



“ La genèse du soutien public aux beaux-arts à Londres aux XVIIIe et XIXe siècles ”

Cécile Doustaly

► To cite this version:

Cécile Doustaly. “ La genèse du soutien public aux beaux-arts à Londres aux XVIIIe et XIXe siècles ”. Jacques Carré. Londres 1700-1900 : Naissance d’une capitale culturelle, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, pp.207-229, 2010, 978-2-84050-596-9. hal-04175132

HAL Id: hal-04175132

<https://hal.science/hal-04175132>

Submitted on 21 Feb 2024

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

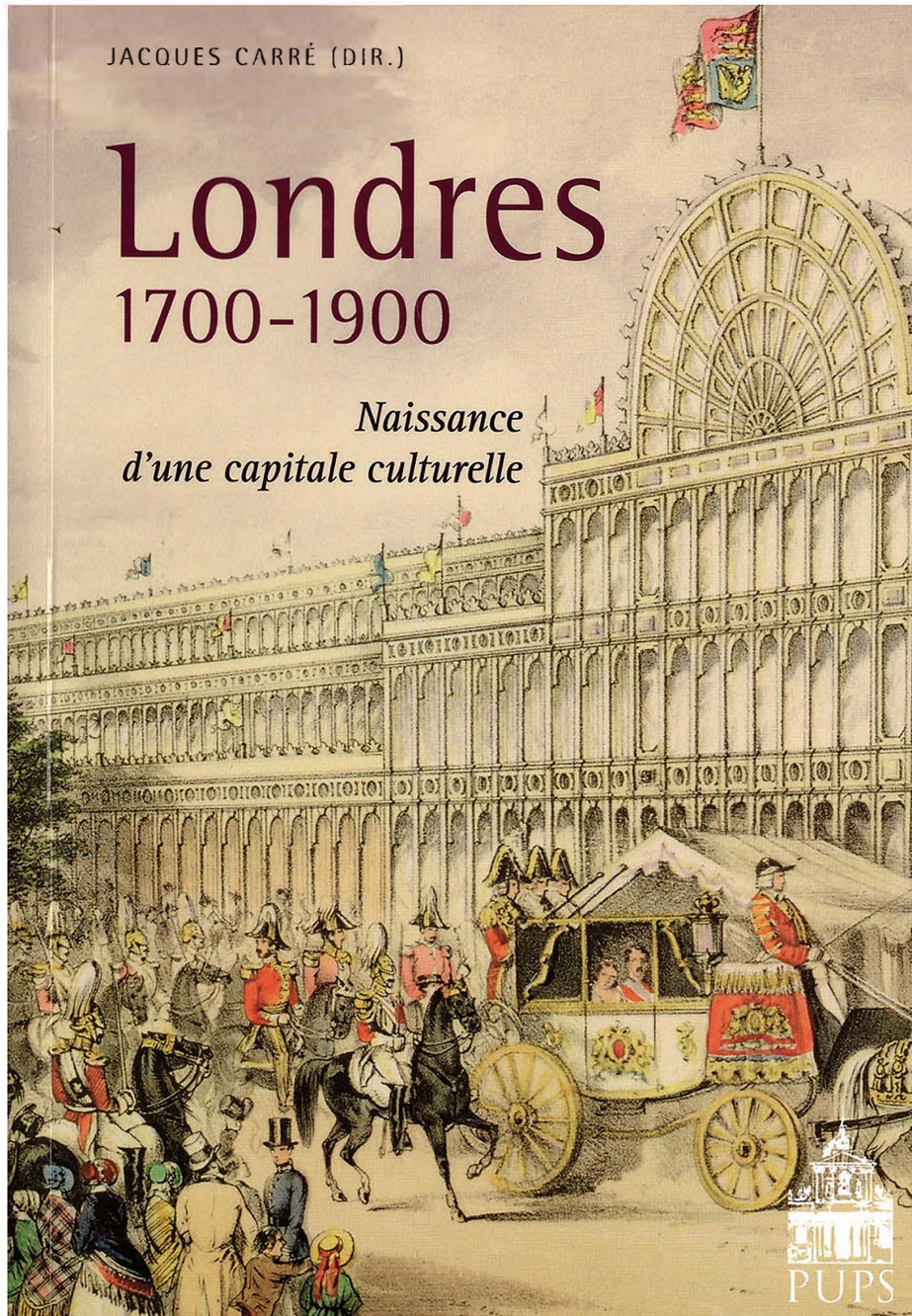
L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

JACQUES CARRÉ (DIR.)

Londres

1700-1900

*Naissance
d'une capitale culturelle*



PUPS



Si Londres est aujourd'hui un des grands marchés de l'art, on oublie souvent qu'elle l'a été depuis trois siècles. Dans une Grande-Bretagne protestante où les monarques et les gouvernements se désintéressaient des arts, les artistes ont dû forger leur destin par eux-mêmes. Le caractère cosmopolite de Londres dès le XVIII^e siècle a mis les artistes anglais en rivalité avec ceux du Continent. En même temps, ils ont créé leurs propres circuits commerciaux et leurs propres institutions culturelles d'une manière tout à fait originale. Ce livre éclaire les divers aspects de cette autonomie qui a caractérisé la scène artistique londonienne et qui a contribué à effacer les frontières entre culture populaire et culture d'élite (comme on le voit dans l'art de Hogarth). Dans la culture anglaise, la distance n'a jamais été grande des cafés littéraires aux académies, des vauxhalls aux théâtres, de l'oratorio sacré à la chorale populaire.

Couverture : Augustus Butler, « Opening of the Great Exhibition, May 1st, 1851 » [Inauguration de l'Exposition universelle de 1851 par la reine Victoria et le prince Albert, Crystal Palace], lithographie publiée par Stannard & Dixon. Collection privée/The Stapleton Collection/The Bridgeman Art Library
 Ci-dessus : William Hogarth, « Masquerades and Operas, Burlington Gate », [gravure sur cuivre, 1724], dans *The Works of Hogarth* (1833), lithographie. Collection privée/Ken Welsh/The Bridgeman Art Library



<http://pups.paris-sorbonne.fr>

Chapitre 8

La genèse du soutien public aux beaux-arts à Londres aux XVIII^e et XIX^e siècles

Cécile Doustaly
Université Paris XIII

Le développement de l'intervention publique en faveur de l'art en Angleterre ne témoigne pas d'une volonté politique délibérée, mais peut être décrit comme un lent processus d'expansion qui a seulement commencé au milieu du XVIII^e siècle à Londres. L'absence de formulation explicite d'une politique culturelle jusqu'en 1945 illustre bien la réticence de l'État britannique à s'investir dans un domaine qui semblait comporter autant d'écueils politiques que de potentiel¹. L'avis dominant de la classe dirigeante fut bien résumé par Lord Melbourne, alors Premier ministre, lorsqu'il s'exclama en 1835 : « Que Dieu vienne en aide au ministre qui se mêlera d'Art ! »².

