

Allemagne

Australie

Belgique

Bulgarie

Canada

Chili

Danemark

Espagne

États-Unis

Finlande

France

Grèce

Irlande

Italie

Japon

Norvège

Royaume-Uni

Suède

Suisse

Pour une histoire des politiques culturelles dans le monde

1945-2011

Sous la direction de
Philippe POIRRIER



Comité d'histoire
du ministère de la culture

 La
documentation
Française 

© Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication, Paris, 2011.

© Direction de l'information légale et administrative, Paris, 2011.

ISBN 978-2-11-008710-2

La loi du 11 mars 1957 interdit les copies ou les reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou ayant cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

Pour une histoire
des politiques culturelles
dans le monde

Publications du Comité d'histoire

- Actes des journées d'étude sur le ministère Jacques Duhamel, 1971-1973*, édité par A. Girard et G. Gentil, La Documentation française, 1995, 640 p., 21,34 €
- André Malraux ministre. Les Affaires culturelles au temps d'André Malraux, 1959-1969*, édité par A. Girard et G. Gentil, La Documentation française, 1996, 522 p., 21,34 €
- Maurice Fleuret : une politique démocratique de la musique* (Travaux et documents n° 10), par Anne Veitl et Noémi Duchemin, La Documentation française, 2000, 472 p., 22,56 €
- Affaires culturelles et territoires* (Travaux et documents n° 11), sous la direction de Philippe Poirrier et de Jean-Pierre Rioux, La Documentation française, 2001, 330 p., 20 €
- L'implantation du ministère de la Culture en région* (Travaux et documents n° 12), par Jean-Luc Bodiguel, La Documentation française, 2001, 345 p., 19,82 €
- L'État et l'architecture, 1958-1981, une politique publique ?*, par Éric Lengereau, Éd. Picard, 2001, 559 p., 42,69 €
- Les politiques culturelles en France*, textes rassemblés et présentés par Philippe Poirrier, La Documentation française, 2002, 637 p., 50 €
- Histoire administrative du ministère de la Culture, 1959-2002* (Travaux et documents n° 14), par Bernard Beaulieu et Michèle Dardy, La Documentation française, 2002, 208 p., 12 €
- Grandeur et misère du patrimoine d'André Malraux à Jacques Duhamel* (Travaux et documents n° 15), par Xavier Laurent, La Documentation française, 2003, 380 p., 30 €
- Malraux ministre, au jour le jour. Souvenirs d'André Holleaux* (Travaux et documents n° 17), La Documentation française, 2004, 187 p., 23 €
- Les établissements publics sous tutelle du ministère de la Culture. Histoire administrative* (Travaux et documents n° 18), par Dominique Jamet, sous la direction de Jean Fosseyeux et Christian Pattyn, La Documentation française, 2004, 350 p., 22 €
- Renouveau et décentralisation du théâtre, 1945-1981*, par Pascal Goetschel, PUF, 2004, 502 p., 38 €
- Jeanne Laurent, une fondatrice du service public pour la culture, 1946-1952* (Travaux et documents n° 19), par Marion Denizot, La Documentation française, 2005, 287 p., 26 €
- La politique culturelle en débat. Anthologie, 1955-2005* (Travaux et documents n° 21), textes réunis et présentés par Geneviève Gentil et Philippe Poirrier, La Documentation française, 2006, 212 p., 15 €
- Le prix du livre 1981-2006. La loi Lang*, coordonné par Laurent Martin, Comité d'histoire – IMEC, collection « L'édition contemporaine », 2006, 197 p., 20 €
- Michel Guy, Secrétaire d'État à la culture, 1974-1976. Un innovateur méconnu* (Travaux et documents n° 22), par Michèle Dardy-Cretin, La Documentation française, 2007, 319 p., 22 €
- André Malraux et l'architecture* (Travaux et documents n° 24), sous la direction de Dominique Hervier, Éd. Le Moniteur, 2008, 295 p., 30 €
- Quand les monuments construisaient la nation* (Travaux et documents n° 25), par Arlette Auduc, La Documentation française, 2008, 640 p., 30 €
- Une ambition partagée. La coopération entre le ministère de la Culture et les collectivités territoriales (1959-2009)* (Travaux et documents n° 26), sous la direction de Philippe Poirrier et de René Rizzardo, La Documentation française, 2009, 528 p., 30 €
- Cinquante ans après. Culture, politique et politiques culturelles. Colloque du cinquantenaire du ministère de la Culture et de la Communication. 13, 14 et 15 octobre 2009* (Travaux et documents n° 27), sous la direction d'Élie Barnavi et Maryvonne de Saint Pulgent, La Documentation française, 2010, 288 p., 24 €

Pour une histoire des politiques culturelles dans le monde 1945-2011

Sous la direction de
Philippe Poirrier

Travaux et documents n° 28



Comité d'histoire
du ministère de la culture

2011

Le Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication

Créé par l'arrêté du 11 mars 1993, le Comité d'histoire est placé auprès du ministre et est composé de trente-cinq membres nommés par arrêté pour cinq ans renouvelables : il s'agit de fonctionnaires en exercice, d'anciens hauts fonctionnaires ou responsables d'établissements publics culturels, d'historiens ou de chercheurs universitaires.

Le Comité d'histoire a pour missions de :

- rassembler et faire connaître les travaux existant sur l'histoire du ministère chargé des affaires culturelles et des institutions qui sont placées sous sa tutelle ;
- susciter des recherches, des études, des travaux bibliographiques et des guides de sources, les publier et assurer leur promotion auprès du public ;
- organiser des séminaires, des colloques et toutes autres manifestations dans ce domaine ;
- promouvoir la coordination des efforts des institutions et personnes qui effectuent des études et des recherches dans ce domaine ;
- favoriser le rassemblement et la conservation des documents et des matériaux utiles à cette histoire ;
- conseiller le ministre et les directeurs d'administration centrale sur toute question ressortissant à l'histoire du ministère.

Les membres du Comité animent des groupes de travail où ils se retrouvent avec des historiens et des témoins de tel ou tel moment de la vie du ministère de la Culture. La conduite du Comité est assurée par un président et quatre vice-présidents, tous bénévoles, il est doté d'un secrétariat général, situé 3, rue de Valois, 75001 Paris (☎ 01 40 15 79 52, courriel : comitehistoire@culture.gouv.fr).



Les publications du Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication sont placées sous la responsabilité de Geneviève Gentil.

Selon l'usage, les opinions exprimées par les auteurs n'engagent qu'eux-mêmes et ne représentent pas l'opinion du Comité d'histoire. Le Comité a, en effet, pour mission générale de rassembler et publier – pour les mettre à la disposition des chercheurs de disciplines diverses – des matériaux encore dispersés et provisoires (ou même des témoignages), le plus rapidement possible sans attendre nécessairement qu'ils soient cimentés dans des œuvres définitivement construites.

Sommaire

Maryvonne DE SAINT PULGENT	9
Avant-propos	
Philippe POIRRIER	11
Introduction	
Thomas HÔPEL	17
La politique culturelle en Allemagne au XX^e siècle	
Katya JOHANSON	49
La politique culturelle australienne. 1945-2009	
Christophe PIRENNE	75
Les politiques culturelles en Belgique depuis 1945	
Svetla MOUSSAKOVA	93
Les politiques culturelles en Bulgarie. 1878-2009	
Diane SAINT-PIERRE	113
Les politiques culturelles au Canada et au Québec : identités nationales et dynamiques croisées	
Maïte DE CEA	133
Genèse d'une institution publique pour la culture au Chili : le Conseil national de la culture et les arts	
Jens ENGBERG	155
La politique culturelle au Danemark. 1945-2007	
Lluís BONET et Emmanuel NÉGRIER	179
Un modèle espagnol de politique culturelle ?	
Jean-Michel TOBELEM	197
Les États-Unis d'Amérique	
Anita KANGAS et Sakarias SOKKA	215
L'impératif de la politique culturelle finlandaise : renforcer la nation en cultivant la population	

Laurent MARTIN	241
La politique culturelle de la France depuis 1945	
Myrsini ZORBA	265
La politique culturelle de la Grèce.	
La culture comme objet de politique publique	
Alexandra SLABY	295
La politique culturelle de l'Irlande depuis 1945	
Antonella GIOLI	315
La politique culturelle de l'Italie	
Mayuko SANO	347
La politique culturelle du Japon	
Per MANGSET	371
La politique culturelle en Norvège	
David LOSSELEY	389
Le Royaume-Uni	
Keith WIJKANDER	411
La politique culturelle de la Suède	
Matthieu GILLABERT, Claude HAUSER, Thomas KADELBACH et Pauline MILANI	447
La culture comme politique publique : le cas de la Suisse	
Pierre-Michel MENDER	465
Postface	
Les politiques culturelles. Modèles et évolutions	
Table des matières	479

Malgré le caractère répétitif des titres, nous avons choisi de conserver les intitulés proposés par les auteurs. Toutes les contributions en anglais ont été traduites par nos soins ; les textes originaux sont disponibles sur le site du Comité d'histoire (<http://www.culture.fr/culture/comite-histoire.htm>).

Avant-propos

Maryvonne DE SAINT PULGENT*

Le présent ouvrage a été entrepris dans la perspective du cinquantenaire du ministère de la Culture et de la Communication, notamment célébré par le colloque international qui a eu lieu en octobre 2009. C'est ainsi que certaines communications de ce colloque ont pu bénéficier de l'apport des premières contributions réunies ici par Philippe Poirrier, vice-président du Comité d'histoire.

Dès les premiers jours de la préparation du cinquantenaire du ministère, les responsables du Comité d'histoire avaient souhaité que cette manifestation ne soit pas uniquement tournée vers l'histoire du ministère créé par André Malraux, mais qu'elle soit également l'occasion de regarder comment d'autres pays s'étaient engagés dans la mise en place de politiques publiques de la culture, cette période de la seconde moitié du XX^e siècle correspondant à une phase d'institutionnalisation des politiques culturelles.

Le colloque international d'octobre 2009 a donc permis un regard croisé à partir de grands thèmes transversaux : l'aide à la création, le patrimoine, les industries culturelles, la décentralisation...

Des représentants de nombreux pays sont venus apporter leurs expériences et enrichir cet « exercice de mémoire active » engagé par le ministère français chargé de la Culture. Toutes ces réflexions ont déjà fait l'objet d'un ouvrage publié par nos soins¹.

L'ambition de ce nouvel ouvrage, *Pour une histoire des politiques culturelles dans le monde*, est d'enrichir et d'élargir par les études de cas les témoignages recueillis lors du colloque et ceci dans une perspective historique. Ces monographies nationales, confiées à des chercheurs en sciences sociales, spécialistes reconnus dans leur pays respectif, se présentent comme de véritables synthèses. Elles permettent, ainsi que la synthèse finale rédigée par Pierre-Michel Menger, de saisir les principales évolutions qui, depuis le lendemain de la Seconde Guerre mondiale, ont caractérisé, non sans décalages chronologiques d'un État à l'autre, le renforcement des politiques publiques de la culture.

* Présidente du Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication.

1. Élie Barnavi et Maryvonne de Saint Pulgent (dir.), *Cinquante ans après. Culture, politique et politiques culturelles*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, Comité d'histoire, coll. « Travaux et documents n° 27 », 2010.

Les cinquante dernières années ont en effet permis une avancée certaine des politiques publiques de la culture, comme ce fut le cas antérieurement pour les politiques sociales, éducatives et urbaines. Le lecteur relèvera des manières de faire et des évolutions très différentes selon les pays, en retrouvant cependant une constante : la volonté d'un élargissement de l'accès à la culture.

Par ailleurs, l'implication grandissante des acteurs locaux marque la conception même de la culture, comme le souligne Pierre-Michel Menger dans sa contribution : « La crise économique ouverte au milieu des années 1970 a contraint le modèle de l'État-providence à s'adapter à un contexte de faible croissance économique, ainsi la culture n'est plus seulement considérée comme le territoire d'exception des valeurs civilisatrices, non marchandes et anti-utilitaristes [...] elle entre en résonance avec le spectaculaire développement des industries culturelles. »

Je me félicite que cet ouvrage ait été l'occasion d'une collaboration efficace avec l'université de Bourgogne et qu'il réponde bien au programme défini par les membres du Comité d'histoire qui, lors de la séance plénière du 10 décembre 2010, ont souhaité un renforcement des liens du Comité avec le milieu de la recherche historique. Les observateurs les plus attentifs ont souligné le rôle majeur joué, depuis sa création en 1993, par le Comité d'histoire du ministère de la Culture dans le champ de l'histoire des politiques et des institutions culturelles². La dernière présentation en date, issue du Comité, publiée dans le cadre d'une livraison de *Culture et recherche*, consacrée à « Cinquante ans de recherche au ministère de la Culture », pouvait afficher un sous-titre volontariste : « Le Comité d'histoire du ministère de la Culture. Un nouveau lieu de recherche³. »

Cet ouvrage a également permis d'établir avec un certain nombre d'universitaires étrangers, ce dont je me réjouis particulièrement, des relations qui devraient se prolonger dans les mois qui viennent. Le jeu des échelles – du local au national, du national à l'international, sans oublier le rôle des institutions transnationales – est aujourd'hui au cœur des problématiques historiennes et permet de dépasser des perspectives longtemps restées trop franco-centrées.

Je souhaite que ce premier développement des travaux du Comité d'histoire vers l'international contribue à élargir la vision de ce que doit être une véritable politique publique au service de la culture.

2. Les états des lieux les plus récents : Loïc Vadelorge, « Quinze ans d'histoire des politiques culturelles. État, institutions, collectivités locales », dans Laurent Martin et Sylvain Venayre (dir.), *L'Histoire culturelle du contemporain*, Paris, Nouveau Monde, 2005, p. 153-170 et Pascale Goetschel, « Les politiques culturelles. Un champ neuf pour l'histoire culturelle ? », dans Benoît Pellistrandi et Jean-François Sirinelli (dir.), *L'Histoire culturelle en France et en Espagne*, Casa de Velasquez, 2008, p. 3-21.

3. Geneviève Gentil, « Le Comité d'histoire du ministère de la Culture. Un nouveau lieu de recherche », *Culture et recherche*, 2010, n° 122-123, p. 78-79 (http://www.culture.gouv.fr/culture/editions/documents/cr122-123_p78-79.pdf).

Introduction

Philippe POIRRIER*

La mise en œuvre de politiques publiques de la culture, communément dénommées « politiques culturelles », est étroitement liée à la construction et à la consolidation des États nations. Aussi, n'est-il guère étonnant que leur histoire ait été prioritairement élaborée dans le cadre des historiographies nationales¹. Ce mouvement historiographique est d'ailleurs relativement récent, trois ou quatre décennies au plus, et a accompagné le plus souvent la légitimation de « l'histoire du temps présent ». Aussi, les premiers jalons d'une démarche comparative ont été impulsés, dès les années 1970, par des institutions internationales ou transnationales – Conseil de l'Europe, Unesco, Union européenne – dans une perspective de « recherche-action », qui *de facto* accordait à la démarche historique une faible place². Le programme européen d'évaluation des politiques culturelles, lancé en 1986 dans le cadre du Conseil de l'Europe, puis, à partir de 1998, le « Compendium des politiques et tendances culturelles en Europe » pérennisent cette démarche qui lie étroitement recherche et action. En France, l'Observatoire des politiques culturelles (OPC), créée en 1989, est désormais très sensible à la dimension internationale et comparée des analyses des politiques culturelles³. La démarche comparative a également été

* Université de Bourgogne, France.

1. Pour la France, les états des lieux les plus récents : Loïc Vadelorge, « Quinze ans d'histoire des politiques culturelles. État, institutions, collectivités locales », dans Laurent Martin et Sylvain Venayre (dir.), *L'Histoire culturelle du contemporain*, Paris, Nouveau Monde, 2005, p. 153-170 et Pascale Goetschel, « Les politiques culturelles. Un champ neuf pour l'histoire culturelle ? », dans Benoît Pellistrandi et Jean-François Sirinelli (dir.), *L'Histoire culturelle en France et en Espagne*, Casa de Velasquez, 2008, p. 3-21.

2. À la suite d'une réflexion initiée en 1967 (*Réflexions préalables sur les politiques culturelles. Actes de la table ronde organisée par l'Unesco du 18 au 22 décembre 1967*, Paris, Unesco, 1969), l'Unesco lance une collection de monographies dont le but affiché est de « montrer comment divers États membres planifient et appliquent leur politique culturelle ». En 1981, cette collection « Politiques culturelles : études et documents » comportait 47 numéros. Voir aussi, pour son caractère représentatif : Augustin Girard, *Développement culturel : expériences et politiques*, Paris, Unesco, 1972. Sur le rôle du chef du Service des études et de la recherche (SER) : Laurent Martin, « Augustin Girard, une pensée tournée vers l'international », dans Guy Saez (dir.), *le Fil de l'esprit. Augustin Girard, un parcours entre recherche et action*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, Comité d'histoire (à paraître). Voir également l'habilitation à diriger des recherches de Laurent Martin, soutenue en 2011, qui porte sur le rôle du SER/DEP dans la réflexion internationale en matière de politique culturelle entre le milieu des années 1960 et le milieu des années 1990.

