Document generated on 04/23/2024 2:25 p.m.

Cahiers de recherche sociologique

Décisions politiques, charisme d'institution et scènes artistiques : quelles actions réciproques ?
Political decisions, institutional charisma and artistic scenes: Which reciprocal actions?
Decisiones políticas, carisma de la institución y escenas artísticas: À¿Cuáles acciones son recíprocas ?

Laurent Fleury

Number 57, Fall 2014

La notion de « scène », entre sociologie de la culture et sociologie urbaine : genèse, actualités et perspectives

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1035280ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1035280ar

See table of contents

Publisher(s)

Athéna éditions

ISSN

0831-1048 (print)
1923-5771 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Fleury, L. (2014). Décisions politiques, charisme d'institution et scènes artistiques : quelles actions réciproques ? *Cahiers de recherche sociologique*, (57), 159–180. https://doi.org/10.7202/1035280ar

Article abstract

The explanatory value of the concept of scenes is fruitful if we consider that the existence of artistic scenes and the competition they establish between themselves at the international level have influenced first rank political decisions. Such was the case with the nomination of Jean Vilar at the Théâtre national populaire in 1951, in the context when the European theatrical scene was being structured around other prominent theatrical venues such as the Piccolo teatro, founded by Giorgio Strehler in Milan in 1948, or the Berliner Ensemble, founded and directed by Brecht in 1949. Such was also the decision to create an Art Center on the plateau of Beaubourg by the French president Pompidou, at the time when Paris was losing its status of international capital of the arts, to the profit of an artistic effervescence in New York and elsewhere in Europe (Kassel, Darmstadt, Cologne, Düsseldorf), in cities which were establishing between themselves in the 1970s a merciless competition in arts and culture.

Tous droits réservés © Athéna éditions, 2015

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Décisions politiques, charisme d'institution et scènes artistiques : quelles actions réciproques ?

Laurent Fleury

En quoi une décision politique participe-t-elle de la constitution d'une scène artistique ? Réciproquement, en quoi l'existence de scènes artistiques influence-t-elle la formation de décisions politiques ? Cette double question suggère d'emblée une *action réciproque*, au sens que Simmel donnait à la *Wechselwirkung* insistant sur la fécondité des entrecroisements, ici entre scène et décision qui se conditionneraient mutuellement : c'est l'hypothèse de cette étude. Cette double question soulève également une série de problèmes, avec en premier lieu des problèmes *épistémologiques* d'imputation causale : comment référer une décision à un déterminant principal lorsqu'on sait le caractère multifactoriel de l'explication causale ?

Des problèmes *théoriques* ensuite, de définition : définition de la *décision* comme de son statut dans l'analyse des politiques publiques (*policy analysis*), mais aussi définition de la notion de *scène*, dans sa multi-dimensionnalité matérielle, symbolique, imaginaire. La convocation de la notion de *scène* doit être d'emblée explicitée. Elle ne relève pas ici du champ classique de son déploiement dans les *popular cultural studies*, mais emprunte à deux traditions : celle inaugurée par Terry Clark qui, à partir de données quantitatives et dans une perspective de comparaison internationale, a montré que la culture

apparaît première dans la constitution de villes américaines et françaises et dans leur accès à un statut de *scènes*[1], et celle que nous avons développée dans une perspective de sociologie politique de la culture, plaçant les institutions au cœur de l'analyse[2]. La notion de *scène* y est donc thématisée comme un outil scientifique, un mode d'approche de la réalité et des processus.

Au-delà de l'analyse sociologique de la décision, nous posons la décision comme un mode de représentation de l'action politique en matière culturelle et nous nous demanderons en quoi l'intervention publique peut aussi se définir comme un pouvoir symbolique conférant légitimité, autorité, centralité à des scènes artistiques qu'elle institue dans le mouvement même de l'effectivité et de la visibilité de la décision politique. Notre hypothèse est que le concept de *scène* fournit alors une clé pour comprendre les politiques culturelles, leur territorialisation, mais aussi leur légitimation.

Des problèmes *méthodologiques*, enfin, au sens fort de la démarche intellectuelle qui suppose d'articuler ici sociologie historique et sociologie politique, c'est-à-dire encore un comparatisme historique offrant la possibilité d'élucider le « *et* » pour savoir s'il relève d'un *et* d'adversité, ou d'un *et* d'affinité. Pour répondre à cette question, le parti pris ici retenu relève des *Case Studies*, en s'intéressant à la formation de deux décisions politiques emblématiques : la nomination de Jean Vilar à la tête du Théâtre National Populaire (TNP) en 1951, et la décision de Georges Pompidou en 1969 de créer, au cœur de Paris, un Centre d'art et de culture sur le plateau Beaubourg.