Un embryon de soutien public à l'art se développa tout de même au XIX^e siècle : la création de quelques institutions culturelles publiques, puis plus tard d'une division ministérielle, constitue la préhistoire de la politique culturelle contemporaine. C'est au XIX^e siècle que se trouve l'origine des collections publiques, que commence le financement des arts par des loteries, que se mettent en place des structures administratives et que se précisent les objectifs limités de l'intervention de l'État. Les réformes législatives et administratives, par exemple, font passer certains musées de peinture du statut d'institutions semi-privées à celui

1. C. Gray, *The Politics of the Arts in Britain*, London, Macmillan, 2000, p. 35.

2. « *God help the Minister that meddles with art!* » (cité par Lord David Cecil, *Lord M.*, London, Constable, 1954, p. 245).

d'organismes publics dédiés à l'instruction et à l'édification des futurs citoyens, comme l'a souligné C. Gray :

Apparus au second tiers du XVIII^e siècle et fleurissant de façon remarquable au XIX^e, les musées des beaux-arts ont constitué une préoccupation majeure de l'État dans les domaines de la culture et de l'éducation et dans la formation de l'identité nationale. Leur fréquentation devint un des privilèges et un des devoirs du citoyen³.

Ce chapitre s'intéresse à la genèse de l'intervention publique dans la culture d'abord à travers l'étude de la Royal Academy et du British Museum au XVIII^e siècle, puis de la National Gallery dans les années 1830, et s'attache enfin à une époque décisive, celle des années 1850 à 1873, marquées par l'activisme de Henry Cole⁴. Cette évolution ne peut pourtant faire l'objet ni d'une théorie globale, ni d'une analyse uniquement politique, car chacune de ces institutions est le résultat d'une combinaison unique de débats publics, d'initiatives associatives et privées, et de volonté gouvernementale.

L'État britannique et les arts au XVIII^e siècle

Au XVIII^e siècle, l'État intervint essentiellement dans le champ artistique comme censeur, notamment par le contrôle de la production de certaines images (par exemple les caricatures) et de certains spectacles à résonance politique (par exemple *Polly*, la suite du *Beggar's Opera* de John Gay). À cette époque, le marché grandissant constitué par la classe moyenne modifia le fondement du soutien financier des artistes qui dépendirent moins désormais du mécénat et purent délaisser la « flatterie des valeurs d'une élite » et le divertissement des privilégiés

3. « *Originating in the second third of the eighteenth century and burgeoning remarkably in the nineteenth, public art galleries have been a major preoccupation of the State in the fields of culture and education and in the formation of national identity. Visiting art galleries became one of the privileges and duties of the citizen* » (B. Taylor, *Art for the Nation, Exhibitions and the London Public, 1747-2001*, Manchester, Manchester University Press, 1999, p. XIII).

4. Sur la domination culturelle de Londres, lire H. Lebaillly, « Manchester, capitale artistique auto-proclamée de l'Angleterre victorienne ? », *Kubaba*, Actes 1, volume 1 : *Le Pouvoir et la ville à l'époque moderne et contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 111-129.

pour s'intégrer à un processus plus général de raffinement et de civilisation de la population. Ainsi, des sociétés sans lien direct avec l'aristocratie apparurent, comme la Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce, créée en 1754, suivie par la Society of Artists of Great Britain qui organisa la première exposition d'art contemporain à Londres en 1760, et enfin par Royal Academy of Arts en 1768⁵.

Hormis les initiatives personnelles de certains monarques, la tradition européenne continentale de mécénat royal s'est peu développée en Grande-Bretagne. Elle déclina au xviii^e siècle avec l'arrivée des souverains de la famille de Hanovre. F.F. Ridley explique ce déclin par deux facteurs : d'une part, une forte influence de la tradition protestante privilégiant la consommation privée par rapport à la sphère publique ; d'autre part, l'essor précoce du capitalisme – qui aurait encouragé le développement d'un marché privé aux dépens d'un mécénat public⁶. Dans ce contexte peu favorable, l'ouverture à tous en 1810 du British Museum intervint de façon plus tardive que celle d'autres grands musées européens :

Dans les États continentaux européens, des musées des beaux-arts avaient déjà été créés à partir de collections principales pendant le dernier tiers du xviii^e siècle : Dresde dans les années 1760, Munich en 1779, Mannheim en 1785 ; les collections Médicis à Florence ont ouvert au public aux environs de 1789 ; les collections impériales à Vienne [...] en 1792, à toute personne ayant des « chaussures propres », le « Musée français » (plus tard le Louvre) [...] en 1793. Il convient donc de s'interroger sur le retard relatif du Parlement britannique à soutenir des musées nationaux de peinture⁷.

5. N.M. Pearson, *The State and the Visual Arts, a Discussion of State Intervention in the Visual Arts in Britain 1760-1981*, Milton Keynes, Open University Press, 1982, p. 9 et 24 ; I. Baudino, « La Royal Academy of Arts n'est pas née en 1768 », *Études anglaises*, n° 56, 2003/04, p. 412-425.
6. F.F. Ridley, « Tradition, Change and Crisis in Great Britain », dans M. Cummings et R. Katz (dir.), *The Patron State*, Oxford, Oxford University Press, 1987, p. 225-253.
7. « *In the mainland European States, public art museums had already evolved out of princely collections during the last third of the eighteenth century: Dresden in the 1760s, Munich by 1779, Mannheim by 1785; the Medici collections in Florence opened to the public in about 1789; the Imperial collections in Vienna [...] in 1792 to anyone "with clean shoes", the Museum Français (later the Louvre) [...] in 1793.*

Le British Museum, musée d'abord consacré à l'histoire naturelle et aux antiquités, avait néanmoins été fondé dès 1753 par une loi de la Chambre des Communes dégageant des fonds en vue de l'achat d'une partie de la collection d'Hans Sloane par l'État – fonds qui se révélèrent insuffisants et durent être complétés par une loterie publique⁸. Pour pénétrer dans ce musée, qui ouvrit ses portes en 1759, les visiteurs devaient réserver, comme pour une collection privée, et être accompagnés d'un guide. Ce n'est qu'à partir de 1810 que toutes les restrictions d'accès furent levées⁹. Nombre d'historiens font remonter à cette date la naissance du musée public britannique, même s'il faut attendre les années 1850 pour voir éclore une vision moderne de l'utilisation de la culture par l'État¹⁰. Le mode d'administration indépendant choisi pour le British Museum reflète la méfiance des politiques à tisser des liens trop étroits entre sphère publique et culture : le fidéicommiss (*Trust*)¹¹ permet à l'État de conserver une influence sur la politique de l'institution par le biais des nominations, tout en restant à distance.

Dès le dernier tiers du XVIII^e siècle, pourtant, le député John Wilkes fut un grand défenseur du soutien public à l'art, qu'il souhaitait indépendant des divergences politiques et au service de la réussite culturelle et économique d'une grande nation. Il plaida sans succès devant le Parlement l'achat pour le British Museum de la belle collection de peinture rassemblée par Sir Robert Walpole, s'offusquant dans le même temps de ce que le peuple n'ait pas accès à celle de Guillaume d'Orange, alors qu'elle avait été acquise avec des deniers publics : « Les

The relative lateness of the British parliament in sponsoring national picture galleries [...] therefore calls for some comment » (B. Taylor, *Art for the Nation*, op. cit., p. 29).

8. Créant ainsi un précédent à la situation actuelle. E. Roudaut, « Généalogie de la National Lottery », *Revue française de civilisation britannique*, vol. 10, n° 2 (avril 1999), p. 20.
9. <www.thebritishmuseum.ac.uk/visit/dataset.html> (13 août 2004).
10. T. Bennett, *The Birth of the Museum*, London, Routledge, 1995, p. 19.
11. Le système du fidéicommiss, encore privilégié aujourd'hui pour les musées, découle du régime féodal. Il se compose de trois personnes : le propriétaire des biens, le fidéicommissaire (*trustee*), qui les gère dans l'intérêt du ou des bénéficiaires. Voir D. Frison, *Droit anglais, institutions britanniques*, Paris, Ellipses, 1993, p. 66-67.

rois de France et d'Espagne autorisent leurs sujets à contempler tous les tableaux de leurs collections »¹². Selon l'historien Brandon Taylor, la famille royale « conservait jalousement ses trésors » et le Parlement se montrait trop économe. Au début du xix^e siècle, les députés déclinaient même divers dons de grandes collections, comme s'ils répugnaient à développer une culture publique de l'art visuel¹³.