3. L'OPC a notamment organisé, avec l'IEP de Grenoble (UMR PACTE) en mai 2009 le colloque « Culture, territoires et sociétés en Europe » (actes à paraître en 2011).

mobilisée à la suite du débat suscité par la publication, en 1991, de *l'État culturel* de Marc Fumaroli⁴. La revue *Le Débat*, animée par Pierre Nora, consacre, en mai-août 1992, un dossier à « L'État culturel : mythe ou réalité ? », et publie des contributions sur la Grande-Bretagne, l'Italie et l'Allemagne.

Le cinquantième anniversaire du ministère de la Culture français, commémoré tout au long de l'année 2009, nous semblait un moment particulièrement propice pour avancer une démarche comparative⁵. Cet exercice de décentrement possède des vertus heuristiques ; d'autant plus que les observateurs et les acteurs de la politique culturelle française ont souvent eu tendance à élever au rang de « modèle » la configuration hexagonale. Une première lecture des contributions de ce volume invite à dépasser ce tropisme franco-français, et à fortement le relativiser, même si l'expérience impulsée par André Malraux, à l'aube de la V^e République, a pu faire des émules, ou du moins n'être pas ignorée, principalement en Europe et au Canada, des acteurs des politiques publiques de la culture.

L'historiographie sur le sujet demeure très inégale en fonction des situations nationales. Quelques initiatives, qui relèvent des sciences humaines et sociales, méritent d'être signalées. La revue *Culture Europe International*, animée depuis 1994 par Jean-Michel Djian et Anne-Marie Autissier, s'est consacrée aux pratiques et politiques culturelles en Europe, tant à l'échelle locale que nationale et internationale. Elle s'intéresse tout particulièrement aux expériences de coopération européenne et internationale, menées dans les différents domaines de la culture et des arts, par tous ses intervenants – États, collectivités territoriales, fondations, réseaux et associations professionnels. Depuis 2006, *Culture Europe International* offre à ses lecteurs un site accessible en trois langues – français, anglais, espagnol – et présentant informations et analyses rédigées au fil de l'actualité européenne⁶. Dans le monde académique anglo-saxon, la revue *International Journal of Cultural Policy*, animée depuis 1994 par Oliver Bennet et le Centre for Cultural Policy Studies de l'université de Warwick, a facilité les échanges, et contribué à structurer un milieu de chercheurs. De même, le « Colloque international sur les tendances et les défis des politiques culturelles dans les pays occidentaux », qui s'est déroulé à Québec en 2008, témoigne de cette conjoncture scientifique⁷. À l'heure d'une globalisation croissante, les travaux des

4. Marc Fumaroli, *l'État culturel. Essai sur une religion moderne*, Paris, Éditions de Fallois, 1991. Pour une mise en perspective du débat : Vincent Dubois, « Politiques culturelles et polémiques médiatiques. Lectures croisées en guise d'introduction », *Politix. Travaux de science politique*, décembre 1993, n° 24, p. 5-19.

5. Voir les actes du colloque du Cinquantenaire (13-15 octobre 2009) : Élie Barnavi et Mayvonne de Saint Pulgent (dir.), *Cinquante ans après. Culture, politique et politiques culturelles*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, Comité d'histoire, coll. « Travaux et documents n° 27 », 2010.

6. Site : <http://www.culture-europe-international.org>. Voir, capitalisant la démarche de la revue : Anne-Marie Autissier, « Politiques culturelles des États européens : pour une nécessaire refondation », *Espaces-Temps.net*, Textuel, 29 mars 2006. <http://espacestemp.net/document1917.html>

7. Voir les actes, publiés par Diane Saint-Pierre et Claudine Audet en deux volumes : *Tendances et défis des politiques culturelles. Analyses et témoignages*, Québec, Presses de l'université Laval, 2009 et *Tendances et défis des politiques culturelles. Cas nationaux en perspective*, Québec, Presses de l'université Laval, 2010.

économistes de la culture se placent également de plus en plus à l'échelle internationale, et intègrent les dimensions comparatistes⁸. Tous ces travaux n'ignorent certes pas la dimension historique, mais la situent rarement au premier plan des problématiques envisagées⁹.

Les échanges entre chercheurs se sont également multipliés ces dernières années. Depuis 1999, les conférences, désormais biennales, de l'*International Conference on Cultural Policy Research* (ICCPR) ont contribué à mieux diffuser les travaux de recherche¹⁰. À l'heure de la Grande toile, « ConnectCP », répertoire international des experts en matière de politique culturelle, de planification et de recherche, publie 885 profils qui représentent des spécialistes de 112 pays. L'objectif affiché est d'« augmenter le flux international des idées, de compétences et de connaissances sur des développements en politique culturelle ; améliorer la qualité de la discussion politique culturelle en augmentant l'accès et l'interaction entre experts dans ce domaine. Ainsi, ConnectCP veut améliorer l'aide pour les arts et la culture au bénéfice des artistes, des organisations artistiques et des communautés mondiales¹¹ ».

La perspective que nous avons souhaité développer est celle d'une histoire comparée des politiques publiques de la culture. *Pour une histoire des politiques culturelles dans le monde* ne relève donc ni de la « littérature grise », ni de l'expertise, ni de l'évaluation pratiquée par les organismes internationaux. Le volume est constitué de contributions qui présentent des études de cas nationales ; premier jalon indispensable à des études qui devront, à l'avenir, être plus sensibles à la question des transferts culturels et des circulations des modèles d'un État à l'autre. À l'heure où les approches transnationales s'imposent de plus en plus dans le cadre d'un paysage historiographique qui enregistre la montée en puissance de « l'histoire globale » et de « l'histoire mondiale », cette seconde étape de la recherche, qui devra aussi intégrer le rôle – somme toute relativement modeste – des institutions internationales et

8. Quelques exemples récents : Françoise Benhamou, *les Dérèglements de l'exception culturelle*, Paris, Le Seuil, 2006 ; Jean Tardif et Joëlle Farchy, *les Enjeux de la mondialisation culturelle*, Paris, Éditions Hors Commerce, 2006 ; Victor Ginsburgh et David Throsby (eds), *Handbook of the Economics of Art and Culture*, Amsterdam, Elsevier, 2006 ; David Throsby, *The Economics of Cultural Policy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010 et Jogendra Prasad Singh (ed.), *International Cultural Policies and Power*, Palgrave Macmillan, 2010. À l'échelle européenne : Carla Bodo (éd.), « Il governo della cultura in Europa », *Economia della Cultura*, 2010, n° 2.

9. Quelques recherches pionnières consacrées aux politiques culturelles des collectivités locales se placent d'emblée dans une perspective comparative : Thomas Höpel et Steffen Sammler (dir.), *Kulturpolitik und Stadtkultur in Leipzig und Lyon (18.-20. Jahrhundert)*, Leipzig, Universitätsverlag, 2004 ; Thomas Höpel, *Von der Kunst- zur Kulturpolitik. Städtische Kulturpolitik in Deutschland und Frankreich 1918-1939*, Stuttgart, Franz Steiner, 2007 ; et *id.*, « Die Kunst dem Volke ». *Städtische Kulturpolitik in Leipzig und Lyon 1945-1989*, Leipzig, Universitätsverlag, 2011.

10. Bergen 1999 (Norvège), Wellington 2002 (Nouvelle-Zélande), Montréal 2004 (Canada), Vienne 2006 (Autriche), Istanbul 2008 (Turquie) et Jyväskylä 2010 (Finlande).

11. Site : <http://www.connectcp.org/index.php?lang=fr>

transnationales¹², reste à construire¹³. De même, dans un contexte de globalisation accélérée des économies et des sociétés, les chercheurs en sciences sociales, et notamment les historiens, ne peuvent qu'être interpellés par l'émergence de nouvelles normes de politiques publiques, que l'analyse comparée permet de mieux appréhender¹⁴.

Le cahier des charges proposé aux auteurs que nous avons sollicités visait à permettre une relative homogénéité des textes, tout en laissant une nécessaire liberté qui puisse s'adapter à chaque configuration nationale. La dimension historique, conçue comme l'analyse contextualisée de l'évolution dans le temps des processus sociaux, politiques et culturels, est essentielle. La période considérée, le second ^{xx}e siècle, correspond à une phase d'institutionnalisation des politiques culturelles ; ce qui se traduit notamment par la création dans certains pays de ministère de la Culture. La date de 1945 est cependant comprise avec souplesse : selon les configurations nationales, une plus large période a été prise en compte afin de mieux comprendre la situation contemporaine. Les recherches historiques ont souligné combien l'intervention des pouvoirs publics dans les domaines culturels a été, dans bien des États, notamment au sein de la « vieille Europe », fortement marquée par l'héritage monarchique. Le déclin du système du mécénat monarchique a souvent été plus progressif qu'en France, où la rupture révolutionnaire s'est voulue plus radicale. Les traces de ces pratiques subsistent au ^{xix}e siècle, alors même que la politique culturelle, en Europe comme au Canada, est mise au service de la construction de l'État-nation¹⁵. L'historienne américaine Leora Auslander a également montré combien, pour les États-Unis, la Grande-Bretagne et la France, l'héritage révolutionnaire a marqué les processus historiques de ces pays, et contribué à fortement différencier les formes prises par les politiques culturelles, par-delà l'ambition

12. Quelques jalons sur les rôles respectifs de l'Unesco (Chloé Maurel, *Histoire de l'Unesco : les trente premières années, 1945-1974*, Paris, L'Harmattan, 2010 ; Jogendra Prasad Singh, *Unesco: Creating Norms for a Complex World*, Londres, Routledge, 2011), du Conseil de l'Europe (Étienne Grosjean, *la Coopération culturelle européenne : origines, réalisations et perspectives*, Arles/Genève, Actes Sud/Centre européen de la culture, 1997) et de l'Union européenne (A.-M. Autissier, *l'Europe de la culture, Histoire(s) et enjeux*, Arles/Paris, Actes Sud/Maison des cultures du monde, 2005 et « Pour une politique culturelle européenne ? » dans Philippe Poirrier (dir.), *Politiques et pratiques de la culture*, Paris, La Documentation française, 2010, p. 287-294).

13. Présentation du débat historiographique : Anna Boschetti (dir.), *l'Espace culturel transnational*, Paris, Nouveau Monde, 2010. Quelques exemples qui démontrent les vertus heuristiques de l'histoire comparée dans les domaines de l'histoire culturelle : Christophe Charle, *les Intellectuels en Europe au ^{xix}e siècle. Essai d'histoire comparée*, Paris, Le Seuil, 2001 [1996] ; C. Charle, *Théâtres en capitales, naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne, 1860-1914*, Paris, Albin Michel, 2008 ; Jean Baubérot et Séverine Mathieu, *Religion, modernité et culture au Royaume-Uni et en France, 1800-1914*, Paris, Le Seuil, 2002. Voir aussi, dans une perspective de recherche collective : Christophe Charle et Daniel Roche (dir.), *Capitales culturelles, capitales symboliques, Paris et les expériences européennes ^{xviii}e-^{xx}e siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002 ; C. Charle (dir.), *Capitales européennes et attraction culturelle ^{xviii}e-^{xx}e siècle*, Paris, Éditions rue d'Ulm, 2004 et C. Charle (dir.), *le Temps des capitales culturelles ^{xviii}e-^{xx}e siècles*, Seyssel, Champ Vallon, 2009.

14. Lluís Bonet et Emmanuel Négrier (dir.), *la Fin des cultures nationales ? Les politiques culturelles à l'épreuve de la diversité*, Paris, La Découverte, 2008.

15. Arno Mayer, *la Persistance de l'Ancien Régime en Europe, de 1848 à la Grande Guerre*, Paris, Flammarion, 1990 [1981] et Anne-Marie Thiesse, *la Création des identités nationales*, Paris, Le Seuil, 1999.

commune de construire des identités nationales¹⁶. De même, l'instrumentalisation de la culture par les régimes totalitaires – Italie fasciste, *Reich* hitlérien et Russie stalinienne – a marqué durablement plusieurs configurations nationales ; par réaction dans l'Allemagne fédérale et l'Italie républicaine de l'après-1945 ; par ses formes idéologiques et organisatrices dans l'Europe orientale et centrale sous domination soviétique jusqu'à la fin du ^{xx}e siècle. En France, les trois décennies qui précèdent, en 1959, la création d'un ministère des Affaires culturelles sont également essentielles : net infléchissement de la politique républicaine avec le Front populaire (1936-1938¹⁷), renforcement de l'administration de la culture sous le régime de Vichy (1940-1944¹⁸), et retour, après la Libération, à une république qui affiche une volonté de démocratisation de la culture, colorée par des idéaux issus des courants de la Résistance.

La mise en évidence des architectures administratives, à l'échelle des États et des collectivités locales, est importante, mais ne constitue pas à elle seule la totalité des perspectives couvertes par les différentes contributions¹⁹. Il est en effet nécessaire de dépasser la seule histoire administrative afin de permettre de rendre compte des processus de décision mis en œuvre. Une attention particulière a été portée sur la place de l'intervention des pouvoirs publics par rapport aux initiatives privées (mécénat, fondations, industries culturelles). L'analyse de l'évolution des discours qui légitiment l'intervention des pouvoirs publics est essentielle : démocratisation de la culture, soutien à la création, rayonnement national, développement économique, défense de la diversité culturelle... Elle est mise en relation avec les « cultures politiques » nationales, et l'évolution de la vie politique des pays considérés. L'articulation entre la nature des régimes et le type de politique culturelle rappelle que toute politique de la culture n'est pas forcément d'essence démocratique. De même, la place de la politique culturelle lors des périodes de « transition démocratique » – du Chili à la Bulgarie, de la Grèce à l'Espagne – présente un grand intérêt. Enfin, il était impossible, dans le cadre de ces contributions, de centrer les analyses sur les approches sectorielles, ou à l'échelle des institutions culturelles²⁰. En revanche, la question des périmètres d'action des pouvoirs publics, des compétences entre État et collectivités

16. Leora Auslander, *Des Révolutions culturelles. La politique du quotidien en Grande-Bretagne, en Amérique et en France, XVII^e-XIX^e siècles*, Toulouse, PUM, 2010 [2009].

17. Pascal Ory, *la Belle illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire, 1935-1938*, Paris, Plon, 1994 et P. Poirrier, « Culture nationale et antifascisme au sein de la gauche française (1934-1939) » dans Serge Wolikow et Annie Bleton-Ruget. (dir.), *Antifascisme et nation. Les gauches européennes au temps du Front populaire*. Dijon, EUD, 1998. p. 239-247.

18. Stéphanie Corcy, *la Vie culturelle sous l'Occupation*, Paris, Perrin, 2005 et Jean-Pierre Rioux (dir.), *la Vie culturelle sous Vichy*, Bruxelles, Complexe, 1990. Voir aussi Elizabeth Campbell Karlsgodt, *Defending National Treasures: French Art and Heritage under Vichy*, Stanford, Stanford University Press, 2011.

19. Dans cette perspective, Robert Wangermée, « Tendances de l'administration de la culture en Europe occidentale », *Revue française d'administration publique*, janvier-mars 1993, n° 65, p. 11-24.

20. Dans cette direction : Anne-Marie Bertrand, *Bibliothèque publique et public library. Essai de généalogie comparée*, Villeurbanne, Presses de l'Enssib, 2010 ; Catherine Ballé et Dominique Poulot, *Musées en Europe. Une mutation inachevée*, Paris, La Documentation française, 2004 ; Anne-Solène Rolland et Hanna

locales, de l'évolution et de la répartition des financements méritaient une attention particulière.

En clôture de ce volume, Pierre-Michel Menger propose une première lecture synthétique. Il souligne de grandes tendances qui participent d'une évolution que l'on peut décomposer en quatre étapes successives : 1) la construction d'une politique systématique d'offre culturelle à partir d'une définition restreinte de la culture éligible à l'intervention publique et à partir d'une conception verticale de la démocratisation par conversion ; 2) une décentralisation progressive de l'action publique, qui provoque une différenciation croissante de ses missions et de ses fonctions, et qui soumet à contestation le modèle universaliste et unanimiste initiale ; 3) une révision du champ d'intervention légitime de l'action publique, qui déclare symboliquement obsolète l'une des hiérarchies fondatrices de la politique culturelle, celle qui opposait la culture savante, objet de protection à l'écart des lois du marché, à la culture de divertissement, gouvernées par les lois de l'économie industrielle ; 4) une justification croissante de la politique culturelle par ses contributions à la croissance économique et à l'équilibre de diversité sociale des nations, qui fonde en légitimité le pouvoir régulateur de l'action publique, mais aussi les incitations à une expansion des « industries créatives » et les exigences d'évaluation des procédures et des résultats. Les études de cas montrent cependant des décalages chronologiques d'un État à l'autre, et soulignent l'inertie, dans une moyenne durée, de l'action publique.

Le Comité d'histoire du ministère de la Culture et le Centre Georges Chevrier (UMR 5605, CNRS université de Bourgogne) ont noué un partenariat afin de permettre cette enquête. Que leurs responsables respectifs – Maryvonne de Saint Pulgent et Pierre Bodineau – soient remerciés pour leur soutien. Cet ouvrage n'aurait pas pu aboutir sans l'aide décisive de Geneviève Gentil, secrétaire générale du Comité d'histoire du ministère de la Culture, et sans la patience des différents contributeurs.