L'étude de ces décisions permettra d'éprouver tant la validité empirique que la valeur théorique de la notion de *scène* pour expliquer l'influence de scènes artistiques sur des décisions politiques en matière d'art et de culture, et réciproquement. Précisons enfin que ces deux études de cas rappellent que si la problématisation en termes de *scène* s'affirme aujourd'hui avec une vigueur et une valeur dont il faut se réjouir, sa thématisation se révèle rétrospectivement plus ancienne : la convocation de la notion de *scène*, avant que celle-ci n'accède à la dignité de concept par ceux qui l'ont plus récemment définie, s'est en effet avérée opératoire pour éclairer les processus de décision qui sont ici analysés.

Le TNP de Vilar et la scène théâtrale européenne après 1945

Fondateur du Festival d'Avignon en 1947, candidat à la direction du Théâtre de l'Odéon en 1949, Jean Vilar est nommé directeur du Théâtre National

1. Terry Clark (dir.), *The City as an Entertainment Machine*, Boston, Amsterdam, Elsevier, 2004.
2. Laurent Fleury, *Sociology of Culture and Cultural Practices. The Transformative Power of Institutions*, avec une préface de Terry Clark, Lanham, Maryland, Lexington Books, 2014.

Populaire en 1951. Plusieurs hypothèses interprétatives de cette décision peuvent être avancées : une histoire du théâtre populaire, le contexte de la Libération, l'œuvre de décentralisation dramatique[3], mais aussi, une interprétation plus volontariste encore, la décision de Jeanne Laurent qui nomme Vilar à la tête du TNP[4].

La nomination de Vilar au TNP : une question de charisme ?

Dans des notes inachevées, intitulées « Pourquoi j'ai choisi Jean Vilar ? », Jeanne Laurentexplicite les raisons de son choix. Jean Vilar correspond en tous points au type idéal du directeur du TNP[5]. Concernant Jean Vilar, elle ne cesse d'insister sur ses « qualités de chef de troupe », « la sincérité de ses valeurs républicaines », son « exceptionnelle force de caractère », autant de notations, récurrentes, dessinant un portrait de Vilar en héros charismatique.

Ses qualités de chef de troupe sont soulignées :

> Une carrière engagée assez tard, une autorité extraordinaire sur les comédiens : en 1947, des semaines de répétition pour deux représentations, une démarche ascendante, Gérard Philipe venu à lui, *Le Cid* à son répertoire, une force intacte, un sens de la rigueur dans la gestion comme dans la création. Enfin, je savais qu'il était tenté par le service public puisqu'il m'avait écrit pour me signaler que la direction de l'Odéon le tenterait[6].

La notoriété de Vilar, cinq années après la création de la Semaine d'Art dramatique[7], permet d'expliquer le choix de cette nomination à la tête du TNP. Reconnu même dès 1943 par la critique, pour ses interprétations dans *Césaire* de Jean Schlumberge et dans *Orage* d'August Strindberg, Jean Vilar, en fondant le Festival d'Avignon, avait créé l'événement dans la vie théâtrale.

3. Laurent Fleury, *Le TNP de Vilar. Une expérience de démocratisation de la culture*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Res Publica », 2006.
4. Née le 7 mai 1902 à Cast, en Bretagne, licenciée en droit et en lettres classiques, chartiste, archiviste-paléographe en 1930, Jeanne Laurent travaille à la Commission nationale des Monuments historiques, avant de rejoindre, le 1er juillet 1939, le bureau de la Musique, des Spectacles et de la Radiodiffusion. Elle devient sous-chef de bureau à la direction générale des Beaux-Arts en 1941. Elle est nommée en 1946 sous-directrice des Spectacles et de la Musique aux côtés de Jacques Jaujard à la Direction générale des Arts et Lettres (DGAL). Voir Marion Denizot, *Jeanne Laurent. Une fondatrice du service public pour la culture. 1946-1952*, Paris, La Documentation française, 2005.
5. Elle projetait d'écrire un livre sur Jean Vilar, mais n'eut pas le temps de l'achever. Des notes dactylographiées sont néanmoins disponibles à la Maison Jean Vilar. D'autres notes ont été déposées dans le fonds Jeanne Laurent à la Bibliothèque nationale de France, Département des Arts et spectacles, Fonds Jeanne Laurent, « Vilar - Notes, 1970 », dont « Essai sur la politique culturelle (1945-1951) », « Essai sur la politique culturelle. La crise de 1951-1952 », « Décentralisation Théâtrale. Textes personnels à revoir : mon arrivée en 1939 » et « Décentralisation théâtrale - André Clavé pionnier de la décentralisation dramatique : Le rapport de Dullin sur une décentralisation sans subventions », Maison Jean Vilar. Fonds Jean Vilar : Carton : « Jeanne Laurent », non coté.
6. Maison Jean Vilar. Fonds Jean Vilar : Carton : « Jeanne Laurent », non coté.
7. Avant de devenir en 1948 le « Festival d'Avignon », une « Semaine d'Art dramatique » se tient dans la cité provençale, en septembre 1947. C'est à l'invitation de René Char et de Christian Zervos que Jean Vilar crée un événement théâtral dans la Cour d'honneur du Palais des papes à Avignon.