En 1768, le roi Georges III pallia la frilosité de l'action gouvernementale en soutenant la première organisation artistique lui étant explicitement liée, la Royal Academy of Arts, dont la mission était d'encourager la peinture, la sculpture et l'architecture, selon un modèle essentiellement français, qui s'éloignait des intérêts économiques pour privilégier le progrès artistique. Si ce n'était évidemment pas la première fois que la monarchie utilisait l'art pour asseoir sa propre autorité, c'est le premier exemple d'une promotion de l'art qui s'intègre dans une notion de culture publique selon un modèle d'intervention gouvernementale qui s'impose jusqu'à nos jours, car la Royal Academy reste le premier organisme semi-public voué aux arts en Grande-Bretagne.

La Royal Academy of Arts fut fondée par un décret royal (*Instrument of Foundation*) qui insistait sur son indépendance tout en donnant au roi le pouvoir de choisir le trésorier et de contrôler toute modification dans ses statuts. Georges III accorda le titre de *Royal* à l'institution et la dota d'un modeste financement initial, le temps qu'elle devienne auto-suffisante, ce qui allait être le cas dès 1780. La Royal Academy s'installa à Somerset House avant que l'État ne la loge dans le bâtiment de la National Gallery en 1836¹⁴. En l'occurrence, le roi n'était pas intervenu en tant que chef d'État (la première de ses fonctions) par l'intermédiaire du Parlement,

12. « *The Kings of France and Spain permit their subjects the view of all the pictures in their collections!* » (*The Speeches of John Wilkes, In the Parliament appointed to meet at Westminster the 29th day of November 1774, to the Prorogation the 6th day of June 1777*, London, s.n., 1777, t. 2, p. 60-61). La collection Walpole fut donc acquise par Catherine de Russie.

13. « *Clung on to its treasures* » (B. Taylor, *Art for the Nation*, op. cit., p. 29-30 et 51).

14. <www.royalacademy.org.uk/?lid=15> (04 avril 2005).

mais dans sa capacité de personne publique dont dépendaient directement certaines organisations (deuxième fonction, d'où le terme *Royal* et non *National*). Enfin, Georges III agit aussi en tant que mécène privé. Cette subtilité du système politique britannique implique que dans ses fonctions annexes, par ses différents rôles, le roi peut intervenir directement dans la chose publique hors du système de monarchie parlementaire ; l'institution peut ainsi être considérée comme indépendante tout en ayant un rôle public. Comprise ainsi, la monarchie contribue à rendre indistinctes les frontières de l'État : la Royal Academy obtenait une autorité et une légitimité officielles sans être identifiée comme un instrument gouvernemental¹⁵. La démocratie à l'anglaise conciliait ainsi « la prérogative royale et l'autorité première du Cabinet »¹⁶.

Cette situation n'était pas du goût de tous, d'autant que la popularité et la prospérité des peintres dépendaient presque totalement de leur lien à la Royal Academy¹⁷. Pour ceux qui avaient des intérêts dans le marché de l'art, l'association du roi à l'Académie était contraire à la notion de marché libre. Pour les radicaux méfiants à l'égard de l'arbitraire royal, elle pouvait constituer un signe de mécénat mal intentionné. John Wilkes s'éleva dès 1768 contre les liens royaux avec l'institution et, une fois élu maire de Londres en 1774, fit pression sur le Parlement pour obtenir la création d'une institution culturelle véritablement publique, un musée des beaux-arts « national » ouvert à tous. Le débat ne fut pourtant repris que quarante années plus tard au sujet de la National Gallery¹⁸.

La démocratisation progressive des institutions artistiques

Le *Reform Act* (loi de réforme électorale) de 1832 mit en place un système politique représentatif ouvert au changement, étendant les devoirs et les pouvoirs de l'État, qui commença

15. N.M. Pearson, *The State and the Visual Arts*, op. cit., p. 8-10.

16. M. Charlot, R. Marx, *La Société victorienne*, Paris, Armand Colin, 2^e éd., 1997, p. 8.

17. I. Baudino, J. Carré, F. Ogée, *Art et nation : la fondation de la Royal Academy of Arts 1768-1836*, Paris, Armand Colin, 2004.

18. B. Taylor, *Art for the Nation*, op. cit., p. 21 et 27.

alors timidement à soutenir les beaux-arts. Les budgets engagés étaient minimes, et seulement affectés à la construction de monuments et à la gestion des donations, mais on vit apparaître un embryon d'administration et de politique culturelle¹⁹, ce qui ne plut pas à tout le monde. Ainsi, en 1843, le magazine satirique *Punch*, à l'occasion d'une exposition gratuite à Westminster Hall, ironisa : « Les pauvres demandent du pain, et la philanthropie de l'État leur donne [...] une exposition »²⁰. Pourquoi donc une partie des élites a-t-elle fait pression sur l'État à cette époque afin d'ouvrir l'accès aux arts ?

Les progrès économiques et éducatifs, conjugués à la baisse du temps de travail, ont permis le développement des loisirs. La genèse du soutien à la culture savante doit donc se comprendre au sein d'un ensemble d'institutions culturelles au sens large (ce qui est la perspective adoptée dans cet ouvrage), qu'elles soient populaires (théâtres, foires...) ou plus « respectables » (bibliothèques, parcs...). À Londres, les valeurs morales des classes moyennes en pleine ascension, exprimées par les mouvements réformateurs et évangéliques, menaçaient les loisirs populaires, traditionnels ou nouveaux. Les sociétés anti-alcooliques ou les partisans de l'observance stricte du dimanche (*Sabbatarians*) étaient peu appréciés au Parlement, mais constituaient un lobby bien organisé. Ils réussirent notamment à interdire l'ouverture dominicale du British Museum jusqu'en 1896²¹.

Progressivement, le musée public apparut cependant comme un outil d'éducation ou de « civilisation » des classes laborieuses par les philanthropes, les politiques, les artistes, et les mécènes bourgeois ou aristocrates. Les motivations des philanthropes étaient variables : devoir chrétien de charité, conscience du fossé grandissant entre riches et pauvres vécu

19. J. Pick, *The Arts in a State: a Study of Government Policies from the Ancient Greece to the Present*, Bristol, Bristol Classical Press, 1988, p. 28.

20. « *The poor ask for bread, and the philanthropy of the State accords them – an exhibition* » (« Substance and Shadow. Cartoon n° 1 », *Punch*, 8 juillet 1843, p. 22).

21. <www.thebritishmuseum.ac.uk/visit/dataset.html> (12 mars 2004). P. Bailey, *Leisure and Class in Victorian England*, London, Routledge and Kegan Paul, 1978, p. 31.

comme un danger pour la société, désir de désenclavement de l'East End londonien qui semblait à certains abandonné à la barbarie. Ces valeurs se doublaient d'un idéal démocratique en politique, influencé par la tradition humaniste et utilitariste qui prônait la recherche du bonheur pour le plus grand nombre par des réformes sociales²². À Londres, les conseillers municipaux issus des classes moyennes, de plus en plus nombreux, décidèrent donc de soutenir les loisirs dits respectables (*rational recreation*) afin de limiter certaines activités menaçant l'ordre public (boisson, criminalité) et de régler ainsi ce qu'ils désignent comme le « problème du loisir ».