Murauskaya (dir.), *De nouveaux modèles de musées ? Formes et enjeux des créations et rénovations des musées en Europe. XIX^e-XX^e siècles*, Paris, L'Harmattan, 2008 ; Anne-Solène Rolland et Hanna Murauskaya (dir.), *Musées de la nation : créations, transpositions, renouvelaux. Europe, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, L'Harmattan, 2008 ; P. Poirrier (dir.), *Politique culturelle et patrimoines. « Vieille Europe » et « Nouveaux mondes »*, Arles, Actes Sud, 2007 ; *id.*, « Festivals et sociétés en Europe, XIX^e-XXI^e siècles », *Territoires contemporains*, 2011, n° 3.

La politique culturelle en Allemagne au XX^e siècle

Thomas HÖPEL*

On ne peut comprendre les évolutions de la politique culturelle en République fédérale d'Allemagne (RFA) et en République démocratique allemande (RDA) entre 1949 et 1989 et dans l'Allemagne réunifiée depuis 1990 que si l'on connaît les évolutions de la politique culturelle dans la première moitié du XX^e siècle¹. C'est surtout après la fin de la Première Guerre mondiale qu'une politique culturelle active a été pour la première fois mise en œuvre. Celle-ci devait stabiliser une société profondément divisée par la défaite, par la révolution et par la crise économique. Les modèles centraux de politique culturelle, qui ont eu un impact sur différents régimes, ont pris forme dans les années 1920.

Une première partie traitera donc de l'évolution de la politique culturelle jusqu'en 1945, marquée par l'opposition entre une politique culturelle pluraliste et démocratique, telle qu'elle a été conçue par les républicains libéraux et les sociaux-démocrates, et par une politique culturelle autoritaire et dictatoriale, celle prônée par les nationaux-socialistes.

Dans une deuxième partie, l'étude portera successivement sur les politiques culturelles mises en œuvre en RDA et en RFA, toutes deux ayant été conçues en opposition à la politique national-socialiste, mais aussi clairement héritières de la tradition allemande. En RFA, les acteurs de la politique culturelle s'inscrivirent dans la lignée d'un concept de culture caractérisé par les arts et l'éducation conçu au début de XIX^e siècle par le *Bildungsbürgertum* allemand. La politique culturelle se restreignit donc à une politique libérale des beaux-arts (*Kulturpflege*), la liberté de l'art et de la culture passant dans ce contexte pour le plus grand des biens. En réaction à l'instrumentalisation de la politique culturelle par l'État central national-socialiste, la politique culturelle fut réorganisée au niveau des *Länder*.

En revanche, la RDA conçut une politique culturelle qui se rallia au mouvement de la culture ouvrière qu'avait connu la République de Weimar, conciliant culture et travail. Cette politique, qui fut un outil important pour organiser un nouveau projet de société, devait transmettre la conscience socialiste et était considérée comme un

* Université de Leipzig, Allemagne. Je tiens à remercier Anne-Marie Pailhès (Paris) pour l'aide qu'elle m'a apportée afin d'établir la version française de ce texte.

1. Chronologie : l'Allemagne est un empire (parfois appelé 2^e Reich) de 1871 à 1919. De 1919 à 1933, c'est la République de Weimar. De 1933 à 1945, le 3^e Reich incarne le nazisme (NDE).

aspect de la lutte idéologique des classes. La liberté d'expression dans le champ culturel fut fortement réduite par la censure et par la définition de principes esthétiques, prolongeant en cela les tendances à la centralisation caractéristiques du régime national-socialiste.

La dernière partie du texte traitera de l'évolution de la politique culturelle dans l'Allemagne réunifiée. Cette réunification ainsi que le rôle de l'Union européenne ont contribué au renforcement de l'État allemand en tant qu'acteur en matière de culture vis-à-vis des *Länder*, jusqu'alors dominants. Toutefois, le nouvel équilibre de la politique culturelle de la RFA mis en place n'aurait pas été concevable si les communes n'avaient pas stimulé cette politique dans les années 1970.

La politique culturelle en Allemagne jusqu'en 1945

C'est au XIX^e siècle que la politique culturelle a pris forme en Allemagne à l'échelle régionale des *Länder*². En effet, les initiatives nationales communes des *Länder* étaient rares avant la création de l'Empire allemand. Avec l'Empire, un acteur national apparaissait pour la première fois, mais comme les questions culturelles restaient l'affaire des *Länder*, celui-ci était actif en ce domaine surtout dans ses aspects tournés vers l'extérieur. En 1871, c'est à l'occasion des négociations concernant les subventions du musée romain germanique de Mayence que le principe de la subsidiarité fut formulé pour la première fois de manière explicite. Au titre de ce principe, les enjeux de la politique culturelle de l'Empire devaient donc être du domaine national ou être nécessaires pour le bien de tous et il devait apporter son soutien financier à des initiatives financées insuffisamment par les *Länder*.

À la fin de la Première Guerre mondiale, la République de Weimar hérita de l'Empire. Si cela ne porta pas atteinte à la souveraineté des *Länder* dans le domaine culturel, toutefois la république fit référence pour la première fois à ces questions : une politique culturelle intensifiée devait permettre de surmonter la crise résultant de la défaite, qui affectait la société et la politique. Diverses raisons rendaient nécessaire cet engagement public énergique. Premièrement, le soutien à la culture en provenance des associations et des donations privées perdit de l'importance à cause de la crise de l'après-guerre : à cause de l'inflation, les fondations et associations qui soutenaient de nombreuses institutions culturelles furent confrontées à de graves problèmes financiers ou bien se trouvaient expropriées de fait, si bien que les institutions concernées, qui jusqu'alors travaillaient sur des bases associatives et privées, durent être reprises par les pouvoirs publics pour pouvoir continuer leur activité. Deuxièmement, la modernité culturelle s'imposa alors définitivement, ce qui se traduisit d'abord par le triomphe de l'avant-garde dans les beaux-arts, puis par la revalorisation de l'artisanat et la jonction de l'esthétique et de la production industrielle des objets d'usage courant, enfin par la victoire de la culture populaire

2. Pour la mise en place de la politique culturelle publique en Prusse, voir Pascale Laborier, *Culture et éducation nationale en Allemagne. Genèse des politiques de la culture*, thèse de science politique, Paris, IEP, 1996.

et de la culture marchande de masse. En même temps, la place des loisirs fut revalorisée, grâce notamment à l'introduction de la journée de travail de huit heures. Troisièmement, le mouvement ouvrier émit des revendications pour une politique culturelle nouvelle qui devait s'ouvrir aux ouvriers et aux employés peu qualifiés et contribuer à leur éducation et à leur émancipation démocratique. Cette question, les conseils d'ouvriers et de soldats fondés lors de la révolution de novembre³ s'y étaient déjà consacrés de manière active. Ainsi, dès les années 1920, furent posés les jalons d'un large financement public des missions culturelles pour une politique culturelle moderne. Les idées des sociaux-démocrates rencontrèrent celles des libéraux bourgeois, qui étaient essentiellement organisés au sein du Parti démocratique allemand (DDP). Sous la République de Weimar, ils créèrent ensemble une politique culturelle démocratique au niveau de l'Empire, des *Länder* et des grandes villes, ces dernières devenant les laboratoires de l'innovation. La révolution de novembre et la création de la République de Weimar représentèrent donc un tournant décisif pour l'imposition et l'institutionnalisation d'une politique culturelle moderne.

Dans la constitution de l'Empire, un paragraphe concernant la protection et la préservation des biens culturels importants avait été intégré, qui lui donnait la compétence législative en matière de théâtre, de cinéma et de bibliothèques scientifiques. En même temps, la formation des adultes était proclamée comme étant l'un de ses devoirs obligatoires. Enfin, pour la première fois des sommes importantes consacrées à la science et à l'art apparurent dans son budget. La loi garantissait ainsi la liberté de l'art. S'il n'y eut pas création d'un ministère de la Culture au niveau de l'Empire, cependant des départements culturels furent installés au sein des ministères de l'Intérieur et de l'Extérieur. Dans le premier, fut créé en 1919 le poste de *Reichskunstwart*, responsable de la représentation de l'Empire par des emblèmes de la souveraineté, des œuvres graphiques officielles, des billets de banque, des timbres, des pièces, des médailles, des cérémonies et des édifices. Cette institution, qui pouvait lancer des initiatives dans le domaine des arts plastiques et des arts appliqués, de l'artisanat et de l'art populaire, fut combattue par les partis conservateurs nationaux et se heurta également à la résistance des *Länder*, ce qui la conduisit à limiter ses activités à la défense des arts surtout.

Dans l'ensemble, l'Empire élargit ses compétences dans le domaine culturel sans pour autant remettre en cause le fédéralisme. La conscience républicaine devait être renforcée par une politique culturelle démocratique. Dans la constitution, la République de Weimar fut définie comme un « État culturel ».

Le nouveau concept de politique culturelle eut également des retombées au niveau des *Länder* : en Prusse et en Saxe, le ministère de l'Éducation, des Cultes et de la Médecine fut rebaptisé ministère des Sciences, de l'Art et de l'Éducation populaire. Ce changement de nom répondait à trois objectifs : la laïcisation de la culture – ainsi les questions religieuses étaient désormais transférées hors du ministère –, le

3. La révolution de 1918 (qui se termina en janvier 1919 par l'échec du coup d'État et la chute de l'Empire allemand) fut menée par les sociaux-démocrates et les communistes (appelés aussi spartakistes).

renforcement de l'attention portée à la formation du peuple, enfin l'art reconnu comme domaine autonome.

Les *Länder*, qui apportaient leur soutien à l'éducation du peuple, intensifièrent leurs actions en cette direction, en commençant au niveau communal. S'il n'existait en 1916 que cinq universités populaires, treize furent créées en 1918, 135 en 1919 et 26 en 1920. Ces universités, qui travaillaient sur une base démocratique, s'adressaient aux couches sociales traditionnellement éloignées de l'éducation avec de nouveaux concepts didactiques et sociaux⁴. La formation des adultes connut dans son ensemble un processus de professionnalisation. Par ailleurs, un développement similaire se produisit dans le domaine des bibliothèques populaires.

Alors qu'en Prusse les universités populaires et les bibliothèques populaires bénéficièrent dès le début d'une grande attention et eurent leurs propres bureaux au ministère prussien des Sciences, de l'Art et de l'Éducation populaire⁵, en Saxe ce n'est qu'en 1920 que fut créé le bureau régional pour les universités populaires pour répondre à la forte attente des acteurs des universités populaires et de l'éducation populaire⁶. En 1922, ce bureau fut étendu à un bureau régional d'éducation populaire et élargit aussi son domaine d'intervention aux bibliothèques populaires⁷. Il avait pour objectif de rassembler et transmettre des informations sur la dimension pédagogique du travail des universités populaires, d'organiser la formation continue, de mettre en relation les efforts pour l'éducation populaire en Saxe avec ceux des autres *Länder* et de défendre les intérêts des universités populaires vis-à-vis du gouvernement et du parlement du Land de Saxe⁸. Il soutenait les universités populaires communales par des subventions. En même temps, il cherchait à coopérer avec les universités populaires et profitait de leurs initiatives. Sur proposition du directeur de l'université populaire de Leipzig, Paul Hermberg, un institut statistique central des universités populaires fut créé en Saxe, à Leipzig, et subventionné par le *Land*. Sur la base d'un formulaire unique de sondage qu'il conçut, cet institut réalisa des relevés statistiques dans toutes les universités populaires de Saxe⁹, lesquels furent étendus en 1927 à tout l'Empire. Cet institut devint ensuite un institut statistique central pour toutes les

4. Voir Josef Olbrich, *Geschichte der Erwachsenenbildung in Deutschland*, Bonn, Bundeszentrale für Politische Bildung, 2001, p. 151 *sqq.*

5. Paul Steinmetz, *Die deutsche Volkshochschulbewegung*, Karlsruhe, G. Braun, 1929, p. 22 ; J. Olbrich, *Geschichte der Erwachsenenbildung...*, *op. cit.*, p. 146.

6. Le ministère de l'Éducation et de l'Enseignement public informa toutes les universités populaires de Saxe de la création du bureau régional dans une circulaire du 20 novembre 1920 (SächsHStA, 11125, Ministerium des Kultus und des öffentlichen Unterrichts, Nr. 18775, Bl. 129). Par contre, Johanna Klara Böttcher indiqua le 1^{er} juillet 1920 comme date de création (Johanna Klara Böttcher, *Die Volkshochschule in Sachsen seit 1918*, Erlangen, Phil. Diss., 1927 p. 21). Les dossiers du bureau régional furent détruits pendant la Seconde Guerre mondiale.

7. *Leipziger Neueste Nachrichten*, 15 juillet 1922.

8. Le ministère de l'Éducation et de l'Enseignement public à toutes les universités populaires, Dresde, 10 novembre 1920 (SächsHStA, 11125, Ministerium des Kultus und des öffentlichen Unterrichts, Nr. 18775, Bl. 129).

9. Le ministère de l'Éducation populaire au service chargé de l'éducation populaire à Leipzig, Dresde, 23 janvier 1925 (StadtA Leipzig, Kap. 10, Nr. 408, Bl. 163).

universités populaires allemandes (*Statistische Zentralstelle für die deutschen Volkshochschulen*¹⁰).

Dans le domaine du théâtre, les sociaux-démocrates et les libéraux se battirent pour un théâtre culturel (*Kulturtheater*), comme en témoigne la transformation des anciens théâtres de cour en théâtres d'État : ainsi, les dix-huit nouveaux gouvernements des *Länder* transformèrent les vingt-six théâtres de cour en vingt théâtres d'État, cinq théâtres municipaux et une fondation. Des théâtres municipaux virent le jour, dans le *Land* de Thuringe surtout parce que celui-ci refusait pour des raisons financières de transformer tous les théâtres de cour des petites principautés en théâtres nationaux. Les théâtres d'État furent confiés à des administrateurs, leurs performances économiques et artistiques surveillées par les gouvernements et les parlements des *Länder*¹¹. Le théâtre culturel fut considéré comme un moyen de formation et d'éducation. Ainsi le théâtre, qui jusqu'alors relevait de la compétence de la seule police commerciale, prit une place autonome dans le cadre de la politique culturelle avec la République de Weimar.

Par rapport aux *Länder*, les grandes villes jouèrent un rôle encore plus important dans les années 1920, car elles firent d'énormes efforts en matière de politique culturelle. Ceci s'explique par le fait que les institutions culturelles y étaient concentrées et qu'en outre l'influence des partis ouvriers y était plus importante qu'ailleurs. Le débat sur la culture étant intense, la politique culturelle urbaine fut réorganisée sous la houlette d'une coalition formée de républicains libéraux bourgeois et de sociaux-démocrates qui avait pour objectifs non seulement la démocratisation de l'accès à la culture, mais aussi l'augmentation du rayonnement culturel de la ville vers l'extérieur. Pour y parvenir, leur ambition fut d'abord « d'affiner » la culture populaire et la culture de masse. À ce titre, les acteurs de cette politique culturelle nouvelle refusèrent les médias de masse dans leur forme commerciale, même s'ils reconnaissaient à un cinéma de qualité (*Kulturkino*) la capacité d'amener de larges couches sociales aux biens culturels et aux nouveaux médias la possibilité de servir une politique de représentation de la ville. Le soutien à une production artistique pluraliste fut renforcé.

Ce faisant, ils se raccrochaient d'une part au théâtre éducatif bourgeois du XIX^e siècle et essayaient d'autre part de faire que la discussion au sein de la société dépasse les points de vue politiques. Ils renforcèrent enfin leurs efforts pour moderniser les institutions culturelles communales car elles devaient satisfaire des exigences élevées visant à cultiver le public.

Dans les grandes villes, les interventions publiques dans le domaine culturel progressèrent en nombre et en qualité. Les domaines traditionnels de la politique urbaine et des beaux-arts furent tout d'abord brisés puis remplacés par de nouveaux

10. Paul Hermberg, Wolfgang Seifert (dir.), *Arbeiterbildung und Volkshochschule in der Industriestadt*, Breslau, Neuer Breslauer Verl., 1932, p. 157.

11. Manfred Boetzkes, Marion Queck, «Die Theaterverhältnisse nach der Novemberrevolution», dans *Weimarer Republik, Katalog zur Ausstellung*, Kunstamt Kreuzberg, Berlin/Institut für Theaterwissenschaft der Universität Köln (dir.), Berlin/Hambourg, Elefanten-Press GmbH, 1977, p. 687-715, ici p. 694.

champs de politique culturelle. Dans les domaines traditionnels – théâtre et concerts –, des efforts furent entrepris pour élargir l'accès à la culture : par exemple des tarifs réduits accordés aux organisations (créées après la Première Guerre mondiale) pour les spectateurs ouvriers et employés. Par ailleurs, les villes intégraient de nouveaux domaines de politique culturelle dans leur politique : les universités populaires, urbaines pour la plupart, que les *Länder* soutenaient par des subventions s'élevant au maximum à un tiers du budget ; les bibliothèques populaires, second domaine central, furent fortement renforcées et connurent un processus de professionnalisation pendant la République de Weimar. Quant au cinéma, son essor fut permis par l'organisation et la promotion de cinémas scolaires et culturels. En ce qui concerne le cinéma scolaire, si l'initiative au départ venait en général des enseignants et des parents, les efforts vinrent ensuite surtout des villes. Par contre les cinémas culturels étaient principalement pris en charge par des associations privées de la bourgeoisie cultivée ou par des sociaux-démocrates, mais ils étaient soutenus avec bienveillance par les villes.

