petits théâtres et théâtres de guignol. Passeports à l'intérieur. Syndicats professionnels. Marchands ambulants. Ventes sur la voie publique. Bureaux de placement de domestiques». En 1889, toujours comme premier adjoint, il est entre autres chargé des élections, de la police municipale, des affaires diverses et des Beaux-Arts. Il a également la charge des Bibliothèques, qui sont alors distinguées des Beaux-Arts.

³⁹M. Combet, séance du 29 janvier 1886.

⁴⁰Séance du 9 mars 1897.

⁴¹Séance du 4 février 1907.

⁴²Paul SORIN, *Du rôle de l'Etat en matière scénique*, thèse de doctorat, Université de Droit de Paris, Paris, Arthur Rousseau, 1902, p 160-161.

⁴³Edouard Herriot, séance du 12 décembre 1905.

⁴⁴Séance du 9 février 1920. Propos d'A. Sallès, cf supra.

⁴⁵L'hommage que rend Herriot à son prédécesseur et à son action municipale le jour de son élection est caractéristique de cette tendance. «Pour qui le juge de haut, cette méthode n'était qu'une application de la science à la politique. La politique n'a eu qu'à y gagner». Séance du 3 novembre 1905.

⁴⁶Pierre Rosanvallon évoque de manière éclairante le poids de l'hygiénisme dans la redéfinition du rôle des pouvoirs publics. «La question de l'hygiène publique transforme les notions mêmes de privé et de public», écrit-il, tous les éléments de la vie humaine acquérant potentiellement une dimension publique, légitimant ainsi l'intervention, y compris aux yeux des anti-interventionnistes libéraux. Toutefois, l'hygiénisme «ne renvoie qu'à la formalité et à la fonctionnalité de l'Etat» et ne saurait être confondu avec «l'Etat-providence» qui, selon l'auteur, est lié à l'idée démocratique et au droit. Pierre ROSANVALLON, *L'Etat en France*, Paris, Seuil, 1990, 370 p, et plus spécialement pages 128 à 135.

⁴⁷Séance du 2 mars 1886, discussions budgétaires, rapport de M. Combet, médecin radical. Les récompenses sont accordées par un jury composé du maire (président), de conseillers municipaux, de notabilités de la presse lyonnaise, d'artistes et d'écrivains.

⁴⁸M. Bouffier, premier adjoint opportuniste, ancien adjoint aux Beaux-Arts et à l'assistance. Séance du 29 janvier 1886.

⁴⁹Edouard Herriot, séance du 12 décembre 1905.

⁵⁰Séance du 1 février 1886. Des réticences «populaires» au financement des Beaux-Arts se font également entendre à la chambre des députés. Ainsi, Gustave Larroumet, académicien et ancien directeur des Beaux-Arts, regrette que les arts aient «un caractère de luxe coûteux» aux yeux de certains parlementaires, et ceci particulièrement depuis le renouvellement de 1885 qui a enregistré une montée des conservateurs, mais aussi de la petite et moyenne bourgeoisie et des catégories populaires et provoqué un rajeunissement du corps parlementaire. «Il faut bien reconnaître, dit-il, que la culture intellectuelle et la largeur d'idée ont perdu quelque chose à cette arrivée d'un personnel nouveau». Un certain nombre de députés «ont eu des comparaisons inattendues entre la sueur du peuple et celle des danseuses, en adjurant leurs collègues de préférer le première». Gustave LARROUMET, *L'art et l'Etat en France*, Paris, Hachette, 1895, p 317-318. Ainsi, M. Couyba, député radical intervenant fréquemment sur ces questions, s'adresse à la chambre le 5 mars 1902 pour affirmer qu'«il n'est pas juste que le pauvre, déjà si écrasé par toutes les iniquités fiscales et sociales, continue à payer pour la plus grande joie du riche».

⁵¹Séance du 1 février 1886, Combet, républicain opportuniste.

⁵²Edouard Herriot, séance du 30 octobre 1911.

⁵³Séance du 27 août 1896.

⁵⁴«A Lille, la municipalité socialiste, en place à partir de 1896, finança non seulement le théâtre communal mais aussi 400 places gratuites pour chaque représentation programmée, qui furent offertes aux ouvriers salariés et à leurs familles» indique P. DOGLIANI, *Un laboratoire du socialisme municipal : France 1880-1920*, thèse, 1991 page 150.

⁵⁵Séance du 10 février 1898.

⁵⁶Séance du 3 octobre 1905, M. Rognon.

⁵⁷Dans cette perspective, un élu fait remarquer au cours de la discussion budgétaire du 23 février 1893 qu'«il y a des gens qui, en raison de leurs moyens d'existence, ne peuvent voyager ; il est donc nécessaire que la Ville leur procure les moyens de faire des comparaisons entre les différentes œuvres exposées dans nos musées, et pour cela, il importe qu'elle s'intéresse aux diverses manifestations de l'art». M. Coste-Labaume, Radical progressiste, journaliste en qui Herriot reconnaît un «lettré, ami des livres» (*Lyon Républicain* du 5 novembre 1911, allocution pour l'inauguration d'un monument en son honneur).

⁵⁸Compositeur français, 1882-1935, fondateur et principal animateur des «fêtes du peuple» en 1918 dont l'ambition était de susciter, au sein des foules ouvrières, le sens de la beauté et de la fraternité par la pratique de la musique chorale.

⁵⁹ Séance du 27 décembre 1920.

⁶⁰Luc Boltanski et Laurent Thévenot ont cherché à comprendre comment se constituent les formes d'accord. Parmi les «formes de légitimité» qu'ils désignent comme éléments permettant de conclure un accord, les auteurs distinguent une «cité civique», forme de légitimité se référant à la volonté générale de laquelle on peut rapprocher le recours à l'argument démocratique. Luc BOLTANSKI et Laurent THEVENOT, *Les économies de la grandeur*, Paris, Cahiers du C.E.E., P.U.F., 1987.

⁶¹C'est à dire la logique de la représentation. Pierre BOURDIEU, «La représentation politique», (op. cit.).

⁶²FOUCAULT Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, 275 p.