Entre la réforme électorale de 1832 et celle de 1867, les progrès de la démocratie et l'expansion économique créèrent chez de nombreux hommes d'influence une tension entre sentiment de fierté nationale et exaspération face à l'inculture de la population²³ : selon eux, un peuple mieux éduqué rendrait l'économie britannique plus performante et consoliderait les valeurs fondamentales de la société. Ici, l'art n'importe pas en soi, mais en tant qu'outil politique²⁴. Ce mouvement était parallèle à la professionnalisation des artistes, à leur élévation sociale, et à l'intégration de l'art dans une tradition intellectuelle séparée de l'artisanat²⁵.

Les gouvernements commencèrent à considérer le soutien aux beaux-arts comme une preuve de civilisation. La population de Londres fut ainsi « interprétée » de façon moderne en public de l'art, dans un contexte de formalisation et de politisation de l'espace public. La notion moderne de musée apparut : un lieu accessible à tous, mais dont le statut public était ambivalent. Il devait, selon certains, socialiser les classes populaires, mais constituait pour d'autres un droit culturel de tous les

22. J. Carré, *La Grande-Bretagne au XIX^e siècle*, Paris, Hachette, 1997, p. 68-70, 72-73 et 95.

23. B. Taylor, *Art for the Nation*, op. cit., p. 51.

24. O. Bennett, « Cultural Policy in the United-Kingdom », *European Journal of Cultural Policy*, vol. 1, p. 199-216 ; J. Pick, *The Arts in a State*, op. cit., p. 31-32.

25. H. Osborne, *Aesthetics and Art Theory: an Historical Introduction*, London, Longman, 1968, p. 60.

citoyens dans une perspective démocratique. Les arguments invoqués en faveur de l'intervention étaient multiples ; il fallait à la fois :

- élever et affiner le goût de tous à des fins humanistes, morales ou économiques ;
- éduquer et élever le niveau culturel général de la population ;
- socialiser le peuple, diffuser des normes sociales de comportement (d'où l'observation de la foule dans les musées) ;
- former à la citoyenneté ;
- détourner la population d'occupations malsaines (alcool, sexe, jeu, criminalité) et développer ainsi la capacité de travail ;
- maintenir l'ordre, prévenir les émeutes et la sédition, faire concurrence aux réunions chartistes ;
- répondre à une demande et à un besoin du public ;
- faire preuve d'humanisme, voire d'égalitarisme ;
- soutenir patriotisme et identité nationale, intimement liés au rayonnement économique de la nation, en améliorant les techniques et le goût des artisans²⁶.

Ces objectifs variés impliquent souvent un désir de régulation de l'ordre social et se recoupent parfois : éduquer la population permettait de l'éloigner d'occupations illégales ou jugées malsaines tout en formant des professionnels efficaces ; former le goût public était un concept moral et non simplement esthétique, l'art, selon la tradition de l'humanisme civique, rapprochant l'individu de la vertu. Certains tirèrent habilement parti de l'impact de ces arguments, même s'ils ne correspondaient pas nécessairement à leurs convictions. Ce fut le cas pour Henry Cole et certains députés radicaux du milieu du XIX^e siècle, dont la conviction reposait principalement sur des idéaux humanistes²⁷.

26. B. Taylor, *Art for the Nation*, op. cit., p. 29 et 65-66 ; J. Minihan, *The Nationalization of Culture*, London, Hamish Hamilton, 1977, p. 25-30.

27. N.M. Pearson, *The State and the Visual Arts*, op. cit., p. 10, 17-18 et 24.

On observe alors un rattrapage du retard londonien sur les grandes villes d'Europe continentale avec l'ouverture de plusieurs musées publics : la National Gallery (1838), le South Kensington Museum (1852), la National Portrait Gallery (1856), puis plus tardivement la Tate Gallery (1896). La National Gallery fut ainsi fondée en 1824 à la suite du vote par le Parlement d'un texte autorisant l'acquisition de la collection du banquier John Julius Angerstein pour la somme jugée modique de cinquante-sept mille livres²⁸. La collection exposée dans la demeure du collectionneur louée par l'État, son accès fit d'abord l'objet de restrictions avant de s'ouvrir à tous gratuitement, comme l'avait passionnément demandé le député George Agar Ellis (plus tard Lord Dover) en y associant fierté nationale et amélioration du goût du public²⁹. Le lieu étant inadapté à un usage intensif, la presse s'en moqua en le comparant au musée du Louvre. L'action gouvernementale se limita pourtant le plus souvent non à financer, mais à faire le relais entre les donations et le public. En 1856, après avoir rejeté l'achat de la collection Soulages, Lord Palmerston aurait déclaré : « Quelle est l'utilité d'un tel fatras pour nos fabricants ? ». Ce furent donc des mécènes, souvent des bourgeois enrichis par le commerce, qui pallièrent le manque de fonds publics en léguant des collections à la nation³⁰. Ainsi, les collections nationales sont nées davantage de façon accidentelle, à la suite de dons ou d'offres d'achat à prix réduits faites à l'État, qu'en réponse à une décision délibérée d'intervenir dans un nouveau domaine de politique publique.

Après le *Reform Act*, les réformateurs, mais aussi une majorité des députés whigs et libéraux, définirent cependant la Nation comme le peuple dans son ensemble, et la construction d'un musée national des beaux-arts s'accordait bien avec le

28. Pour l'achat de 38 tableaux de maîtres dont Rubens, Titien, Poussin, Velazquez, Rembrandt, Reynolds. <www.nationalgallery.org.uk/about/history> (10 mai 2004).

29. *Parliamentary Debates* (Commons), 2 avril 1824, *Hansard*, II, col. 101-103.

30. « *What is the use of such rubbish to our manufacturers?* » (cité dans A. Briggs, « The Cultural and Social Setting », *The Cambridge Guide to the Arts in Britain*, vol. 7, *The Later Victorian Age*, dir. B. Ford, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 36).

devoir nouveau de démocratiser et d'éduquer les travailleurs³¹. Robert Peel, homme politique Tory, alors dans l'opposition, exprima un sentiment répandu :

Dans le contexte actuel d'agitation politique, l'exacerbation des sentiments hostiles et asociaux pourrait être adoucie par les effets que les beaux-arts ont toujours produits sur l'esprit des hommes. [La création d'un musée national des beaux-arts] constitue la réponse la plus susceptible de conférer un avantage à ces classes qui ne bénéficient que de peu de temps de loisir pour apprécier les plaisirs les plus raffinés. Les riches peuvent posséder leurs propres tableaux, mais ceux qui doivent gagner leur pain par leur travail ne peuvent pas espérer de telles joies. Un musée national des beaux-arts contribuerait non seulement à l'éducation artistique, mais au renforcement des liens unissant les ordres les plus riches et les plus pauvres de l'État³².

En 1838, à la suite de la victoire des Whigs au Parlement, la collection de la National Gallery fut transférée dans le bâtiment construit à cet effet à Trafalgar Square – lieu symbole de la nation, accessible à pied aux démunis de l'East End et, en équipage, aux milieux aisés de l'Ouest de Londres³³.