Cet engagement volontariste de la ville, rendu à l'époque en partie obligatoire par les circonstances, conduisit à une institutionnalisation de la politique culturelle des villes soutenue par tous leurs acteurs. L'intervention de la ville dans le domaine culturel n'était pas seulement considérée comme légitime mais comme obligatoire. On voit des traces de cette institutionnalisation dans la concentration de l'administration culturelle dans les grandes villes et dans l'introduction en 1922 d'une clause « art et science » dans le budget de toutes les grandes villes allemandes à l'initiative de la *Deutscher Städtetag* (Association des grandes villes allemandes). Dans les années 1920, la centralisation de l'administration culturelle était en marche dans la mesure où, dans de nombreuses villes, un conseiller urbain professionnel prenait la responsabilité de toutes les affaires culturelles et où des administrations culturelles spécifiques étaient mises en place. La politique culturelle était considérée comme un devoir et une responsabilité centrale pour la ville. Un processus de professionnalisation commença à se développer dans plusieurs domaines – musées, formation des adultes, bibliothèques populaires – et la municipalisation des installations culturelles fut massive. Toutes ces avancées montraient clairement l'acceptation de la responsabilité de la ville dans le domaine culturel¹². Elles étaient le signe que la politique culturelle s'imposait comme un champ d'intervention légitime de la ville, et que ces initiatives venant des villes étaient soutenues par l'État fédéral et les *Länder* qui cherchaient à les étendre.

12. Cela concernait particulièrement le théâtre, les orchestres, les musées et les bibliothèques nationales. Bien que, dès 1918, certains théâtres municipaux épars eussent été municipalisés, la grande vague de communalisation commença cependant seulement après la fin de la Première Guerre mondiale. Voir Konrad Dussel, « Theater in der Krise. Der Topos und die ökonomische Realität in der Weimarer Republik », dans Lothar Ehrlich, Jürgen John (dir.), *Weimar 1930. Politik und Kultur im Vorfeld der NS-Diktatur*, Cologne/Weimar/Vienne, Böhlau, 1998, p. 211-223, ici p. 217. Concernant la communalisation des bibliothèques populaires sous la République de Weimar, voir Wolfgang Thauer, Peter Vodosek, *Geschichte der öffentlichen Bücherei in Deutschland*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1990, p. 113 sqq.

Après leur arrivée au pouvoir, en 1933, les nationaux-socialistes mirent en œuvre une politique culturelle centraliste et autoritaire qui poursuivait les efforts d'institutionnalisation et de centralisation réalisés par la République de Weimar. Ils pouvaient ainsi mieux utiliser la politique culturelle pour leurs propres objectifs : d'un côté, cela leur permettait de mettre au pas les artistes, de l'autre côté, l'expression de « communauté nationale » était rendue vivante à travers cet engagement pour la démocratisation de l'accès à la culture. L'organisation culturelle national-socialiste *Kraft durch Freude* (la force par la joie) et l'organisation *NS-Kulturgemeinde* poursuivirent le travail que la République de Weimar avait effectué en direction du public. Les nationaux-socialistes se rallièrent à la notion de culture défendue par la bourgeoisie conservatrice, mais la radicalisèrent et la chargèrent d'antisémitisme. Ils considéraient l'art et la culture comme des formes d'expression forgées par la race et le sang, ce qui eut pour conséquence que les deux devinrent des outils idéaux pour diffuser une conscience nationale. En même temps, les influences des cultures non germaniques furent écartées.

La politique culturelle nourrie de ces principes fut en conséquence une politique qui excluait et stigmatisait par son côté raciste. Mais c'était aussi une politique culturelle qui avait un côté intégrateur par son refus de l'autonomie de l'art et de la culture. Avec le concept d'« art dégénéré », les nationaux-socialistes excluaient tous les courants qui s'opposaient à leur concept de culture et les Juifs considérés comme les responsables de l'« art dégénéré » furent exclus de la vie culturelle. L'exclusion frappa également tous les opposants politiques des nationaux-socialistes.

En même temps, une politique inclusive et intégrative devait mettre en pratique l'idée de *Volksgemeinschaft* (communauté nationale). D'un côté, il s'agissait de gagner les indispensables élites culturelles et scientifiques, de l'autre, d'intégrer les couches sociales moyennes et inférieures, et pour cela l'idéologie national-socialiste était combinée avec les aspirations de la population. Les nationaux-socialistes commencèrent ainsi à coordonner et centraliser les organisations culturelles existantes et à créer des organisations culturelles centrales. À partir du *Kampfbund für deutsche Kultur* (fédération de la lutte pour la culture allemande), fut constituée une organisation pour les spectateurs, la *NS-Kulturgemeinde*, qui devait se charger de tous les membres des organisations pour les spectateurs de l'époque de Weimar, ainsi que des membres ouvriers (mais là, elle n'y réussit que partiellement¹³). En outre, une organisation fut créée à l'intérieur du syndicat unifié national-socialiste : la *Kraft durch Freude*, laquelle travailla d'abord en concurrence avec la *NS-Kulturgemeinde*, mais put l'intégrer plus tard (en 1937).

Le 13 mars 1933, Josef Goebbels fut nommé ministre à l'Éducation populaire et à la Propagande du Grand *Reich*. En juin, Hitler lui confia « toutes les fonctions de l'action intellectuelle pour la nation, de la publicité pour l'État, la culture et l'économie, de l'information du peuple à l'intérieur et à l'extérieur du pays sur cette propagande et de la gestion de toutes les organisations servant ces buts ». Il disposait

13. Voir Thomas Höpel, *Von den Kunst- zur Kulturpolitik, Städtische Kulturpolitik in Deutschland und Frankreich 1918-1939*, Stuttgart, Franz Steiner Verl., 2007, p. 150 sqq.

ainsi de presque toutes les compétences d'un ministre de la Culture de l'Empire. En outre, il devint en septembre 1933 le président de la Chambre culturelle impériale, sorte de syndicat national pour tous les artistes auquel l'ensemble des milieux artistiques et culturels devait adhérer. C'est avec son appui que tous les artistes qui ne convenaient pas pour des raisons racistes et politiques étaient privés d'exercer leur métier. Cette institution était divisée en sept sous-chambres spécialisées : cinéma, théâtre, musique, arts plastiques, radio, presse et littérature. Les compétences de Goebbels s'étendaient donc sur les domaines de la haute culture¹⁴, de la culture populaire et de la culture de masse. Dans le domaine du théâtre, une loi de 1934 lui garantissant un important droit d'intervention, J. Goebbels pouvait s'immiscer dans la nomination du personnel dirigeant des théâtres municipaux et contrôler les programmes de tous les théâtres allemands – la fonction de *Reichsdramaturg* fut créée à cette attention¹⁵. Néanmoins, les conséquences de la loi furent mineures pour les théâtres municipaux. De grands changements dans le personnel et le programme des théâtres ayant été imposés en 1933 déjà au niveau local, le contrôle exercé par le *Reichsdramaturg* y fut en général modéré. En ce qui concerne le droit d'acceptation du ministre pour l'embauche du personnel dirigeant – intendants, chefs d'orchestre – dans les théâtres, il était plutôt formel étant donné que les villes étaient encore responsables de la législation sur les théâtres¹⁶. Quant à la radiodiffusion, mise au pas cette même année, elle fut subordonnée au ministère de la Propagande. J. Goebbels s'engagea de manière particulière pour le cinéma car il perçut les possibilités d'instrumentalisation qu'il offrait. Dès juin 1933, fut créée une Chambre impériale provisoire pour le cinéma. En février 1934, la loi de l'Empire sur les cinématographes fut reformulée et la fonction de *Reichsfilmdramaturg* créée (voir *supra*). En juin 1935, un avenant à la loi sur les jeux de lumière de l'Empire permettait à J. Goebbels d'interdire n'importe quel film. Son ambition de nationaliser progressivement l'industrie du film fut réalisée et le processus qui s'acheva en 1942 déboucha sur la création du UFA SARL¹⁷.

14. La haute culture (*Hochkultur*) comprend les beaux-arts ou arts principaux. Ceux-ci se formèrent au cours du XVIII^e siècle comme système de cinq domaines principaux : architecture, peinture, musique, poésie, sculpture. Voir Paul Oskar Kristeller, «Das moderne System der Künste», dans Paul Oskar Kristeller, *Humanismus und Renaissance*, vol. 2 : *Philosophie, Bildung und Kunst*, Munich, UTB, 1976, p. 164.

15. Boguslaw Drewniak, *Das Theater im NS-Staat*, Düsseldorf, Droste, 1983, p. 15.

16. Henning Rischbieter souligna en opposition à Konrad Dussel l'importance du *Reichsdramaturg* et de l'organisation centraliste de la politique culturelle dont le ministre de la Propagande était responsable. Cependant, on peut abonder sur ce point dans le sens de Dussel parce que les programmes des théâtres étaient déjà tellement élaborés sur place, que le *Reichsdramaturg* devait à peine intervenir de manière décisive. En tout cas, celui-ci n'imposait aucune pièce aux théâtres, si ceux-ci n'étaient pas d'accord pour l'intégrer dans le programme. Rischbieter signala que les nationaux-socialistes remplacèrent en tout 75 dirigeants de théâtre dans les villes allemandes et n'en laissèrent que 47 en poste. Cette mesure fut prise dès mars 1933 avant que le poste du *Reichsdramaturg* fut créé. Ainsi on était déjà assuré qu'aucune pièce déplaisant aux nationaux-socialistes ne serait intégrée au programme. Voir Henning Rischbieter (dir.), *Theater im »Dritten Reich« : Theaterpolitik, Spielplanstruktur, NS-Dramatik*, Seelze-Velber, Kallmeyer, 2000, p. 17-24 ; Konrad Dussel, *Ein neues, ein heroisches Theater? NS-Theaterpolitik und ihre Auswirkungen*, Bonn, Bouvier, 1988.

17. David Welch, "Nazi Film Policy: Control, Ideology and Propaganda", dans Glenn R. Cuomo (ed.), *National Socialist Cultural Policy*, New York, St. Martin's Press, 1995, p. 95-120.

J. Goebbels chercha à étendre ses attributions dans d'autres domaines de la politique culturelle, mais se heurta à la résistance de Bernhard Rust, ministre de l'Éducation nationale de Prusse, qui, le 1^{er} mai 1934, prit la direction du ministère de l'Empire des Sciences, de l'Éducation et de la Formation populaire, créé peu de temps auparavant. Dans la lutte qu'il mena contre J. Goebbels jusqu'en 1934, B. Rust assura son pouvoir sur les bibliothèques scientifiques et les bibliothèques populaires, ainsi que sur la formation aux beaux-arts et la formation des adultes. Dès octobre 1934, il commença à développer une politique pour les bibliothèques à l'échelle de Grand Reich. Le *Preußische Landesstelle für volkstümliches Bibliothekswesen* (bureau régional pour les bibliothèques populaires), créé en 1933 par le ministère de l'Éducation populaire de Prusse, obtint des compétences au niveau impérial en 1935 et en 1937 et fut placé directement sous les ordres du ministère de l'Empire des Sciences et de l'Éducation populaire. Ce bureau devint un organe central de surveillance et d'organisation et mit en œuvre une politique cohérente pour les bibliothèques dans l'Empire, qui favorisa la communalisation des bibliothèques dans les villes, la création d'un réseau de bibliothèques populaires dans tout l'Empire et l'uniformisation des méthodes et des techniques de travail¹⁸. Dans le domaine de la formation des adultes, les institutions de la République de Weimar furent rapidement supprimées. Après la création du ministère des Sciences, de l'Éducation et de la Formation populaire, B. Rust s'assura la compétence administrative sur ce domaine qui très rapidement se transforma et, instrumentalisé par le parti, se développa selon la conception national-socialiste. La réalisation concrète de ce travail fut confiée à l'organisation national-socialiste *Kraft durch Freude*, à l'intérieur de laquelle fut créé en 1936 un bureau spécifique (le *Amt Deutsches Volksbildungswerk*). En avril 1939, ce bureau avait la responsabilité de toutes les institutions de formation pour les adultes restées jusqu'alors entre les mains des communes¹⁹. C'est ainsi que le parti nazi prit le contrôle exclusif de la formation des adultes.

Les ministères impériaux et les organisations culturelles centrales de l'État national-socialiste purent étendre de manière décisive leurs compétences dans le domaine culturel et développer une politique culturelle globale dont les points centraux servirent d'orientation pour les ministères de l'Éducation populaire au niveau des *Länder* ainsi que pour les services culturels créés dans les communes. La politique culturelle d'État eut recours à des modèles qui avaient été développés pendant la République de Weimar dans les grandes villes et les instrumentalisa. Si l'Empire et les *Länder* purent étendre leurs possibilités d'intervention et de

18. Cette politique impériale des bibliothèques échoua surtout pendant les années de guerre car elle présumait de ses forces. Le programme d'organisation était constamment surdimensionné et les instances centrales refusaient de plus en plus la collaboration avec les responsables des communes. Ainsi la survie des nombreuses bibliothèques villageoises nouvellement créées était menacée à long terme. Voir Engelbrecht Boese, *Das öffentliche Bibliothekswesen im Dritten Reich*, Bad Honnef, Boch u. Herchen, 1987, p. 341-348.

19. J. Olbrich, *Geschichte der Erwachsenenbildung...*, op. cit., p. 233 sqq ; Hermann Weiss, »Ideologie und Freiheit im Dritten Reich. Die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“«, dans *Archiv für Sozialgeschichte*, 33, 1993, p. 289-303.

surveillance sur les institutions culturelles municipales, les villes restèrent cependant des acteurs importants de la politique culturelle. L'autorégulation privée des institutions culturelles municipales, qui dominait au XIX^e siècle mais avait déjà évolué vers une régulation impérative publique lors de la République de Weimar, se poursuivit. Si la majorité des institutions culturelles semblaient demeurer intactes, en réalité les nationaux-socialistes transformaient de manière massive les valeurs et les pratiques qui les avaient guidées jusque-là.

La politique culturelle dans les deux Allemagne de l'après-guerre

Les politiques culturelles mises en œuvre en RFA et en RDA se démarquèrent totalement de la politique culturelle du régime national-socialiste. Néanmoins, dans les deux États furent maintenues des structures et des institutions qui s'étaient développées et consolidées depuis le XIX^e siècle. Les forces d'occupation ainsi que les partis politiques qui dominaient à ce moment-là marquèrent de leur empreinte ces nouvelles politiques.

En RDA, une politique culturelle autoritaire et centraliste

Dans la zone d'occupation soviétique, le parti communiste allemand (KPD) et le parti socialiste démocrate (SPD) se rallièrent aux aspirations d'instruction exprimées par le peuple issu du monde ouvrier et soutenues, durant la République de Weimar, surtout par les sociaux-démocrates. Quant aux communistes, ils s'engagèrent en faveur d'une contre-culture prolétarienne, imprégnée depuis le début d'une idéologie forte et de propagande et qui aspirait à se démarquer de la culture bourgeoise. Ce n'est que sous la politique du front populaire, au milieu des années 1930, que le KPD renonça à cette orientation. La mise en relation entre la culture et le travail devait tout autant servir à cultiver et à émanciper les ouvriers qu'à faire naître une culture totalement nouvelle, laquelle fut accentuée surtout à la fin des années 1950. Dès l'origine, les communistes prônèrent un art réaliste, compréhensible, devant de plus être optimiste et soutenir l'organisation d'une nouvelle société.

Les notions de « culture » et d'« éducation » furent constitutives de la politique culturelle mise en œuvre par les communistes, dont le but était de rééduquer la population qui, dans sa majorité, s'était soumise au régime national-socialiste. Il s'agissait également pour eux d'acquérir du prestige et d'avoir la capacité à conclure des alliances. Le premier congrès pour la culture du KPD de février 1946 énonçait clairement cet objectif : la culture devait aider à la création d'une union de toutes les forces antifascistes et démocratiques et surtout rallier l'*intelligentsia* à cette reconstruction. En 1945, l'objectif était déjà le même²⁰ lorsque fut fondée l'Association culturelle pour le renouveau démocratique de l'Allemagne (*Kulturbund zur*

20. Voir à propos du *Kulturbund* : Magdalena Heider, *Politik-Kultur-Kulturbund. Zur Gründung und Frühgeschichte des Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands 1945-1954 in der SBZ/DDR*, Cologne, Verl. Wiss. und Politik, 1993.

demokratischen Erneuerung Deutschlands) sous l'égide de Johannes R. Becher, poète communiste – qui devint plus tard le premier ministre de la Culture de la RDA. Même si une politique culturelle libérale était garantie par le KPD, ses idées dans le domaine artistique étaient surtout dirigées vers le réalisme. Dès 1948, après le déclenchement de la guerre froide, cette organisation de l'esthétisme fut imposée lors des discussions sur le formalisme.

Leur idée de départ étant d'étendre la culture, les communistes pensaient que le renouveau de la société ne pouvait être réalisé qu'en unissant l'*intelligentsia* et les ouvriers, ces deux groupes sociaux étant considérés par eux comme créateurs de culture. La démocratisation de la culture par l'accès ouvert à de larges couches sociales de la population, en particulier les ouvriers et les paysans, était une préoccupation centrale de leur politique culturelle. Il s'agissait aussi bien de la réception relativement passive de la haute culture que de développer une activité culturelle et artistique. Sur ce second point, les conceptions exprimées prenaient des formes diverses telles que : le mouvement pour la culture populaire, l'éducation du peuple, l'art contemporain laïc et le travail culturel de masse.