À ces qualités charismatiques s'ajoute la capacité présumée de diriger une institution nationale que Jean Vilar laisse entrevoir dans sa lettre de candidature, spontanée, à la direction du Théâtre de l'Odéon[8]. Dans la déclaration d'intention qu'il adresse à Jeanne Laurent le 17 avril 1950[9], Jean Vilar constate qu'il « manque de toute évidence à Paris un lieu théâtral », qu'il définit comme devant être *de combat*. Le vocabulaire militant, eu égard aux *conquêtes* de public et à *l'imposition* de la littérature dramatique contemporaine qu'il évoque[10] donne l'image d'un Vilar conquérant, à l'assaut, tant du répertoire que du public. La déclaration de son ambition de diriger un théâtre national s'ajoute ainsi à la réussite d'Avignon[11], à la qualité artistique de son travail soulignée par la presse depuis 1943, à l'explicitation de sa sensibilité aux questions d'exploitation et à la formulation d'un parti pris de servir les textes, contemporains autant que classiques. Parmi les hommes de théâtre de l'époque, Jean Vilar cumule les qualités requises pour assumer la succession de Pierre Aldebert à la tête du théâtre du palais de Chaillot.

La nomination de Jean Vilar au TNP s'explique également par la référence à ses convictions et à ses qualités morales et par la proximité des valeurs forgées dans un même contexte sociohistorique. La sûreté de ses valeurs républicaines constitue une deuxième raison de cette nomination. Jean Lacouture rappelle combien Jean Vilar était républicain :

> Se mêlaient [en lui] le culte de la vertu, le refus de la démagogie, le dédain de la révélation et du droit divin, la haine de la police, le peu de goût pour les comités, une prédilection secrète pour l'éloquence, un penchant pour la fête et le dégoût absolu de l'argent[12].

Jeanne Laurent consigne dans son *Portrait de Jean Vilar* :

> Si, libre de faire un choix, dont il s'avérait qu'il devait être celui d'une seule personne, j'ai fait appel à Jean Vilar, c'est tout d'abord en raison de ses titres artistiques... Mais il convient d'indiquer que les titres artistiques ne suffisent pas pour assumer une fonction qui en raison de sa nature, oblige à résister aux sollicitations inspirées par l'intérêt et l'ambition dont on est l'objet. Il faut une

8. L'Odéon était la deuxième salle de la Comédie-Française, dirigée alors par Pierre-Aimé Touchard de 1947 à 1953.
9. Jean Vilar, « Je suis candidat à l'Odéon », citée dans Robert Abirached (dir.), *La décentralisation théâtrale*. t. I, *Le Premier âge (1945-1958)*, Arles, Actes-Sud-Papiers, Cahiers n° 5, 1992, p. 168-174.
10. Le champ sémantique de la lutte s'est ensuite prolongé dans la métaphore de la « Bataille de Chaillot », qui désigne la résistance que Jean Vilar a dû opposer aux attaques qu'il subit entre 1951 et 1954. *La bataille de Chaillot* est également le titre d'une pièce de Serge Pauthe la relatant.
11. Le directeur du théâtre de l'époque, Guy Brajot, insiste sur la symbiose, la similitude qui pouvait exister entre Avignon et Chaillot. À l'expérience de théâtre populaire, inaugurée en Avignon, succédait une opportunité de gérer un théâtre similaire par son gigantisme à la Cour d'honneur du Palais des Papes à Avignon. Notre entretien avec Guy Brajot.
12. Jean Lacouture « Jean Vilar et les pouvoirs », dans Jacques Téphany (dir.), *Jean Vilar*, Paris, Éditions de l'Herne, « Cahiers de l'Herne », 1995, p. 65.