Comme le British Museum, l'institution fut administrée par un fidéicommissaire : l'autorité et les fonds de l'État étaient confiés à un organisme indépendant de conseillers. En 1836 et en 1853, le député William Ewart défendit l'idée du remplacement des mécènes et des connaisseurs par des administrateurs professionnels. Le Parlement encouragea alors la professionnalisation et les contacts avec le gouvernement, puis vota en 1855 une réforme conférant au directeur une partie des pouvoirs

31. La Loi excluait cependant encore 80 % de la population du droit de vote. B. Taylor, *Art for the Nation*, op. cit., p. 37 et 39.

32. « *In the present times of political excitement, the exacerbation of angry and unsocial feelings might be much softened by the effects which the fine arts had ever produced on the minds of men. [A national gallery] was the most adequate to confer advantage on those classes which had but little leisure to enjoy the most refined species of pleasure. The rich might have their own pictures, but those who had to obtain their bread by their labour, could not hope for such enjoyment. A national gallery would not only contribute to the cultivation of the arts, but to the cementing of the bonds of union between the richest and poorer orders of state* » (Sir Robert Peel, « Debate on Supply: National Gallery », 23 juillet 1832, *Hansard*, XIV, col. 645).

33. <www.nationalgallery.org.uk/about/history> (15 mars 2005).

du *Trust*. Le poste fut occupé par Charles Eastlake (1793-1865) qui renonça à la présidence de la Royal Academy ainsi qu'à son métier de peintre pour s'y consacrer jusqu'à sa mort. Historien d'art, ce fut le premier représentant des « experts »³⁴.

Les parlementaires du XIX^e siècle n'entendirent pas non plus laisser la Royal Academy, considérée comme une institution privée dotée d'un rôle public, sans surveillance. Son emménagement dans le bâtiment public abritant la National Gallery en 1836 fournit un prétexte à la tenue d'une inspection parlementaire, la première d'une série (1859, 1863...), qui visait à évaluer son action sur l'amélioration du goût public³⁵. L'Académie fit front aux gouvernements successifs et retrouva son indépendance en s'installant à Burlington House dans Piccadilly, son site actuel, acquis par l'État qui lui accorda un bail de 999 ans en 1867³⁶.

L'Exposition universelle de 1851 à Londres

Deux personnalités ont marqué la genèse du soutien public à l'art. Le prince Albert, fut président de la Royal Society of Arts de 1845 à 1866. Aussi sérieux qu'esthète, impopulaire parce qu'étranger, on lui reprochait également son influence sur la reine. Tous deux essuyèrent des critiques du *Times* et de *Punch*, ce dernier les accusant d'une part de tirer avantage de leur position pour acheter des tableaux à un moindre prix, et d'autre part de soutenir des peintres jugés mineurs (Landseer, Winterhalter). La reine Victoria se contentait de suivre les conseils de son mari dans ce domaine, qu'elle négligea après sa mort³⁷. L'historien d'art Kenneth Clark déplore l'attitude « philistine » des élites de l'époque :

34. N. Pearson, *The State and the Visual Arts*, op. cit., p. 25-26.

35. *Royal Commission to Enquire into the Present Positions of the Royal Academy...* (1863, § 4208).

36. La Royal Society finança cependant les travaux sur ses propres deniers <www.royalacademy.org.uk/?lid=15> [05 avril 2004].

37. La plus grande partie de la collection fut léguée dès 1863 à la National Gallery, selon le testament du Prince. F. Davis, *Victorian Patrons of the Arts*, London, Country Life Ltd, 1963, p. 13-24 et 98-99 ; J. Plunkett, *Queen Victoria, First Media Monarch*, Oxford, Oxford University Press, p. 45-53.

Pour donner à une académie dignité et splendeur, comme l'ont fait les Français, il faut un dirigeant et une classe dirigeante qui croient sincèrement en la valeur de la culture. Au XIX^e siècle, le seul homme à entrer dans cette catégorie était le prince Albert, et les couches supérieures de la société le trouvaient ridicule. Le pouvoir reposait dans les mains d'hommes tels que Palmerston, qui considéraient que le savoir et l'art étaient une absurde interruption dans le cours de la politique. Lord Salisbury lui-même refusa de donner des fonds au musée de South Kensington au motif que le gouvernement de sa Majesté ne voyait aucune raison de faire accéder les gens à ce type de luxe. Les Anglais sont un peuple de Philistins³⁸.

Henry Cole, grand administrateur, inventeur de l'état-civil, seconda le prince Albert lors de l'Exposition universelle de 1851, qui eut un rôle fondateur dans la genèse du soutien public à la culture, malgré la place secondaire qu'y occupèrent les beaux-arts. Il dirigea ensuite le premier département ministériel chargé de l'art. Ses mémoires rendent compte des manœuvres auxquelles il dut recourir pour obtenir des subventions du Parlement. Il avait une vision très claire de la fonction que le gouvernement pouvait jouer, doublée d'un idéal de démocratisation qui reconnaissait à tous le droit d'être au contact du beau, y compris de façon prosaïque par l'intermédiaire du design³⁹. Les théoriciens victoriens qui se sont intéressés à la culture s'inquiétaient en effet : « L'ascension irrésistible d'une bourgeoisie industrielle et commerçante avant tout soucieuse de réussite matérielle semblait menacer indirectement la culture humaniste des élites tra-

38. « *To give an academy dignity and splendour, as the French have done, one must have a ruler and a ruling class that genuinely believe in the value of culture. In the 19th century, the only man who had this belief was the Prince consort, and the upper classes considered him ridiculous. Power was in the hands of men like Palmerston, who thought learning and the arts were an absurd interruption to the pursuit of politics. Even Lord Salisbury declined to give a grant to the South Kensington Museum on the grounds that her Majesty's government saw no reason to provide people with luxuries. The English are a philistine people* » (K. Clark, *The Other Half*, London, Hamish Hamilton, 1986, p. 123).

39. Henry Cole (1802-1882) fut aussi inspecteur général des écoles d'art et membre de la Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce. Deux volumes de mémoires retracent sa carrière : H. Cole, *Fifty Years of Public Work*, London, G. Bell & Sons, 1884, 2 vol.

ditionnelles »⁴⁰. Henry Cole cherchait le compromis, et, au lieu de souhaiter le retour à l'artisanat, prônait une modération de l'activité industrielle associée à une amélioration du goût.

Dès 1836, William Ewart, bien que libre-échangiste, fit reposer sa défense d'une National Gallery sur le rôle des arts décoratifs face à la concurrence étrangère. Pour le prince Albert, l'organisation d'une Exposition universelle en 1851 devait aussi y concourir. Face aux réticences financières et aux craintes d'une hausse de la criminalité exprimées au Parlement⁴¹, il demanda à Henry Cole de réaliser préalablement une enquête pour s'assurer du soutien des industriels.

L'Exposition, principalement organisée par des acteurs privés, constitue un exemple frappant d'intervention de l'État dans une démarche ne l'impliquant pourtant que de façon minimale. Les contributions étaient volontaires, sans lien avec les impôts. Dans ses discours, Henry Cole insiste sur l'auto-suffisance du projet :

Nous savons tous que dans d'autres pays, les gouvernements ont l'habitude de prendre en charge de nombreuses actions dont je pense que le peuple anglais s'acquitte mieux, dans son propre intérêt, qu'aucun gouvernement ne pourrait le faire pour lui [...]. Le sentiment de la Society of Arts et du prince Albert est qu'il serait bien plus noble que le peuple anglais assure autant que possible l'entreprise seul plutôt qu'il ne demande le soutien du gouvernement⁴².