Selon les études menées actuellement, trois phases sont distinguées dans la politique culturelle mise en œuvre en RDA : une première phase antifasciste, démocratique jusqu'en 1948-1951 ; une deuxième de centralisation et de mise en relation entre la production et la culture jusqu'au début des années 1970 ; une dernière dite de « société socialiste développée » jusqu'en 1989. Celle-ci pourrait être également regardée comme une période où la population de la RDA s'arrangeait avec le système en se retirant dans des sphères privées, comme la famille ou des cercles d'amis (*Nischenkultur*). C'est durant cette phase que la politique culturelle se modifia à différents niveaux²¹.

On peut en effet observer que certaines caractéristiques de la politique culturelle développée en 1945 sont demeurées au cœur des politiques menées jusqu'à la disparition de la RDA en 1989 : la culture était au centre pour influencer et former de manière idéologique la société ainsi que pour légitimer un concept alternatif d'État et de société. Si les politiques culturelles s'adaptèrent aux conditions qui changèrent au cours de l'histoire de la RDA, elles ne s'éloignèrent cependant pratiquement pas de cette définition.

Dès 1945, la centralisation de la politique culturelle fut mise en œuvre. De la même façon que, parallèlement à la structuration de l'administration militaire soviétique (SMAD), était mise en place une administration allemande, dans le domaine de la culture fut instaurée la *Deutsche Verwaltung für Volksbildung* (administration allemande pour la formation du peuple), présidée par le communiste Paul Wandel, qui se composait pour moitié de communistes et de sociaux-démocrates et assistait la SMAD. Ce fut la base de la future administration gouvernementale.

Le KPD/SED (parti communiste allemand et parti socialiste unifié d'Allemagne) s'assura rapidement des positions centrales dans la gestion de la culture et de la

21. Voir Sigrid Meuschel, *Legitimation und Parteiherrschaft in der DDR*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1992 ; P. Laborier, *Culture et édification nationale en Allemagne*, op. cit., p. 486 sqq.

politique culturelle sur la scène municipale, nationale et régionale. Bien que le NSDAP (parti national-socialiste des Travailleurs allemands, parti d'A. Hitler) ait vu tous ses membres licenciés, ses structures furent reprises. Les décisions en matière culturelle furent préparées à l'intérieur des comités internes du parti. La section de la culture (*Abteilung Kultur*) du comité central du SED avait la responsabilité de faire passer les décisions de la direction du parti en ce domaine et de contrôler leur application. Cette section, mise en place en 1946, immédiatement après la création du SED, et dirigée par Anton Ackermann, devait guider et contrôler la mise en œuvre de ces décisions par les institutions publiques, sociales et artistiques telles que le *Kulturbund*, les syndicats, les ministères et l'administration chargés de l'éducation du peuple. L'appareil du SED réussit ainsi à transmettre sa ligne de conduite à tous les acteurs de la politique culturelle²². Le 4 juin de la même année, fut mis en place le Comité culturel central (*Zentraler Kulturausschuss*) chargé de conseiller le parti, qui réunissait les intellectuels membres du parti afin de discuter des problèmes de politique culturelle préalablement à la prise de décision (ce comité ne survécut que jusqu'en 1948-1949²³).

Dès 1946, l'administration centrale dans les grandes villes fut transformée, rebaptisée et ses compétences alignées sur le modèle des structures administratives des *Länder*, et plus tard sur celui des structures administratives de la RDA. Ainsi, dès le début, la voie à suivre pour une politique culturelle centralisée était indiquée par Berlin-Est. Lors des discussions sur le formalisme, en 1951, une commission d'État pour les affaires artistiques (*Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten*), calquée sur le modèle soviétique²⁴, fut créée, dont la structure, extrêmement complexe, comportait un appareil avec 232 collaborateurs répartis dans quatre secteurs principaux : « Art figuratif et musique », « Arts plastiques », « Relève artistique et institutions éducatives » et « Art en amateur », ainsi que deux services indépendants : « Littérature » et « Relations culturelles avec l'étranger ». Des changements structurels furent effectués dans l'appareil administratif en 1952 et 1953 à la suite de voyages d'études en URSS : la commission reprit le pouvoir décisionnel sur le théâtre, la musique, les arts plastiques, l'art amateur et la formation artistique, jusque-là sous le contrôle du ministère de l'Éducation populaire ; furent créés en outre un service pour la littérature et l'édition, ainsi que deux comités pour le cinéma et la radio. Ces institutions servaient à diriger et à contrôler les institutions culturelles et les maisons d'édition, ainsi qu'à leur attribuer des licences. Après le 17 juin 1953, à l'annonce d'un « nouveau cours » et à la suite de critiques venant du milieu artistique, la commission d'État et les autres services furent confondus dans le ministère pour la Culture créé en 1954, dont le premier à occuper le poste fut Johannes R. Becher, le

22. Beatrice Vierneisel, »Die Kulturabteilung des Zentralkomitees der SED 1946-1964«, dans Günter Feist, Eckhart Gillen, Beatrice Vierneisel (dir.), *Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945-1999*, Köln, DuMont, 1996, p. 788-820.

23. M. Heider, *Politik-Kultur-Kulturbund*, op. cit., p. 64.

24. Dagmar Buchbinder, »Kunst-Administration nach sowjetischem Vorbild: Die Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten«, dans Heiner Timmermann (dir.), *Die DDR. Analysen eines aufgegebenen Staates*, Berlin, Duncker und Humblot, 2001, p. 389-407.

président du *Kulturbund*. En 1953, ce dernier avait émis de violentes critiques à l'égard de la commission pour les affaires artistiques. En nommant son Président, le SED voulait donc esquisser de manière symbolique une ligne plus libérale vis-à-vis des artistes et des créateurs culturels, mais à côté de lui, furent placés deux ministres adjoints membres du SED, Fritz Apelt et Alexander Abusch.

Le ministère de la Culture avait pour objectif que la politique culturelle soit la même dans toute la RDA : il exerça donc pleinement son influence sur l'organisation et l'orientation de la politique culturelle dans toutes les villes et communes du pays. En particulier, la politique de qualification et de professionnalisation, que le ministère suivait, devint pour lui un levier pour mettre en œuvre au niveau local des directives de politique culturelle édictées au niveau central. Dans les années 1950, les directeurs et les porte-parole de l'administration culturelle étaient formés à l'école pour la culture, puis à celle des dirigeants de club – école centrale pour l'information culturelle à Meissen-Siebeneichen²⁵. La décennie suivante, les conseillers culturels municipaux devaient suivre des études universitaires de science culturelle (*Kulturwissenschaft*), et pour ce faire furent mises en place dès les premières années des unités de formation autonome dans les universités de Leipzig et de Berlin.

L'influence du ministère jouait un rôle important sur les décisions municipales concernant le personnel culturel : il convoquait régulièrement les directeurs des services culturels municipaux pour des consultations, au cours desquelles il expliquait les buts d'une politique culturelle municipale et les devoirs de la municipalité en la matière, à savoir que le domaine d'exercice du ministère de la Culture comportait le théâtre, les musées, la littérature, les institutions éducatives culturelles, l'activité artistique municipale, le cinéma, la radio, le travail culturel de masse ainsi que les jardins zoologiques et les parcs de loisirs.

Le SED chercha à cultiver et éduquer la population en politisant la culture et en l'instrumentalisant en même temps. En opposition à la culture populaire et à la culture de masse présentes dans les pays capitalistes et surtout à l'ouest du pays, il cherchait à faire que les anciens lieux de la haute culture soient accessibles à la population active, et à en créer de nouveaux lieux pour y montrer la culture socialiste. Dans les villes et les entreprises, ces nouveaux lieux – cercles de création artistique, clubs et maisons de la culture – devaient être mis en place et gérés par l'État et les organisations de masse. On devait y effectuer un travail de masse pour la culture à but non commercial, lequel devait cultiver les citoyens de la RDA et les orienter politiquement vers les objectifs du SED.

Au début, le FDGB, syndicat unique, jouait encore un rôle central dans la démocratisation de l'accès à la culture. Il cofonda en 1947 la *Volksbühne* qui tenait lieu d'organisation pour les spectateurs des théâtres et soutenait en même temps le mouvement pour la culture populaire qui obtint dès l'été 1948 une adhésion importante de la population. Le SED, qui considérait les groupes d'art amateurs avec

25. Voir à ce sujet Horst Groschopp, »Zwischen Klub- und Kulturwissenschaft. Aus- und Fortbildung für Kulturberufe in der DDR«, dans Christiane Liebold, Bernd Wagner (dir.), *Aus- und Fortbildung für kulturelle Praxisfelder*, Hagen, Kulturpolitische Gesellschaft, 1993, p. 159-177.

méfiance en raison de leur relatif éloignement de l'activité politique, les plaça sous l'autorité des organisations de masse existantes lorsque éclata la guerre froide²⁶. À dater de cette décision, ces groupes furent dirigés par un organisme central, d'où naquit le 25 janvier 1952 la Maison pour l'art amateur (*Zentralhaus für Laienkunst*) à Leipzig. De cette façon, l'instruction artistique qui leur était prodiguée par cette Maison était accompagnée d'une surveillance politique. Deux ans plus tard, ils furent obligés par la loi de se faire enregistrer.

Dans les années 1940, furent créés des clubs et des maisons de la culture destinés au mouvement pour la culture populaire. Au début, c'était les maisons de la culture qui devaient être mises en place dans les entreprises, mais le plan biennal de 1949-1950 proposa la création de clubs ouvriers dans quatre-vingts grandes entreprises. Dans d'autres, on devait créer des salles et des espaces servant à des manifestations et à des actions culturelles²⁷. En matière de financement, l'État assura celui des maisons de la culture, évinçant ainsi les syndicats. Dès 1950, les entreprises nationalisées édifièrent des maisons de la culture imposantes, preuve de leurs résultats et de leur grand sens des responsabilités. En 1954, les maisons de la culture furent confiées aux syndicats mais continuèrent à être financées par l'État. Conçues comme lieux d'une nouvelle culture ouvrière, se distinguant nettement de la culture bourgeoise ancienne ainsi que de la culture populaire commercialisée, elles devaient offrir une occupation culturelle et artistique de bon niveau appelée à remplacer le simple amusement. Mais ce modèle ne put pas vraiment être mis en place car ces divertissements furent qualifiés de « petits-bourgeois » dans les années 1950.

Les maisons de la culture avaient pour fonction de former et d'éduquer : elles offraient donc des activités culturelles qui les différenciaient des palais de la culture et des centres de loisirs. On les considérait comme des lieux où devaient être mises en place une nouvelle culture festive, une nouvelle culture politique ainsi que de nouvelles formes de sociabilité en dehors de la famille ; en outre, il était question d'y organiser des manifestations culturelles de haut niveau. Elles aspiraient à intégrer le collectif ouvrier et le personnel des entreprises et devaient donc s'éloigner des formes antérieures de socialisation des ouvriers. Comme y régnait l'aspiration à un travail intense dans les différents domaines culturels, il ne fut pas question au début d'y adjoindre des bars ou des restaurants.

Les maisons de la culture ayant occupé très tôt cette position centrale dans le domaine culturel, on aspira vite à la professionnalisation de leur direction. Dès 1948-1949, fut mise en place une formation pour les dirigeants de clubs, les responsables culturels et autres fonctions dans le domaine culturel dans les universités populaires des *Länder* (qui avaient été créées pour la formation des enseignants). C'est ainsi que l'université populaire du *Land* de Saxe à Meißen-Siebeneichen, rebaptisée « école centrale pour l'information culturelle », fut rattachée en 1954 au ministère de la

26. M. Heider, *Politik-Kultur-Kulturbund*, op. cit., p. 102.

27. Horst Groschopp, « Der singende Arbeiter im Klub der Werktätigen. Zur Geschichte der DDR-Kulturhäuser », dans *Mitteilungen aus der kulturwissenschaftlichen Forschung*, 16^e édition, 1983, Heft 33, p. 86-131, ici p. 97.

Culture qui venait d'être mis en place et finalement, en 1956, fut transformée en école pour les dirigeants de clubs et de maisons culturelles (voir *supra*). La formation qui y était dispensée fut reconnue en 1958 comme une formation professionnelle.

Si la professionnalisation de la culture devint un cliché dans les projets de gestion de la culture des districts, des cantons et des villes, dans les premières années elle resta une simple déclaration d'intention. Ce n'est en effet qu'à la fin des années 1950 que cela changea du tout au tout. Lors du cinquième congrès du SED de 1958, Walter Ulbricht, stimulé par le débat sur l'orientation de la société soviétique après la mort de Staline, déclara qu'il souhaitait créer une culture socialiste nationale et unir le peuple et la culture, posant ainsi les jalons pour la « voie de Bitterfeld » (*Bitterfelder Weg*²⁸), concept de politique culturelle qui fut discuté lors de la conférence de Bitterfeld en 1959.

À l'aide du concept de « révolution culturelle », W. Ulbricht essaya de recentrer la confrontation entre le système communiste et le système capitaliste dans le champ culturel. Le mouvement pour la culture fut ravivé dans les entreprises : en 1959, le premier festival de culture ouvrière de RDA fut organisé à Halle-sur-la-Saale et cette manifestation se répéta au début tous les ans, ensuite tous les deux ans. L'entreprise fut à nouveau perçue comme la base de la nouvelle société socialiste. L'ouvrier qui écrivait, chantait, peignait et jouait de la musique était associé au concept de « nouvelle société » qui met les ouvriers et les artistes sur un pied d'égalité. Mais ce concept passant à côté des besoins qu'avait la population dans le domaine de la détente culturelle, endigua rapidement les possibilités de former concrètement une critique de la société et de participer à la démocratisation (entre autres dans les journaux de brigade²⁹).

De manière plus ferme encore, la population ouvrière devait être guidée vers sa propre activité culturelle et le rôle des artistes professionnels dans ce processus était de rester impliqués en étant les conseillers artistiques des groupes d'art amateurs (*Laienkulturgruppen*) et en orientant leur création sur des sujets « socialistes ». En outre, l'initiation des ouvriers à la haute culture, c'est-à-dire « l'héritage culturel humaniste et bourgeois », devait être poursuivie. Mais le SED s'orienta aussi vers une culture de divertissement et de loisir de haut niveau à travers le *Bitterfelder Weg*.

La révolution culturelle avait deux objectifs : élever le niveau culturel des ouvriers en produisant ainsi le « nouvel homme socialiste » ; mais aussi cultiver la nouvelle élite venant en grande partie du monde ouvrier qui occupait de nombreux postes repris à l'ancienne élite bourgeoise ayant fui vers l'Ouest ou qui avait été expulsée. Le SED estimait en effet que le niveau culturel de cette nouvelle élite était trop faible³⁰.

Dans le cadre de la campagne lancée pour atteindre ces objectifs, le centre de la gestion culturelle se déplaça des entreprises vers les villes. En effet, comme le travail

28. Le *Bitterfelder Weg* fait de l'artiste un auxiliaire favorisant l'accouchement d'une culture ouvrière.

29. Sandrine Kott, « Zur Geschichte des kulturellen Lebens in DDR-Betrieben. Konzepte und Praxis betrieblicher Kulturarbeit », dans *Archiv für Sozialgeschichte* 39, 1999, p. 167-195.

30. Dietrich Mühlberg, « Notizen zur Entstehung und Entwicklung der Disziplin Kulturwissenschaft in der DDR », dans *Kulturation. Online-Journal für Kultur, Wissenschaft und Politik*, n° 7, 1/2006, Jg. 29(4), p. 3.

réalisé dans les entreprises en matière de culture culturel était jugé insuffisant, les administrations culturelles des départements (*Bezirke*) et des villes durent réaliser le nouveau programme et coordonner le travail culturel. La professionnalisation des responsables culturels grâce aux études supérieures qu'ils avaient dû suivre représentait un facteur déterminant pour réaliser cet objectif, car étant devenus des responsables culturels professionnels actifs et fidèles à la ligne du parti ils étaient reconnus comme des instruments centraux. Ni les responsables culturels bénévoles venant des syndicats, ni les artistes envoyés dans les entreprises pour animer les groupes d'art d'amateurs ne pouvaient en fait accomplir cette tâche. Les études universitaires de science culturelle alliaient en effet une formation de base dans le marxisme-léninisme, dans l'esthétique socialiste et dans la politique culturelle à une formation dans une matière artistique tels le théâtre, la littérature, la musique ou l'art. Les étudiants en culture appliquée qui seraient plus tard les responsables culturels devaient être aussi bien capables de s'approprier les bases scientifiques de l'esthétique et de l'art que de reconnaître les objectifs politiques actuels du SED et de les intégrer dans leur travail. Dans les années 1960, il s'agissait en particulier d'appliquer le *Bitterfelder Weg*³¹.

Depuis le début de cette décennie, fut encouragé de plus en plus le travail culturel dans les quartiers des villes où furent ainsi créées de nombreuses maisons de jeunes et maisons de la culture. Dans les zones résidentielles, la vie culturelle se développa grâce à différentes initiatives. Les adjoints aux maires pour la culture qui cherchaient à animer la vie culturelle des entreprises, à la contrôler et à la mettre en relation avec le travail culturel dans les quartiers de villes eurent de plus en plus d'influence dans ces entreprises.

En outre, après la construction du mur de Berlin en 1961, une certaine libéralisation se produisit, qui se répercuta dans de nombreux champs culturels. Les maisons de la culture s'orientèrent vers les besoins de la population en renforçant un programme concentré sur le divertissement culturel. À la DEFA (studios de cinéma créés en 1946 en zone d'occupation soviétique), furent formés des groupes artistiques autonomes qui réalisèrent des projets de films avec plus de liberté, ce qui provoqua un essor visible de l'industrie du film en RDA et une acceptation plus grande par la population des films produits dans le pays. Malgré les slogans unitaires, la séparation entre art professionnel et art amateur s'élargit à nouveau, sans pour autant remettre en question le *Bitterfelder Weg* dans son ensemble. Le ministre de la Culture Hans Bentzien s'engagea pour la création massive de maisons de jeunes plus en accord avec les besoins de la jeunesse (entre autres la musique pop et la place de la guitare³²). Cette phase de libéralisation relative s'acheva avec le 11^e plénum du comité central du SED, la direction du parti ayant constaté que la libéralisation mettait en danger

31. Voir *Entwurf eines Studienplans zur Ausbildung von Kulturwissenschaftlern an den Universitäten und Hochschulen der DDR*, Berlin, 20 août 1963, Universitätsarchiv Leipzig (UAL), ZM 1811 ; *Anweisung des Staatssekretariats für das Hoch- und Fachschulwesen über die Hochschulausbildung von Kulturwissenschaftlern*, 1^{er} août 1963, UAL, R 321, Bd. 3, B. 120-122.

32. Dans une lettre du 27 mai 1963, Bentzien invita tous les responsables des institutions culturelles à installer partout des maisons de jeunes. Voir Heinz Marohn, *Zur Entwicklung von Klubs und Kulturhäusern in der DDR. Eine kulturhistorische Untersuchung*, Berlin, Phil. Diss., 1980, p. 96.

ses propres possibilités d'action et craignant une perte de pouvoir croissante. Durant le plénum, les influences culturelles et artistiques de l'Ouest furent condamnées comme décadentes et dangereuses. Après le plénum, de nombreux hauts responsables, dont H. Bentzien, furent licenciés, de nombreux films de la DEFA interdits et de nombreux livres pas publiés. La culture populaire des jeunes venant des pays capitalistes (musique pop et rock³³) fut combattue.

La propagande contre une culture de masse marchande, qu'on ne pouvait ni planifier ni contrôler comme on le faisait avec l'art amateur, se pratiquait clairement. La formation de groupes en dehors des organisations de masse et des maisons de jeunes était crainte. Le travail culturel se retrouva confronté de manière plus forte à des contraintes idéologiques lors de la seconde moitié des années 1960. Le rôle du FDJ (Jeunesse allemande libre) devint plus important dans l'idéologisation et la domestication de la jeunesse. L'influence de la musique pop occidentale devait être réduite par la création du mouvement des clubs de chant du FDJ (*FDJ-Singeklubs*). Les éléments idéologiques et de propagande furent renforcés de nouveau. Cependant, la RDA pouvait de plus en plus difficilement se détacher des influences occidentales, la généralisation de la télévision en RDA y contribuant fortement en encourageant la privatisation des loisirs³⁴.

Le passage de Walter Ulbricht à Eric Honecker à la direction du parti et de l'État de RDA conduisit à une réorganisation fondamentale de la politique culturelle. Désormais, il ne fut plus question du *Bitterfelder Weg* et de l'assimilation de l'art des ouvriers et de l'art professionnel, même si les activités culturelles populaires continuaient à être encouragées et les festivals d'art ouvriers à être organisés tous les deux ans. E. Honecker, qui, en 1965 lors du 11^e plénum, fut un des instigateurs de la révision de la politique culturelle, se montra libéral après sa prise de pouvoir. Des formes de culture populaire comme le jazz et la musique pop furent autorisées, la création d'une scène rock et pop propre à la RDA fut encouragée. Le concept culturel fut étendu dans son ensemble. En plus de l'aspect éducatif et culturel, les besoins en divertissement et en détente qu'avait la population devaient être satisfaits. La notion d'« art ouvrier » fut affaiblie. L'extension du concept en atténua les éléments idéologiques : la culture n'était plus seulement considérée comme un mode de création actif, dont le but était de créer des valeurs artistiques, mais comme un mode de vie. La tendance à la convivialité fut légitimée et l'on cessa d'exiger une nouvelle culture populaire socialiste. Dans les entreprises et les maisons de la culture, la culture populaire prit de plus en plus les traits d'une culture de loisirs et d'une socioculture s'adressant à des groupes sociaux spécifiques. Le SED chercha ainsi à stabiliser la société, mais il s'agissait d'une stabilité trompeuse car on ne proposait plus une alternative à la RFA.

33. Monika Kaiser, *Machtwechsel von Ulbricht zu Honecker. Funktionsmechanismen der SED-Diktatur in Konfliktsituationen 1962 bis 1972*, Berlin, Akademie-Verlag, 1997, p. 220 sqq.

34. En 1970, 69 ménages sur 100 possédaient déjà un poste de télévision. *Statistisches Jahrbuch der DDR 1976*, p. 312.

Cela conduisit à l'essor d'une culture de divertissement apolitique et d'une culture événementielle. Les maisons de la culture devinrent des lieux de loisirs avec une offre culturelle au début puis multifonctionnels. La tendance à l'occidentalisation de la société est-allemande devint transparente dans les années 1970. Plus que jamais le fossé se creusa entre la direction du SED dont la revendication était de répandre une culture socialiste et élitiste et la mise en œuvre effective d'une politique culturelle qui répondait aux besoins de divertissement de la population. L'adoption de modèles culturels occidentaux s'en trouva favorisée, lesquels, bien qu'ils soient pour la plupart apolitiques, s'éloignaient sensiblement de la base idéologique du système³⁵ : une culture populaire socialiste indépendante ayant pour but de franchir le fossé existant entre l'art et la vie quotidienne des ouvriers et des paysans et de légitimer ainsi un concept de « société alternative ». Dès lors, cette base n'était plus visible.

Dans le même temps, E. Honecker courtoisait les artistes et les intellectuels en leur accordant plus de liberté tant qu'ils débattaient dans le sens du régime socialiste. Ce fut un moyen de stimuler la production artistique. Le gouvernement chercha également à renforcer la reconnaissance internationale de la RDA à travers la haute culture. Il prôna qu'un art meilleur devait aussi servir à améliorer la culture de la population active. Le SED attachant une attention plus grande à l'héritage culturel, la RDA alla dans le sens de l'évolution internationale quand l'Unesco adopta la convention sur les héritages culturels et le patrimoine naturel lors de la conférence en 1972. Ce ralliement permit une intégration croissante dans le patrimoine culturel de la RDA des éléments de l'héritage culturel qui, jusqu'alors, avaient été rejetés : c'est ainsi que, par exemple, des personnages historiques comme Martin Luther, Frédéric II ou Bismarck, considérés jusque-là comme « réactionnaires », furent réévalués. La RDA fut présentée comme étant « la seule héritière légitime de toutes les performances et traditions progressives dans l'histoire ». Mais les ouvriers restèrent cependant les objets d'une tutelle de l'État. « Avec l'orientation à la formation d'une nation cultivée et en propageant de créer une nouvelle classique socialiste, [ils] furent dirigés vers une culture bourgeoise traditionnelle³⁶. »

Parallèlement à cette relative libéralisation de la politique culturelle, la démarcation par rapport à la RFA fut stricte. Désormais, la RDA n'était plus considérée comme un État socialiste appartenant à la nation allemande, mais comme une nation socialiste et, à ce titre, elle se rapprocha des autres États socialistes³⁷. La libéralisation culturelle à l'intérieur fut accompagnée par l'intensification de la lutte idéologique des classes dirigée vers l'extérieur. Un signe de cette évolution fut l'ouverture en 1971 de cabinets militaires dans les grandes villes, sous la responsabilité des adjoints au maire à la culture.

35. Voir entre autres S. Kott, « Zur Geschichte des kulturellen Lebens in DDR-Betrieben », art. cité, p. 167-195.

36. Frank Trommler, « Kulturpolitik der Deutschen Demokratischen Republik », dans Wolfgang R. Langenbucher, Ralf Rytlewski, Bernd Weyergraf (dir.), *Kulturpolitisches Wörterbuch Bundesrepublik Deutschland/DDR im Vergleich*, Stuttgart, Metzler, 1983, p. 395.

37. Ian Wallace, « Die Kulturpolitik in der DDR 1971-1990 », dans Gert-Joachim Glaesner (dir.), *Eine deutsche Revolution. Der Umbruch in der DDR, seine Ursachen und Folgen*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 1992, p. 94-108.

En réalité, les dirigeants du SED ne favorisaient pas vraiment la libéralisation profonde de la RDA, et ceci apparut clairement lorsque, en 1976, le chansonnier et critique du régime Wolfgang Biermann fut déchu de sa nationalité est-allemande. Cette expulsion signa le début du conflit entre les artistes et créateurs culturels et le SED. Les artistes mal vus par le SED furent obligés d'émigrer ou on leur accorda des visas de sortie permanents ; leurs conditions de travail en RDA furent durcies. L'écrivain Christoph Hein parla de « nettoyage stalinien de la RDA³⁸ » dont l'objectif était d'assurer une certaine tranquillité dans le domaine artistique. Globalement la RDA y perdit de sa légitimité car ses représentants éminents ne pouvaient plus s'identifier avec elle. Les relations entre le SED et les artistes furent totalement rompues. L'image que le SED voulait donner de « nation culturelle RDA » fut perturbée durablement. Des études considèrent que l'expulsion de W. Biermann et la protestation qui s'ensuivit furent le début de la fin de la RDA³⁹.

Contrairement à un grand nombre de chercheurs qui estiment que la politique culturelle de la RDA a été couronnée de succès, je soutiens qu'elle n'a pas réalisé ses objectifs centraux – cultiver la population active par une participation à la culture élitiste et de haut niveau et former le « nouvel homme socialiste⁴⁰ ». En effet, cet objectif se heurta constamment aux intérêts divergents de la population, ce qui conduisit le pouvoir à effectuer des adaptations pour satisfaire ces intérêts. Les artistes et les intellectuels furent désignés comme en partie responsables de l'échec de cette stratégie éducative. À l'aide de mesures répressives, les artistes furent conduits à suivre la ligne de direction du parti qui changeait souvent. La tentative de développer à l'aide du *Bitterfelder Weg* une culture alternative révolutionnaire et socialiste échoua aussi, car ce concept prêtait le flanc à de nombreux conflits potentiels et pouvait alimenter des affrontements entre les artistes, les syndicats et les ouvriers, les chefs d'entreprise et les artistes, les ouvriers et les cadres performants. La direction du parti n'était pas prête à supporter ces conflits et aspirait à une culture d'acclamation monotone. Les ouvriers ne pouvaient pas être enthousiasmés par une telle culture propagandiste. Dans les années 1970, le SED introduisit un nouveau concept de « culture large ». Cela aboutit à une transformation progressive du travail culturel : en soutenant une politique sociale et de loisirs inoffensive, dont le but était de stabiliser la société, la société est-allemande s'occidentalisa de plus en plus.

Dans l'ensemble, les traditions allemandes et les modèles soviétiques se mêlèrent dans la politique culturelle développée en RDA. L'adoption des structures centralistes et des modèles esthétiques venant de l'URSS correspondait aux représentations de la politique culturelle du SED. Certes, les maisons de la culture naquirent en URSS, mais en RDA le modèle soviétique fut lié aux traditions allemandes et adapté à la réalité

38. Ian Wallace, «Die Kulturpolitik in der DDR 1971-1990», art. cité, p. 98.

39. Voir Joachim Wittkowski, «Die DDR und Biermann. Über den Umgang mit kritischer Intelligenz. Eine gesamt-deutsches Resümee», dans *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 20/1996, p. 37-45 ; I. Wallace, «Die Kulturpolitik in der DDR 1971-1990», art. cité, p. 94-108.

40. Annette Schumann l'a aussi tout récemment souligné dans sa publication sur le travail culturel du FDGB dans les entreprises de RDA : Annette Schumann, *Kulturarbeit im sozialistischen Betrieb. Gewerkschaftliche Erziehungspraxis in der SBZ/DDR 1946 bis 1970*, Cologne, Böhlau, 2006.

du pays : elles intégrèrent d'une part des concepts communistes des années 1920 visant à une culture des brigades du travail socialistes, d'autre part les idéaux des sociaux-démocrates, qui avaient soutenu les maisons populaires⁴¹. Quant à la professionnalisation des responsables culturels, elle s'inscrivit dans une tradition allemande et ne se déroula dans aucun autre pays socialiste de la même façon.

En RFA, une politique culturelle pluraliste démocratique

Après les années de pouvoir national-socialiste, où la politique culturelle était centraliste et instrumentalisée, les alliés renouèrent avec le système fédéral, considérant que la centralisation était typique du fascisme et en rupture avec les traditions fédérales allemandes. La politique culturelle joua donc un grand rôle, puisque pour les Occidentaux, il s'agissait d'éradiquer l'idéologie national-socialiste et de transmettre des valeurs démocratiques à la population. L'objectif de libéralisation que souhaitaient les antifascistes et les Allemands démocrates ne fut pas atteint au début. Ce fut plutôt une censure rigide que les alliés instaurèrent, qui n'interdisait pas seulement les documents, journaux et films ayant un contenu national-socialiste et antidémocratique mais aussi ceux qui pouvaient provoquer des dissensions entre alliés.

La politique culturelle dotée d'une organisation fédérale que visaient les alliés trouva des appuis sûrs dans les nouveaux *Länder*. La RFA fondée en 1949 en comprenait huit auxquels s'ajoutaient les deux villes-États, Hambourg et Brême et entretenait des relations étroites avec Berlin-Ouest. Dès 1948, fut créée la conférence permanente des ministres de la Culture conçue comme un instrument de coordination autonome pour les *Länder*. En octobre 1949, ces ministres déclarèrent qu'ils étaient convaincus que la politique culturelle centraliste et totalitaire du régime national-socialiste avait favorisé l'évolution fatale et la soumission de nombreux Allemands à l'esprit nocif du national-socialisme, en raison de quoi la compétence culturelle exclusive des *Länder* devait à l'avenir être conservée⁴². Cet argument est demeuré au centre des justifications de la politique culturelle de la fin du xx^e siècle⁴³. La conférence permanente des ministres de la Culture traita plus les questions de politique des grandes écoles et des formations que celles de politique culturelle.

La loi fondamentale de 1949 confirma donc le principe fédéral et limita les compétences de l'État au profit des *Länder*, à l'exception de quelques domaines qui furent attribués uniquement au premier, tels les relations culturelles avec l'étranger, les droits d'auteur, le soutien au cinéma, la législation sociale pour les artistes, le régime fiscal, et la représentation nationale. Différents ministères allemands obtinrent des compétences de politique culturelle : Intérieur, Affaires étrangères et ministère

41. H. Groschopp, «Der singende Arbeiter im Klub der Werktätigen», art. cité, p. 90.

52. «Entschließung der Kulturministerkonferenz von 18. Oktober 1949 in Bernkastel», dans *Handbuch für die Kultusministerkonferenz 1984-1985*, Bonn, 1985, p. 114.

43. Voir à ce sujet Werner Heinrichs, Armin Klein, *Kulturmanagement von A bis Z. Wegweiser für Kultur- und Medienberufe*, Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1996, p. 157 ; Alexander Endreß, *Die Kulturpolitik des Bundes. Strukturelle und inhaltliche Neuorientierung zur Jahrtausendwende*, Berlin, Duncker und Humblot, 2005, p.105.

aux Questions allemandes. Au début il y eut des conflits, dont il arrivait que la conciliation ne puisse être décidée que par le chancelier : dans le conflit, par exemple, qui opposa en 1957 le ministère de l'Intérieur et le ministère aux Questions allemandes, le chancelier Adenauer fit pencher la balance en faveur du premier, qui se vit attribuer la responsabilité de toutes les missions culturelles. Il subsista par contre des conflits de compétence entre le ministère de l'Intérieur et celui des Affaires étrangères : il s'agissait de décider si les instituts artistiques et de recherche à l'étranger devaient remplir des fonctions culturelles ou plutôt représentatives. La situation s'enflamma en 1956 à propos de la direction de la villa Massimo, que le gouvernement italien avait rendue à l'Allemagne⁴⁴. Le ministère de l'Intérieur finançait cet institut mais celui des Affaires étrangères avait mené les négociations pour que l'institut soit rendu, soulignant qu'il s'était trouvé sous son administration jusqu'en 1934 et devait donc y être rattaché à nouveau. Le conflit dura plusieurs mois et fut finalement résolu par la Cour fédérale des comptes, qui proposa d'affecter les questions culturelles et économiques au ministère de l'Intérieur et les questions diplomatiques au ministère des Affaires étrangères⁴⁵. La villa Massimo fut subordonnée au ministère de l'Intérieur, les instituts scientifiques affectés au ministère de la Recherche en 1962⁴⁶.