Henry Cole se montre ici habile rhétoricien, car il avoue dans un courrier : « On ne pouvait en aucun cas compter sur le gouvernement pour lever les fonds »⁴³. Si le financement n'est pas

40. M. Charlot et R. Marx, *La Société victorienne*, op. cit., p. 29 (cf. les positions de Thomas Carlyle, Matthew Arnold et William Morris sur la culture).

41. Craintes liées au souvenir des émeutes de 1848. H. Cole, *Fifty years of Public Work*, op. cit., t. 1, p. 117.

42. « We all know that in other countries, governments are accustomed to do many things which I, for one, believe that the English people do much better for themselves than any government can do for them [...]. The feeling of the Society of Arts and of Prince Albert is, that it would be far nobler for the English people to do the thing well for themselves, as far as they can, rather than ask the Government for assistance » (ibid., p. 141-142).

43. « It was hopeless to expect the government to find the funds ». Les expositions organisées par la suite furent néanmoins partiellement subventionnées. On relève ici

public, une commission royale présidée par le prince Albert est néanmoins mise en place, exprimant l'autorité de la Couronne et garantissant l'impartialité des comptes. C'était donc une exposition publique sans contrôle gouvernemental. Le Parlement ne pesa que sur le choix du site londonien de Hyde Park⁴⁴.

L'Exposition universelle de 1851 dépassa finalement le cadre qu'on lui avait donné. Étape de transition annonçant le musée public moderne, elle était ouverte à tous bien qu'elle opérât une discrimination du public par un prix d'entrée plus élevé les premiers jours⁴⁵. Elle attira plus de six millions de visiteurs et stimula la visite des musées londoniens – succès qui encouragea les « politiques des portes ouvertes » (*open door policies*)⁴⁶. Victoria fut impressionnée de la bonne conduite du public « populaire », principalement constitué d'artisans, déjà familiers des expositions des Mechanics' Institutes et à qui on avait distribué un dépliant expliquant comment se vêtir et se comporter. Ce public avait ainsi déjà été formé par les associations philanthropiques. La société civile apparaît donc comme un agent essentiel de socialisation et d'introduction de nouvelles pratiques culturelles⁴⁷.

La création d'un département gouvernemental

Poussé par le succès de l'Exposition, le gouvernement établit en 1852 le Department of Practical Art, rebaptisé dès 1853 Department of Science and Art. Il dépendit d'abord du ministère du Commerce puis de celui de l'Éducation à partir de 1856. Henry Cole en prit la direction de 1858 à 1873. Sa vocation était de soutenir la campagne publique, surtout à visée économique, en faveur du goût : administration et développement des écoles d'art, établissement d'un musée des arts décoratifs et gestion

deux caractéristiques des politiques culturelles contemporaines : réticence face aux dépenses et attitude réactive (*ibid.*, p. 146 et 207).

44. N. Pearson, *The State and the Visual Arts*, op. cit., p. 32.

45. H. Cole, *Fifty Years of Public Work*, op. cit., t. 1, p. 191.

46. Entre 1850 et 1851, la fréquentation du British Museum passe d'environ 720 600 à 2 230 000 visiteurs, celle de la National Gallery de 600 000 à 1 million (R.D. Altick, *The Shows of London*, Cambridge, Belknap Press, 1978, p. 467).

47. T. Bennett, *The Birth of the Museum*, op. cit., p. 72-73 et 100.

des collections⁴⁸. Le Département produisit de nombreux rapports et statistiques pour défendre ses maigres ressources d'ailleurs souvent contestées⁴⁹, et Henry Cole dut multiplier les discours pour justifier ses dépenses et s'engager à la transparence. Dans ses mémoires, il explique que son espoir de voir naître une classe capitaliste plus responsable et une offre de services publics était fondé sur la « science de l'économie politique ». Selon lui, le sentiment démocratique grandissant entraînerait à terme la population à accepter le paiement d'un impôt local pour financer la culture⁵⁰.

Dès 1834, le député James Silk Buckingham avait proposé sans succès trois textes de lois concernant à la fois le contrôle des *pubs* et l'offre culturelle publique. En 1845, le Parlement vota la première loi (*Museum Act*) autorisant les municipalités à lever des impôts pour la création d'un musée public : leur nombre passa de cinquante en 1860 à deux cents en 1900 en Grande-Bretagne⁵¹. Les municipalités agirent sans soutien du centre, puisque le projet du prince Albert de construire une douzaine de musées nationaux répartis sur le territoire fut réduit au seul South Kensington Museum à Londres⁵².

Ce dernier est ainsi le seul musée victorien à être né d'une véritable volonté publique. Dédié au grand public dès sa création, il était géré directement par le ministère et non par un *Trust*. On octroya d'abord à Henry Cole les moyens politiques et financiers de créer un musée des manufactures à Marlborough House en 1852. Les collections à but pédagogique, limitées à l'art décoratif, provenaient de l'Exposition de 1851, d'un prêt de la reine et d'acquisitions. Contrairement aux autres musées nationaux, il ne résultait donc pas d'un legs ou de l'acquisition d'une collection privée. Pourtant, le musée déménagea ensuite sur un site acquis grâce aux bénéfices de l'Exposition. Ici encore, la volonté gouvernementale eut besoin du soutien privé, ce qu'approuva

48. H. Cole, *Fifty Years of Public Work*, op. cit., t. 2, p. 113, 203, 285 et 346.

49. HMSO, *1864 Select committee on Schools of Arts*, (466) XII, §4313.

50. H. Cole, *Fifty Years of Public Work*, op. cit., t. 2, p. 285-291.

51. T. Bennett, *The Birth of the Museum*, op. cit., p. 72.

52. J. Pick, *The Arts in a State*, op. cit., p. 36.

publiquement Henry Cole : « Il faut encourager de façon systématique la collaboration entre les initiatives du secteur associatif et les aides publiques »⁵³.

Le musée fut rebaptisé South Kensington Museum en 1857 lorsqu'il accueillit des œuvres artistiques⁵⁴. Son succès fut illustré par les quinze millions de visites entre 1857 et 1883, dont six millions le soir, moment privilégié des classes populaires. Ces statistiques ont permis à Henry Cole de contredire la théorie d'une foule indisciplinée (*unruly mob*), qui avait bloqué les réformes en faveur de l'accès public aux musées⁵⁵.

L'autre spécificité du musée de South Kensington était sa dimension réellement nationale. En l'espace de vingt ans, les expositions itinérantes ont ainsi concerné cent quatre-vingt-quinze villes, soit environ quatre millions de visiteurs, et rapporté quatre-vingt-treize mille livres en droits d'entrée. Les autres musées n'étaient nationaux que par leur importance et leur localisation à Londres : « Le musée de Cole allait être un exemple rare parmi les musées d'art nationaux : une institution qui prenait son rôle national sérieusement, plutôt que de simplement confondre "nation" ou "offre nationale" avec des initiatives basées dans la capitale »⁵⁶.

L'objectif était aussi de promouvoir l'ouverture de musées municipaux soutenus par un centre londonien, à la fois réserve de collection et source d'expertise⁵⁷. On reprocha pourtant au ministère la pauvreté de la collection, en partie liée au manque de fonds. En 1865, Lord Granville refusa ainsi l'ouverture d'un musée d'art graphique dans le quartier populaire de Bethnal

53. « *Co-operation between voluntary enterprise and Government assistance [is] to be systematically encouraged* » (H. Cole, *Fifty Years of Public Work*, op. cit., t. 1, p. 279, et t. 2, p. 285-291).