Les situations conflictuelles n'existaient pas seulement entre ministres fédéraux. Des querelles naissaient sans cesse entre la Fédération et les *Länder*. Le principe de souveraineté culturelle des *Länder* n'était pas écrit de manière explicite dans la loi fondamentale mais il se déduisait des articles 30, 70 et 83, qui attribuaient certaines missions aux *Länder*, dans la mesure où il n'existait pas de disposition contraire. Il ne s'agissait donc pas d'un concept obligatoire dans la juridiction mais plutôt d'une notion, qui fut érigée comme une norme au fil du temps, même si certains *Länder* n'avaient de cesse de déclarer que la souveraineté culturelle était fixée par la loi fondamentale. Selon la constitution, la compétence culturelle n'était pas attribuée uniquement aux *Länder*, mais l'était aussi à la Fédération, même si c'était dans des proportions différentes⁴⁷. Mais, lorsque les initiatives de la Fédération semblaient porter atteinte à leurs prérogatives, les *Länder* se référaient toujours à leur souveraineté culturelle. Pendant les premières années d'existence de la RFA, le ministère de l'Intérieur se préoccupa de la séparation des compétences entre la Fédération et les *Länder* en étudiant les pratiques dans d'autres pays dotés d'un système fédéral⁴⁸. On devait souvent négocier des questions de politique culturelle à différents niveaux de l'administration, d'où de fréquents compromis. Le système fédéral de la RFA n'excluait

44. La villa Massimo est le siège de l'Académie allemande (*Accademia Tedesca*) à Rome et a une mission culturelle. Le bâtiment érigé entre 1910 et 1913 fut offert par le banquier berlinois E. Arnhold à l'État prussien pour accueillir les lauréats du prix de Rome de l'Académie prussienne des arts.

45. Le président de la Cour fédérale des comptes, *Gutachten über die Zuständigkeit zwischen den Kulturbteilungen des AA und des BMI*, février 1958, BaKo B106/1058, p. 2.

46. À propos de ces conflits, voir P. Laborier, *Culture et édification nationale en Allemagne*, op. cit., p. 594.

47. Bernd Küster, *Die verfassungsrechtliche Problematik der gesamtstaatlichen Kunst- und Kulturpflege in der Bundesrepublik Deutschland*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 1990, p. 579-589.

48. *Lastenverteilung zwischen Bund und Ländern*, BMI, Abt. III, Bonn, 9 septembre 1953, BaKo B 106/22.

pas *a priori* l'existence d'un ministère de la Culture et le projet en était toujours discuté lors des campagnes électorales. Le FDP (parti libéral démocrate) notamment s'engagea dans les premières années en faveur d'un tel projet pour garantir l'unité de la culture en Allemagne.

Dès 1952, un conflit violent éclata entre la Fédération et les *Länder* au sujet de la *Stiftung Preussischer Kulturbesitz* (Fondation des biens culturels prussiens) qui devait regrouper les biens culturels du *Land* de Prusse dissous. En 1955, le ministère de l'Intérieur présenta un projet qui prévoyait une fondation placée sous la souveraineté fédérale, et les *Länder* le contre-projet d'une association, qui leur accordait un droit d'intervention. Le *Bundestag* ayant voté la loi malgré le recours du *Bundesrat*, les *Länder* du Bade Württemberg, de Hesse et de Basse-Saxe portèrent alors plainte devant le Tribunal constitutionnel fédéral. En 1959, celui-ci réaffirma la responsabilité de la Fédération en ce qui concerne une fondation, car celle-ci devait posséder une fonction de représentation nationale. Cet exemple est révélateur des tentatives des *Länder* pour faire échouer une politique nationale systématique.

En 1961, une deuxième controverse opposa la Fédération et les *Länder*, lesquels obtinrent justice devant le Tribunal constitutionnel fédéral. Cette controverse avait pour origine la création de la *Deutschland-Fernsehen GmbH*, qui fut déclarée anticonstitutionnelle au titre que la Fédération outrepassait nettement ses compétences étant donné qu'elle possédait une trop grande participation dans cette société. Le Tribunal constitutionnel fédéral y vit un danger d'ingérence dans les contenus des médias et une menace pour le pluralisme des opinions. Le gouvernement fédéral dirigé par Konrad Adenauer avait prévu que cette société soit privée, la Fédération détenant 51 % des parts et les *Länder* 49 %. Par la suite, les *Länder* citèrent toujours le jugement du Tribunal comme une confirmation de leur souveraineté culturelle et s'opposèrent à ce titre à tous les projets susceptibles de favoriser une politique culturelle centralisée, telle l'idée d'une fondation nationale pour la culture sur le modèle du *National Endowment of the Arts* américain ou du *Pro Helvetia* suisse⁴⁹. En 1987, le Conseil culturel allemand (*Deutscher Kulturrat*)⁵⁰ développa un concept qui conduisit à la création d'une fondation culturelle des *Länder*, mais dotée de pouvoirs relativement modestes. À travers un traité qui garantissait sa participation, le gouvernement fédéral y fut aussi mêlé.

Ce sont surtout les communes et les *Länder* qui financèrent la culture en RFA, leur part en 1989 dans l'ensemble des dépenses culturelles publiques étant respectivement comprise entre 55 % et 57 % pour les premières et entre 38 % et 40 % pour

49. Le chancelier Willy Brandt avait été le premier à proposer, lors de sa déclaration de politique générale en 1973, une fondation culturelle nationale, le chancelier Helmut Schmidt avait confirmé cette proposition en 1976. Voir Armin Klein, *Kulturpolitik. Eine Einführung*, Opladen, Leske + Budrich, 2003, p. 106.

50. Le Conseil culturel allemand fut fondé en 1981 comme groupe de travail des organisations et institutions culturelles et des médias qui agissaient à l'échelle nationale. Il était politiquement indépendant. En 1983, il devint la confédération reconnue par les fédérations culturelles allemandes. En 1995, il fut transformé en association d'utilité publique, ce qui lui donnait une structure plus solide et plus maniable. *Ibid.*, p. 106.

les seconds, alors que les recettes de la Fédération oscillaient entre 2 % et 13 %⁵¹. Cette répartition des dépenses montrait clairement la décentralisation de la politique culturelle en RFA. Au niveau communal, avait été créé en 1905 le *Deutsche Städtetag* pour servir d'association fédératrice des villes qui ne dépendaient pas du canton et pour une partie ce celles qui en dépendaient. Cet organisme fut un protagoniste important pour un engagement actif des villes dans la politique culturelle. Dans les villes, furent maintenues, comme en RDA en 1945, les structures de gestion culturelle mises en place sous le national-socialisme. Certes, les chefs du service culturel furent remplacés, mais les structures des services culturels restèrent en place.

Au niveau conceptuel, la notion de « conservation de la culture » domina après la Seconde Guerre mondiale et dans les premières années d'existence de la RFA : il s'agissait de remettre sur pied les institutions culturelles détruites et de préserver l'héritage culturel. La politique culturelle devait reconstruire les structures culturelles. On se ralliait ainsi au concept culturel restreint développé par la bourgeoisie cultivée au début du XIX^e siècle en liaison avec le nouvel humanisme et qui rassemblait l'éducation et la culture⁵². Dans l'ensemble, la politique culturelle était très en retrait, conservatrice. Les protagonistes de la nouvelle politique culturelle, comme Olaf Schwencke, lui reprochaient d'être uniquement la prolongation de la culture de la bourgeoisie cultivée, de négliger les liens, la perspective et les fonctions sociales des arts, et d'ignorer les tendances de l'évolution moderne au niveau esthétique⁵³. Cette phase de politique culturelle s'est caractérisée par la mise en relief de la haute culture (*Hochkulturmotiv*⁵⁴), selon Gerhard Schulze.

Au milieu des années 1960, une réforme, prônée par les sociaux-démocrates et les syndicats, fit que de passive la politique mise en œuvre devint plus active, et emprunta des éléments à d'autres pays européens⁵⁵. Les protagonistes de cette réforme considéraient l'égalité des chances dans le domaine culturel comme l'une des

51. Les chiffres variaient en fonction des postes de dépense qu'elles contenaient. Les moyens mis en œuvre pour la politique culturelle extérieure et pour la fondation des biens culturels prussiens ne furent pas comptés dans la statistique du KMK, mais celui-ci inclut les dépenses pour l'enseignement religieux. Voir P. Laborier, *Culture et édification nationale en Allemagne*, op. cit., p. 612 sqq.

52. Ce concept de culture comprenait surtout les sciences et l'art et servait de mode de distinction pour la bourgeoisie vis-à-vis des autres classes et couches. Voir entre autres Norbert Elias, *Über den Prozess der Zivilisation 1*, Bern, Verlag Francke AG, 1969, p. 1-42 ; Jürgen Kocka, «Bürger und Bürgerlichkeit als Probleme der deutschen Geschichte vom späten 18. zum frühen 20. Jahrhundert», dans Jürgen Kocka (dir.), *Bürger und Bürgerlichkeit im 19. Jahrhundert*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1987, p. 21-63, surtout p. 42 ; Thomas Nipperdey, «Kommentar: Bürgerlich als Kultur», *ibid.*, p. 143-148 ; Reinhart Koselleck, *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert, Teil II, Bildungsgüter und Bildungswissen*, Stuttgart, Klett, 1990, surtout l'introduction ; Hans-Ulrich Wehler, *Deutsche Gesellschaftsgeschichte, Band 2: 1815-1845/49*, München, Beck, 1987, p. 212 ; Georg Bollenbeck, *Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters*, München, Insel, 1994.

53. Olaf Schwencke, «Kontinuität und Innovation. Zum Dilemma deutscher Kulturpolitik seit 1945 und zu ihrer gegenwärtigen Krise», dans Olaf Schwencke, Klaus H. Revermann, Alfons Spielhoff, *Plädoyers für eine neue Kulturpolitik*, München, Hanser, 1974, p. 11-47, ici p. 13-18.

54. Gerhard Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, Francfort-sur-le-Main/New York, Campus, 1992, p. 499.

55. Olaf Schwencke, «Kulturpolitik im Spektrum der Gesellschaftspolitik», *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 41/1996, p. 3-11, ici p. 9.

conditions de base pour la vie et l'action dans une démocratie et étaient convaincus qu'il fallait que la participation à la culture soit possible de manière active et passive pour une large partie de la population. C'était une façon de se rattacher au mouvement de la culture ouvrière datant de l'époque de Weimar.

L'objectif de démocratisation, auquel se vouait ceux de la génération d'Hermann Glaser et d'Hilmar Hoffmann⁵⁶, allait de pair avec l'objectif socioculturel, responsable des conflits culturels qui marquèrent la période de changement profond comprise entre les années 1960 et 1970, et propagé plutôt par la génération des étudiants nés vers les années 1940. Cette génération refusait en effet par principe la « culture affirmative » en laquelle elle voyait comme un moyen de distinction pour la bourgeoisie, et n'aspirait à aucune démocratisation de l'accès à la culture bourgeoise de haut niveau : ce qu'elle souhaitait, c'était une culture alternative⁵⁷.

Depuis les années 1970, la « nouvelle politique culturelle » réunit les deux concepts, partant du principe que l'art et la culture ont un potentiel pour critiquer, innover et changer la société. Sous le slogan « la culture pour tous », il s'agissait finalement de venir à bout d'un concept culturel étroit et isolé et de revitaliser l'art et la culture en les considérant comme des médias pour la discussion et la participation. En 1973, la Session allemande des villes (*Deutscher Städtetag*) rejoignit officiellement cette conception de la politique culturelle – fondée sur l'idée que l'épanouissement et l'évolution des possibilités sociales, communicatives et esthétiques des hommes devaient être encouragés – avec la déclaration « des voies pour une vie humaine ». Elle adopta la même année le programme « Formation et culture comme des éléments du développement des villes », qui renouait avec les appels insistants lancés dès les années 1960 : par le médecin, psychanalyste et écrivain Mitscherlich par exemple, dans son ouvrage *Die Unwirtlichkeit der Städte*⁵⁸, où il déplorait le mitage et l'absence d'identité des villes et les suites sociales qui en résultaient. La réappropriation de l'espace urbain était en effet un thème socioculturel. Les diverses initiatives et les centres socioculturels – centres culturels, centres pour la communication, groupes théâtraux libres, communauté d'artistes et ateliers historiques – qui s'étaient développés dans les villes déjà dans les années 1970 se trouvaient confrontés à cette préoccupation, même si toutes les initiatives ne pouvaient pas être attribuées à la « nouvelle politique culturelle⁵⁹ ». À Francfort-sur-le-Main, l'adjoint au maire à la culture Hilmar Hoffmann créa par exemple un centre de communication, dans lequel devait être intégrée la bibliothèque publique, mais

56. Personnalités de premier plan (respectivement directeur des Affaires culturelles de Nuremberg et ancien président du Goethe-Institute).

57. À propos des différents concepts de culture, voir G. Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft...*, op. cit., chap. 12. Albrecht Göschel a mis en corrélation le mobile avec la succession des générations (Albrecht Göschel, Klaus Mittag, Thomas Strittmatter, « Ziele und Konzepte der neuen Kulturpolitik », dans A. Göschel, K. Mittag, T. Strittmatter, *Die befragte Reform. Neue Kulturpolitik in West und Ost*, Berlin, DIFU, 1995, p. 21-54.

58. Alexander Mitscherlich, *Die Unwirtlichkeit der Städte, Anstiftung zum Unfrieden*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1969.

59. Tobias J. Knoblich, « Das Prinzip Soziokultur. Geschichte und Perspektiven », *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 11/2001, p. 7-14, ici, p. 9.

aussi une université populaire, des ateliers audiovisuels, un cinéma communal et des centres pour un apprentissage autodidacte⁶⁰. À Nuremberg, l'adjoint au maire à la culture Hermann Glaser poursuivit la même conception avec les *Kulturläden*, mais ceux-ci devaient être installés dans les quartiers afin de rapprocher la population et la culture : « Celui-ci [le *Kulturladen*] doit être un lieu de communication et d'information ; il fournit des informations et des conseils, aussi bien relatifs à un individu que relatifs à un groupe. [...] Le *Kulturladen* est une contribution politico-culturelle concrète pour résoudre les problèmes de développement des villes. [...] Le *Kulturladen* relie le public, la culture et l'art : il ne se trouve pas en opposition aux institutions culturelles existantes [...] mais comme un pendant important ; il légitime ces institutions, en les rendant plus accessibles qu'avant, donc en démocratisant l'art et la culture⁶¹. »

La « nouvelle politique culturelle » fut surtout une politique culturelle communale, orientée vers une démocratisation de la culture avec, pour objectif, de cultiver et d'éduquer⁶². C'est sur ces bases que fut créée en 1976 la Société pour la politique culturelle (*Kulturpolitische Gesellschaft*), qui se développa à partir des colloques de l'académie évangélique Loccum. Cette société, au sein de laquelle on retrouvait les acteurs de la nouvelle politique, devint rapidement un lieu de rencontre pour les hommes politiques de tous horizons concernés par la politique culturelle et pour les théoriciens de la socioculture et de la nouvelle politique. En 1993, elle comptait 1 300 membres individuels et 150 membres institutionnels. Elle défendait les objectifs de la nouvelle politique culturelle – faciliter le lien entre le monde esthétique de l'esprit et la réalité du quotidien, l'éclosion des possibilités sociales, communicatives et esthétiques de tous les citoyens et le soutien d'une offre culturelle alternative au-delà de l'offre culturelle traditionnelle. En même temps, elle cherchait à accélérer la recherche culturelle en RFA et à y promouvoir les expériences internationales dans le domaine de la politique culturelle⁶³.

L'engagement pour une « nouvelle politique culturelle » conduisit à une augmentation massive des dépenses des communes, mais également de celles des *Länder* et de la Fédération. Cette évolution se poursuivit jusqu'au milieu des années 1980 et durant cette période une certaine réorientation de la politique culturelle se manifesta. Mais la situation budgétaire devint précaire, les perspectives économiques des institutions culturelles se trouvèrent remises en question, de nouvelles formes de partenariat public/privé furent étudiées : Gerhard Schulze a qualifié la politique de cette période comme « imprégnée par le motif économique » (*Ökonomiemotiv*⁶⁴). En

60. Hilmar Hoffmann, « Bibliothek der Zukunft: Mediathek », dans Hilmar Hoffmann (dir.), *Perspektiven kommunaler Kulturpolitik*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1974, p. 372-384, ici p. 378.

61. Hermann Glaser, Karl-Heinz Stahl, *Die Wiedergewinnung des Ästhetischen, Perspektiven und Modell einer neuen Soziokultur*, München, Juventa-Verlag, 1974, p. 237-241.

62. Au sujet de la transformation de la politique culturelle à Francfort-sur-le-Main entre 1960 et 1973, voir Johanna Elisabeth Chromik, *Kulturpolitik in der Bundesrepublik Deutschland von 1960 bis 1973, Theatropolitik in Frankfurt am Main*, Leipzig, 2004 (Magisterarbeit).

63. W. Heinrichs, A. Klein, *Kulturmanagement von A bis Z...*, op. cit., p. 164.

64. G. Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft...*, op. cit., p. 499.

effet, les espoirs et les projets en matière de *sponsoring* étaient peu réalistes et le financement privé des événements culturels n'a pas abouti sous cette forme. Cependant, la ligne de partage entre la culture d'un côté et le marché, l'argent et les médias de l'autre fut franchie. Les événements culturels publics se virent attribuer une grande importance pour le marché du travail et pour le rayonnement national voire international. À partir du milieu des années 1980, moment où Albrecht Göschel date le début de la société de l'événement⁶⁵, sont soulignées la rentabilité du secteur artistique et culturel ainsi que l'importance de la culture pour l'image de la ville. Dans les grandes villes, mais aussi dans les villes plus petites⁶⁶, l'offre culturelle fut considérée de plus en plus comme facteur de mobilité régionale et d'amélioration des infrastructures de l'habitat urbain⁶⁷. Cela conduisit également à une « mise en festivals » de la culture urbaine, qui conduisit à un *boom* de fêtes urbaines, de jeux estivaux, de festivals, etc.⁶⁸.