54. Il devint le Victoria and Albert Museum en 1909 lorsque le Musée des sciences s'installa ailleurs (<www.vam.ac.uk/collections/periods/styles/index.html> [15 mai 2005]).

55. T. Bennett, *The Birth of the Museum*, op. cit., p. 70.

56. « *Cole's museum was [...] an institution which took its national role seriously, rather than comfortably identifying "the nation" and "national provision" with an operation based on the capital city* » (N.M. Pearson, *The State and the Visual Arts*, op. cit., p. 26-34).

57. H. Cole, *Fifty Years of Public Work*, op. cit., t. 2, p. 347 et 288.

Green : « Je ne donnerai pas un shilling pour en faire l'un des poulaillers du roi Cole ». Le soutien de la municipalité – qui offrit le terrain – finit par venir à bout des résistances du Trésor et le musée fut inauguré en 1872⁵⁸.

Selon Nicholas Pearson, on peut analyser l'action de l'État dans l'élévation du goût des classes laborieuses en termes d'approches « dures » ou « douces ». Les écoles d'artisans instruisaient des publics captifs par l'imitation, alors qu'Henry Cole introduisit une approche douce de promotion de l'art par l'exemple, l'encouragement et le divertissement⁵⁹, d'où sa défense des musées ouverts à tous le soir et le dimanche. Il s'agissait de présenter l'art comme une occupation civilisatrice, voire capable de régénérer les âmes égarées :

Les beaux-arts sont les serviteurs de la religion et de la culture civilisée. [...] On commence à reconnaître leur pouvoir d'humanisation. Si vous voulez vaincre la boisson et le vice, faites du jour de repos dominical un jour d'élévation et de raffinement pour l'ouvrier [...]. Comme il ne peut pas passer tout son dimanche à l'église, donnez-lui un parc où se promener, [...] ouvrez tous les musées de science et d'art après la fin de l'office, laissez l'ouvrier y boire de l'alcool en compagnie de sa femme et de ses enfants plutôt que de l'abandonner à l'ivresse loin d'eux au *pub* et au *gin palace* [...]. Le duc de Westminster, montrant une vraie bonté chrétienne ainsi qu'une grande clairvoyance politique et sociale, a mené une expérimentation réussie en acceptant d'ouvrir son palais de Londres le dimanche⁶⁰.

58. « *I will not give a shilling to make it one of King Cole's Hens and chickens!* » (*ibid.*, t. 1, p. 354).

59. N.M. Pearson, *The State and the Visual Arts*, op. cit., p. 35.

60. « *The fine arts are the handmaidens of religion and gentle culture [...]. Fine arts are now beginning to be recognized again as humanizing. If you want to vanquish Drunkenness and the Devil, make God's day of rest elevating and refining to the working man. [...] As he cannot live in church or chapel all Sunday, give him his park to walk in [...], open all museums of science and art after the hours of divine service, let the working man get his refreshment there in company with his wife and children rather than leave him to booze away from them in the Public House and Gin Palace. [...] The Duke of Westminster, with true Christian benevolence and great political foresight socially, opened his Palace in London [...] on Sundays as an experiment, and it proved very successful* » (H. Cole, *Fifty Years of Public Work*, op. cit., t. 2, p. 367-368).

La participation de la classe ouvrière à la visite de musées mériterait évidemment une étude en soi. Les données les plus anciennes sur le profil du public des musées datent de 1920, bien que l'on possède les entrées globales depuis 1830, complétées par des sources qualitatives. Le public ouvrier, certes nombreux, était principalement composé d'artisans. Ainsi, selon Tony Bennett, les foires permanentes qui se développèrent à la fin du siècle ont davantage contribué à l'amélioration des mœurs et de la conduite de la « populace »⁶¹. D'autant que les expositions se limitaient à une démocratisation de la culture savante : « Si les musées de la fin du XIX^e siècle étaient destinés au peuple, ils n'en étaient certainement pas issus dans le sens où ils ne s'intéressaient ni aux vies, ni aux coutumes, ni aux cultures des classes laborieuses industrielles ou pré-industrielles »⁶². On doit ainsi s'interroger sur les raisons de la présence de ce public populaire : curiosité pour la nouveauté, pour les œuvres ou pour les autres visiteurs, désir de rencontres, envie de chaleur en hiver, gratuité⁶³ ?

Un comité de la Chambre des Communes conclut en 1860 que le musée de South Kensington remplissait sa fonction d'encouragement à la tempérance, puisqu'une seule personne en avait été exclue pour ébriété depuis son ouverture. Les députés victoriens, férus de statistiques, se félicitèrent de la consommation modérée d'alcool : moins d'une goutte de brandy, 2,5 gouttes de vin et 10,5 gouttes de bière en moyenne par personne⁶⁴. Ces chiffres ont influé sur la décision d'ouvrir le British Museum le soir à partir de 1883. Henry Cole exigeait la présence de buvettes dans

61. Ce qui réduit l'écart entre ces deux hétérotopies de la culture populaire et de la culture savante, écart effacé lors des Expositions universelles (T. Bennett, *The Birth of the Museum*, op. cit., p. 3-8).

62. « While late 19th-century museums were for the people, they were certainly not of the people in the sense of displaying any interest in the lives, habits, and customs of either the contemporary working classes or the labouring classes of pre-industrial societies » (*ibid.*, p. 109). Le développement, après 1945, d'expositions sur les cultures populaires constitue un nouveau départ dans la conception d'une institution publique, bien qu'elles aient rarement été présentées dans leur complexité au profit d'un traitement anecdotique, sentimental, voire idéalisé.

63. B. Taylor, *Art for the Nation*, op. cit., p. 51-55 et 75-79.

64. R.D. Altick, *The Shows of London*, op. cit., p. 500.

les musées pour les rendre plus agréables et encourager ainsi les sorties en famille⁶⁵. Sa méthode était donc fondée sur une offre concurrente et non sur la répression.

Dans les années 1850, James Silk Buckingham souligna dans un long ouvrage l'influence des conditions de vie sur la moralité : toutes les solutions ne pouvaient venir de l'individu⁶⁶. Il développa alors la notion de « gouvernement libéral », qui agirait de façon indirecte plutôt que coercitive, par des moyens culturels, et dont la régulation sociale n'en serait que plus efficace. Des théories similaires ont suivi, soutenant par exemple que la culture publique était aussi nécessaire à la santé mentale et morale que les progrès de la santé publique⁶⁷. Certains Victoriens commencèrent alors à condamner la moralisation forcée des masses pour son inefficacité. Et l'on attribua progressivement aux musées, ces « réformateurs pacifiques », la capacité d'altérer les modes de vie et les comportements⁶⁸.

On peut, à la suite de T. Bennett, analyser cette évolution à partir des théories de Michel Foucault⁶⁹. Ce dernier interpréta le concept de gouvernement libéral en suggérant que les musées font partie intégrante d'une stratégie de gouvernement dont l'objectif est de produire une citoyenneté reposant sur l'autorégulation et non sur la coercition. Alors que la souveraineté se définissait par son pouvoir de mort sur les sujets, le pouvoir moderne serait constitué par l'ensemble des rapports qui traversent le corps social. Les musées, construits comme espaces sociaux de représentation, d'observation et de régulation des normes de conduite, deviennent alors une priorité des

65. T. Bennett, *The Birth of the Museum*, op. cit., p. 71.

66. J. Silk Buckingham, *National Evils and Practical Remedies, with the Plan of a Model Town*, London, Peter Jackson, 1849, 512p.

67. T. Bennett, *The Birth of the Museum*, op. cit., p. 17 et 20.

68. « *Passionless reformers* » (G.B. Goode, *Principles of Museum Administration*, York, Coultas & Volans, 1895, p. 71).

69. Bennett applique la théorie de Michel Foucault avant de l'opposer à la théorie de l'hégémonie d'Antonio Gramsci (*The Birth of the Museum*, op. cit., p. 11, 22-24 et 87-88). Cf. M. Foucault, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975 ; A. Gramsci, *Selections from the Prison Notebooks*, London, Lawrence & Wishart, 1971, p. 181-182.

États-nations. Dès lors, on peut dire que les musées, comme les prisons, furent construits dans le centre de Londres comme des incarnations à la fois matérielles et symboliques du pouvoir « de montrer et de dire ». Alors que la prison donnait au peuple le rôle de spectateur passif du pouvoir, le pouvoir moderne lui accordait la place de citoyen, en accord avec le projet bourgeois de société démocratique qui avait eu pour effet de diversifier les objectifs du gouvernement au-delà de l'ordre public. Si le peuple acceptait sans contrainte la gouvernance, on pensait s'assurer son soutien actif pour les valeurs et les objectifs de l'État.

Le XIX^e siècle vit pourtant naître, parallèlement à cette intervention publique en faveur de la culture, la montée de l'inquiétude des partisans du « laissez-faire » face à l'ingérence de l'État, jugée néfaste à la création libre. Cette relation ambivalente au pouvoir de l'État transparaît lors de l'enquête de 1863 sur la Royal Academy. Le député conservateur indépendant, Alexander Beresford Hope, s'exprime au Parlement sur l'importance d'un soutien public organisé, à condition qu'il ne prenne pas la forme d'un contrôle bureaucratique par l'intermédiaire d'un ministère fort : « le génie de la constitution anglaise est d'avoir des organisations cooptées qui gardent l'administration à distance ». Il propose donc la création d'un organisme indépendant des changements politiques, dont les membres seraient élus par des artistes et des esthètes, unique différence entre son projet inachevé et le système de l'Arts Council cent ans plus tard. Cette Royal Academy réformée et renforcée exprimerait son pouvoir au travers d'un sous-ministère dépendant conjointement du ministère de l'Éducation et de la Commission des travaux publics, unissant ainsi les deux arguments principaux en faveur du soutien public à l'art⁷⁰.

La subtilité de la proposition d'Alexander Beresford Hope réside dans le fait qu'elle combine le pouvoir et l'autorité de l'État avec l'indépendance et l'autorité d'une méritocratie de

70. Alexander Beresford Hope (1820-1887) était un riche amateur d'art : « *Self-elected corporations keeping the administration in check is of the genius of the English constitution* » (*Royal Commission to Enquire into the Present Positions of the Royal Academy...*, 1863 [§ 4208, § 4225]).

professionnels et d'amateurs. On voit à nouveau ici combien l'acceptation volontaire de contrôle était au centre du projet comme du fonctionnement de l'État britannique. On considérait en outre que l'art était un domaine trop précieux pour être abandonné aux mains du gouvernement, du marché ou d'une classe, et que seule une personne experte pouvait porter des jugements esthétiques. Les bases du système actuel avaient ainsi été posées dans la relation de la Royal Academy à la Couronne et au Parlement, comme dans la séparation des pouvoirs entre administration nationale ou locale et organismes semi-publics ou individus privés. L'État n'est pas ici conçu une machine dirigée d'en haut (*overhead democracy*), mais comme un réseau de relations de pouvoir et d'autorité affectées par les efforts individuels et les groupes de pression dépassant la simple conjonction d'individus. De la même façon, l'autorité de la Couronne dépassait celle du monarque. En faisant intervenir l'État, on octroyait aux institutions un statut qu'elles n'auraient pu avoir autrement. À l'inverse, le prestige des institutions rejaillissait sur la Nation et sur l'autorité de l'État⁷¹.

Ce chapitre visait à analyser les origines idéologique et administrative lointaines des politiques culturelles modernes. Associations et mécènes londoniens ont appuyé la naissance de l'action gouvernementale et légitimé le soutien public : « La combinaison de richesse privée et d'autorité publique qui donna leur légitimité aux musées nationaux du XIX^e siècle devint également la formule choisie au XIX^e siècle »⁷². Henry Cole, soutenu par le prince Albert et certains députés, joua un rôle central dans le développement du soutien public à l'art. Il possédait à la fois une vision claire de ce qu'il désirait, une compréhension fine de la société de son temps comme du discours à tenir selon les circonstances, et enfin il mesurait avec justesse les limites de l'intervention gouvernementale.

71. « *Central regulating influence* » (N.M. Pearson, *The State and the Visual Arts*, op. cit., p. 12 et 40-46).

72. « *The combination of private wealth and state authority that gave legitimacy to London's national galleries in the nineteenth century also became the formula deployed throughout the twentieth* » (B. Taylor, *Art for the Nation*, op. cit., p. 132).

Les valeurs de ces acteurs, marquées par le libéralisme et le protestantisme, restent prégnantes dans le débat contemporain à propos des politiques culturelles. Actuellement, l'offre culturelle des municipalités reste un pouvoir d'initiative, et le soutien se fait « à distance » (*arm's length*) par un organisme semi-public. Dès sa naissance, le soutien public à l'art fut instrumentalisé au profit d'autres politiques publiques. Lorsque le gouvernement intervenait directement, comme dans le cas du ministère ou du musée de South Kensington, l'éducation était en effet son objectif principal.

Les musées publics ont connu un réel engouement au XIX^e siècle, bien qu'on observât déjà des processus de distinction sociale, puisqu'à Londres les jours d'ouverture gratuite étaient dépréciés⁷³. Quant aux responsables de la période 1900-1940, ils délaissèrent la question de la démocratisation de la culture savante pour les questions de muséologie⁷⁴. Juste avant la seconde guerre mondiale, les subventions totales en faveur des dépenses courantes des institutions artistiques n'atteignaient pas un million de livres, et ceci presque uniquement en faveur de la conservation des « trésors des morts »⁷⁵, des musées et des monuments historiques, sans subvention aucune pour les arts vivants⁷⁶, qui ont longtemps dû vivre selon les lois du marché. C'est pour soutenir le moral du pays en guerre face à une menace immédiate que l'État s'engagea activement en 1940 dans le soutien à la création en fondant le Council for the Encouragement of Music and the Arts, espace d'expérimentation qui permit de mesurer les retombées d'un soutien organisé à l'art, et finalement de créer l'Arts Council en 1945.

73. *Ibid.*, p. 126.

74. Contrairement aux enquêtes victoriennes portant sur le public, le *Curzon Report* s'intéressait à la gestion et à l'identité des collections nationales. HMSO, *Report of the Committee of Trustees of the National Gallery* (Cd. 7878), London, HMSO, 1915.

75. « *Dead men's treasures* » (J.S. Harris, *Government Patronage of the Arts in Great Britain*, Chicago, Chicago University Press, 1970, p. 19).

76. H.M. Treasury, *The Government and the Arts*, London, HMSO, 1958, p. 22.