Depuis 1990, réinvention d'une politique culturelle nationale

Depuis la fin des années 1980, les signes en faveur d'un nouveau positionnement de la politique culturelle en RFA se sont multipliés : les recherches des années 1980 qui mettaient en évidence les retombées économiques de la culture sont de plus en plus attaquées ; des exigences de nature différente des considérations macroéconomiques sur l'importance économique de la culture sont exprimées à l'adresse de la politique culturelle ; la nouvelle définition de l'identité culturelle nationale joua un rôle croissant face aux évolutions transnationales dans le domaine des industries culturelles, face à l'unification européenne et face à la réunification allemande.

De plus, la politisation de la culture, d'abord introduite au niveau communal par les protagonistes de la nouvelle politique culturelle, eut aussi des répercussions au niveau national. À la fin des années 1980, les partis conservateurs acceptèrent la socioculture comme un composant essentiel de la nouvelle pratique culturelle, ce qui se traduisit, d'une part, par la création du fonds socioculturel en 1987 et, d'autre part, par l'acceptation de la socioculture comme élément de la culture à l'occasion de la demande que le SPD adressa au *Bundestag* à ce sujet en 1990⁶⁹.

65. Voir A. Göschel, K. Mittag, T. Strittmatter, «Ziele und Konzepte der neuen Kulturpolitik», art. cité, p. 21-54.

66. Pour les petites villes, voir Christian Groh, «Kulturpolitik in Kleinstädten der Bundesrepublik Deutschland», dans Clemens Zimmermann (dir.), *Kleinstadt in der Moderne*, Ostfildern, Thorbecke, 2003, p. 139-156.

67. Voir à ce sujet Jutta Schulze, Bernd Vorjans (dir.), *Hauptstadt und Umland, Kulturpolitik in der Großregion. Ein Vergleich zwischen Deutschland und Frankreich*, Berlin, Stiftung für Kulturelle Weiterbildung und Kulturberatung, 1994.

68. Hartmut Häußermann, Walter Siebel, *Neue Urbanität*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1987 ; *id.*, «Die Politik der Festivalisierung und die Festivalisierung der Politik», dans Hartmut Häußermann, Walter Siebel (dir.), *Festivalisierung der Stadtpolitik, Stadtentwicklung durch große Projekte*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1993, p. 7-31.

69. O. Schwencke, «Kulturpolitik im Spektrum der Gesellschaftspolitik», art. cité, p. 9.

Avec le chancelier Kohl s'instaurèrent les premiers efforts pour renforcer le rôle de la politique culturelle fédérale. L'État fédéral lança la création de musées et de halls d'exposition comme le *Deutsches Historisches Museum* à Berlin en 1987, le *Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland* à Bonn en 1992 et la *Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland* à Bonn également en 1994. Il soutint aussi les travaux scientifiques qui avaient pour mission de définir sous quelle forme il pourrait s'engager plus fortement dans le domaine de la politique culturelle et comment on pourrait justifier cet engagement. En 1989, Karla Fohrbeck et Andreas Wiesand publièrent une étude dans laquelle ils demandaient que soient tirées les conséquences des évolutions à l'échelon européen et développées les activités de politique culturelle au niveau de la RFA⁷⁰.

La réunification mit à l'épreuve l'État fédéral d'une manière très particulière car la réorganisation de la politique culturelle centraliste de la RDA due à la création de cinq nouveaux *Bundesländer* fit que la Fédération se trouva en face d'immenses problèmes de financement et de coordination. Les institutions culturelles furent transférées aux *Länder* et aux communes. Sur la base de l'article 35 du contrat de réunification, différents programmes fédéraux furent lancés dans le cadre desquels 2,8 milliards de Deutsche Mark furent mis à disposition entre 1991 et 1993 pour aider financièrement à la restructuration culturelle dans les nouveaux *Länder*⁷¹. Certains établissements culturels furent incorporés dans le système de subventions fédérales aux institutions culturelles significatives au niveau fédéral : à Berlin, l'opéra Unter den Linden (*Staatsoper*), le théâtre allemand, le *Schauspielhaus*, l'opéra comique, le *Berliner Ensemble* et les institutions de la Fondation des biens culturels prussiens, à Weimar la Fondation du classicisme de Weimar, à Dessau la Fondation du *Bauhaus*, et aux institutions culturelles des Slaves sorabes. Le financement de transition ne pouvant être limité aux quatre années initialement prévues, la question d'un engagement plus important de l'État fédéral fut tout particulièrement discutée⁷².

Il ne s'agissait pas seulement de mettre en œuvre des mesures concrètes liées à la situation particulière de la réunification. En effet, une question prit une grande place dans la société allemande et fut l'objet d'une vive controverse : comment traiter les institutions culturelles de l'ancienne RDA ? L'État fédéral avait défini ses responsabilités en matière de culture à partir du moment où était signé le traité de l'unification. La réunification permit alors de prendre conscience qu'elles concernaient les domaines politique, juridique et administratif. Élisabeth Goudin, qui a pour thème de recherche la politique culturelle en Allemagne, voit l'influence de la RDA dans la définition de cette responsabilité car, si les structures de cette partie furent refusées en bloc, les

70. Karla Fohrbeck, Andreas Wiesand, *Von der Industriegesellschaft zur Kultargesellschaft? Kulturpolitische Entwicklungen in der Bundesrepublik Deutschland*, Munich, Beck, 1989.

71. A. Klein, *Kulturpolitik. Eine Einführung...*, op. cit., p. 111.

72. Au sujet de la discussion sur la nouvelle orientation de la politique culturelle après la réunification, voir Élisabeth Goudin, *les Inflexions de la politique culturelle allemande après l'unification à l'exemple de la ville de Leipzig 1990-1998*, thèse de doctorat de l'université de Paris, Sorbonne nouvelle, 2002. p. 447-450.

Du même auteur : *Culture et action publique en Allemagne : l'impact de l'unification (1990-1998)*, Paris, Connaissances et savoirs, 2005.

acteurs de la politique culturelle qui venaient des nouveaux *Länder* apportèrent, eux, l'idée qu'une responsabilité politique pour la culture incombait à l'État et que la décentralisation était une reculade de l'État vis-à-vis de ses devoirs⁷³. Cette conception attira l'attention de la RFA où s'était développée, depuis les années 1970, une politique culturelle engagée et active, qui avait le projet d'intégrer la société à l'aide de moyens culturels.

Il apparut en outre qu'à l'occasion de la construction de l'Union européenne, les Européens avaient davantage abordé les questions de politique culturelle européenne, particulièrement dans le domaine des médias. Or la RFA, au contraire d'autres pays européens, n'était pas représentée, comme le souligna Jack Lang, le ministre français de la Culture : « Un ministre de la Culture allemand simplifierait à mon avis bien des choses, pour l'Allemagne elle-même ainsi que pour ses partenaires [...] À l'époque de la vaste circulation et de la communication déréglementée, la conscience fière de particularités bavaïses, rhénanes ou nord-allemandes ne suffit plus face au standard d'une culture de masse mondiale. Les partenaires européens n'auraient pas à craindre une position allemande plus soutenue dans le domaine culturel, au contraire. Les *Goethe-Institute* réalisent un travail admirable. Un ministre de la Culture fédéral pourrait prêter un visage et une voix à une vision nationale, qui devait aller au-delà des différences entre les *Bundesländer*⁷⁴. »

Avec la prise du pouvoir en 1998 par une coalition « sociaux-démocrates et verts », conduite par Gerhard Schröder, aboutissait l'évolution de la politique culturelle ébauchée depuis la fin des années 1980 qui avait vu le rôle de la fédération amplifié dans ce domaine. Par un décret du 27 novembre 1998, le chancelier socio-démocrate G. Schröder créa le poste de responsable du gouvernement fédéral dans les affaires de la culture et des médias (*Beauftragter der Bundesregierung für Angelegenheiten der Kultur und Medien*) qui fut transformé en février 1999 en ministre d'État pour les Affaires de la culture et des médias (*Staatsminister beim Bundeskanzler für Angelegenheiten der Kultur und Medien*) avec des responsabilités politico-culturelles. Il obtint des autres ministres les compétences en matière de culture, de médias, d'économie cinématographique, d'édition et de subventions pour la culture dans la capitale. Pour chacun de ces secteurs, les services correspondants furent transférés du ministère de l'Intérieur, de l'Économie et de la Construction vers la section culture et médias, dirigée par le ministre d'État⁷⁵. Cependant, certaines compétences ne changèrent pas de main : la politique culturelle étrangère resta au ministère des Affaires étrangères, la préservation de l'héritage culturel au ministère de l'Intérieur, la formation des métiers artistiques au ministère pour la Formation et la Science⁷⁶. En 1998, le comité pour la culture et les médias du *Bundestag*, dont le domaine d'exercice comprenait à côté du domaine de compétence du ministère d'État à la Culture aussi la politique

73. É. Goudin, *Culture et action publique en Allemagne...*, op. cit., p. 493.

74. Jack Lang, « Bitte etwas lauter. Europa vermisst einen Bundeskulturminister », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 19 mai 1998.

75. Voir A. Endreß, *Die Kulturpolitik des Bundes...*, op. cit., p. 135.

76. A. Klein, *Kulturpolitik. Eine Einführung...*, op. cit., p. 113.

culturelle étrangère fut réorganisé pour assurer les contrôles parlementaires du ministre d'État à la Culture et aux Médias.

Avec le nouveau ministre d'État à la Culture et aux Médias, la représentation à l'étranger de la République fédérale était assurée en vue de l'évolution d'une politique culturelle européenne. Le programme de politique culturelle du premier gouvernement Schröder (1998-2002) avait en particulier trois points forts : la culture dans les nouveaux *Länder*, les subventions pour la culture dans la capitale, et l'évolution d'une politique culturelle dans le cadre européen.

Les *Länder* eurent de grandes difficultés à s'adapter au changement de situation qui suivit la réunification. En particulier, ils refusaient le débat public, et du même coup que s'élabore une discussion politique sur la culture. La conférence permanente des ministres de la Culture des *Länder* siégea donc constamment derrière une porte close, aucun représentant du ministère fédéral de l'Intérieur (responsable pour la culture jusqu'à la création du nouveau ministre d'État à la Culture) n'y étant admis. C'est aussi pour cette raison qu'une organisation comme le Conseil culturel allemand (*Deutscher Kulturrat*) approuva la création d'un ministre d'État à la Culture et aux Médias⁷⁷.

Avec le chancelier Schröder, la politique culturelle allemande devint plus transparente, avec plus d'études préalables et de contrôles publics, et les décisions furent plus discutées que sous le règne du chancelier Kohl.

Au printemps 2002, après de vives discussions avec les *Länder*, fut créée la Fondation pour la culture de la Fédération, sous droit privé afin de rendre possible une future union avec la Fondation culturelle des *Länder*. En créant cette Fondation, dont le siège se trouvait à Halle, le gouvernement fédéral voulait souligner la responsabilité particulière vis-à-vis des *Länder* est-allemands et l'intention du gouvernement de renforcer la coopération culturelle avec eux.

Depuis les années 1990, la RFA a gagné une dimension nouvelle, celle d'un État culturel. Avec la réunification, les questions d'unité culturelle et de représentation de cette unité prirent une nouvelle importance. La volonté d'avoir une politique culturelle active s'appuya sur la conviction que l'unité culturelle pouvait être réalisée avec le soutien de stratégies volontaristes. Cette conviction s'était forgée au fil des transformations de structure, et de points de vue, que la RFA avait accomplies depuis les années 1970. En outre, l'émergence d'une politique culturelle fédérale nouvelle se trouvait en relation avec le débat sur l'identité nationale allemande. La réunification déclencha une nouvelle discussion sur le concept d'« identité nationale ». Du niveau des communes et des *Länder*, le débat sur la culture se déplaça vers le niveau national. À travers la politique culturelle, devait être renforcée la cohésion de la société et créée une nouvelle identité nationale. On a pu ainsi constater dans les années 1990 que, dans le champ de la politique culturelle, l'objectif économique a été remplacé par l'objectif « identité ». Suite au modèle de l'unité dans la diversité soutenu par l'Europe

77. Deutscher Kulturrat, *Lobbyarbeit für die Kultur, Jahresbericht des Deutschen Kulturrats*, mai 1998-avril 1999, p. 7.

et l'ancienne RFA, fut conçue une politique culturelle qui avait pour finalité d'encourager l'intégration nationale dans le cadre européen et, dans ce modèle, les particularités régionales ont toujours une légitimité.

Bilan

Dans la période d'entre les deux guerres, une politique culturelle active et publique fut créée en Allemagne, mais la discussion politique s'en empara aussitôt. La politique culturelle pluraliste démocratique, soutenue par les libéraux et les socio-démocrates, s'opposa rapidement à des concepts idéologiques de politique culturelle organisés de manière unilatérale. Les nationaux-socialistes instrumentalisèrent et centralisèrent les modèles nouveaux créés sous la République de Weimar. Le KPD/SED, animé par la puissance d'occupation soviétique, a perfectionné une politique et une gestion culturelles centralisées, avec l'objectif d'initier une nouvelle culture populaire, mais elle échoua en raison des contradictions inhérentes au projet.

Le modèle centraliste de politique culturelle mis en œuvre dans les régimes allemands autoritaires dictatoriaux a été traité par les acteurs de la RFA par le retour au fédéralisme, lequel devait lutter contre une instrumentalisation de la politique à des fins politiques. Toutefois, les services culturels créés par les nationaux-socialistes au niveau communal ne furent pas remis en question. Avec le rétablissement d'une politique culturelle libérale et passive, la tentative de la République de Weimar d'organiser et de démocratiser la société à travers la culture prenait fin et ce n'est que depuis la fin des années 1960 qu'on renoua avec elle. Cependant, les protagonistes de la « nouvelle politique culturelle » déclarèrent être en réalité les inventeurs de la politique culturelle démocratique, et ce ne serait que depuis les années 1960 qu'aurait été initiée « une politique culturelle engagée de manière consciente vis-à-vis des principes démocratiques, accordant un plus grand poids aux fonctions sociales de l'art⁷⁸ ».

Finalement, avec la réunification allemande, le rôle de la culture et de la politique culturelle a été de nouveau inscrit à l'ordre du jour pour l'intégration nationale. Certes, le ministère d'État allemand à la Culture et aux Médias n'était pas, contrairement au ministère de la Culture français, le résultat d'un centralisme politique, néanmoins, comme en 1959 en France, il réagit à une situation où la cohésion nationale devait être renforcée. Voilà pourquoi, avec la création du ministère d'État à la Culture, on ne mit pas le cap sur une République fédérale plus centraliste. Une politique culturelle nationale vraiment active fut mise en place en Allemagne, qui avait pour objectif de favoriser une identité nationale nouvelle chez les Allemands à travers une politique culturelle cohérente, comme leur était apparue la politique culturelle de la France. Ce qu'exprima Julian Nida-Rümelin, le deuxième ministre à la Culture de la République fédérale : « L'élément essentiel du fédéralisme de la République fédérale est le fédéralisme culturel. Les compétences dans le domaine

78. Hilmar Hoffmann, Dieter Kramer, »Kulturpolitik und Kunstpflege«, dans Günter Püttner (dir.), *Handbuch der Kommunalen Wissenschaft und Praxis*, Berlin, Springer, 1983, vol. 4, p. 226.

culturel, que la loi fondamentale attribuait *ex negativo* aux *Länder*, étaient essentielles pour son identité et sa légitimation. L'Allemagne ne se divise cependant pas en régions. L'Allemagne n'est pas une union d'États indépendants. L'Allemagne est sans aucun doute – en dépit de toutes ses caractéristiques fédérales – un État national. [...] Le domaine d'action politique de l'État national a sans aucun doute aussi une dimension culturelle⁷⁹. »

Le soutien à la culture était de manière sûre l'impulsion principale pour la mise en place d'un ministre d'État à la Culture et aux Médias. La place accordée au soutien de la culture à l'Est dans les bilans du premier ministre d'État en fut une preuve éclatante⁸⁰. Une fois qu'il fut mis en place, le ministre élaborait des objectifs pertinents pour toute la nation : une politique culturelle fédérale transparente, discutée de manière publique, une représentation efficace des principes allemands lors de l'élaboration d'une politique culturelle européenne et une responsabilité acceptée pour la démocratisation de la culture⁸¹. L'amendement de la loi pour l'assurance sociale des artistes en l'an 2000 et la création de la Fondation de culture nationale fédérale en 2002 en étaient des signes clairs.

79. Le ministre d'État Nida-Rümelin, «Kulturföderalismus in Deutschland erhalten» (discours devant le Bundestag du 5 juillet 2001), dans *Bundestag-Drucksache*, 14/4911.

80. Michael Naumann, *Halbzeitbilanz des Beauftragten der Bundesregierung für Angelegenheiten der Kultur und der Medien, 1998-2000*, Berlin, 27 octobre 2000.

81. *Id.*, «Zentralismus schadet nicht. Die Kulturhoheit der Länder ist Verfassungsfolklore. Es darf und muss eine Bundesrepublik geben», *Die Zeit*, n° 45/2000, p. 59.