> haute considération civique soutenue par une exceptionnelle force de caractère. Jean Vilar possédait l'une et l'autre[13].

Son exceptionnelle force de caractère, enfin, rapproche Jean Vilar de Jeanne Laurent, saluée comme

> intelligente, passionnée depuis l'adolescence pour tout ce qui a trait au théâtre… véritable bourreau de travail, douée d'une mémoire prodigieuse, elle peut rester quinze heures durant à son bureau, compulsant lois, arrêtés, décrets réglementant la législation des spectacles en France. Ils sont innombrables. Et elle sait les appliquer à propos[14]…

Le charisme est présent en ces notes mais également dans la poétique du *Mémento* qui, selon Armand Delcampe, a pour racines la lassitude, la naïveté déçue, l'écœurement, qui font qu'un homme accablé par les tracas et la fatigue extrême perd le goût de vivre et n'est plus disponible pour éprouver la joie d'une réussite pourtant exceptionnelle. Pour Armand Delcampe, qui se définissait lui-même comme « fils de métallo., devenu homme de théâtre grâce à Vilar », comme il aime lui-même se présenter[15], écrit à propos de Vilar :

> cet homme, ce battant à l'aspect extérieur intransigeant, sûr de lui, quasi sectaire, cet homme souvent dépeint comme un patron distant, janséniste voire méprisant, perçu du dehors comme une espèce d'animal à sang froid, un intellectuel plutôt calculateur et que rien n'atteint, apparaît du dedans, dans ses notes, dans sa réflexion quotidienne, comme un inquiet, un écorché vif, un homme fatigué voire déprimé en permanence, blessé par la plus petite indélicatesse, déconcerté par la tactique administrative, bref désemparé, maladroit et naïf à bien des égards[16].

Mais, de ceci, à l'heure où elle décide de nommer Jean Vilar, Jeanne Laurent ne pouvait soupçonner la profondeur. Elle note plutôt sa rigueur de « catholique du midi », les « leçons de piano » et les « leçons de civisme » que lui avait données son père[17].

13. Bibliothèque nationale de France, Département des Arts du Spectacle, Fonds Jeanne Laurent, « Jean Vilar - Notes 1970 ».
14. « L'éminence grise de la scène française se refuse à jouer les vedettes », *La Presse*, 17 mars 1952.
15. Armand Delcampe est devenu metteur en scène et directeur du Théâtre de Louvain-la-Neuve, à la suite de l'émotion provoquée, dans son enfance, par une représentation théâtrale donnée par le TNP de Jean Vilar alors en tournée en Belgique. « Vilar a changé ma vie : je devais être métallo. comme mon père. Je dirige aujourd'hui un théâtre et suis devenu metteur en scène. Vilar ne serait pas venu jusqu'à nous, mon destin eût été tout autre. » Notre entretien avec Armand Delcampe à Louvain-la-Neuve. Armand Delcampe est l'éditeur des notes de Jean Vilar en deux volumes : *Le Théâtre, service public et autres textes* [1975], présentation et notes d'Armand Delcampe, Paris, Gallimard, coll. « Pratique du théâtre », rééd. 1986, ainsi que *Mémento, du 29 novembre 1952 au 1er septembre 1955*, Présentation et notes d'Armand Delcampe, Paris, Gallimard, coll. « Pratique du théâtre », 1981.
16. Armand Delcampe, « Poétique et travail théâtral : "Mémento" », article écrit à l'occasion de la parution de Jean Vilar, *Mémento, du 29 novembre 1952 au 1er septembre 1955*, Présentation et notes d'Armand Delcampe, Paris, Gallimard, coll. « Pratique du théâtre », 1981.
17. Jeanne Laurent, « Essai sur la politique culturelle (1945-1951) », Maison Jean Vilar. Fonds Jean Vilar : Carton : « Jeanne Laurent », non coté.

Jean Vilar et Jeanne Laurent offrent ainsi l'image de deux figures charismatiques, de la rencontre de deux caractères d'exception, reconnaissants l'un et l'autre de s'être l'un et l'autre reconnus. La décision de Jeanne Laurent de nommer Jean Vilar à la tête du TNP peut donc être éclairée par une conjonction d'interprétations que l'on pourrait qualifier de volontaristes, si l'on accorde l'influence de la rencontre entre une fonctionnaire très politique et un homme de théâtre très civique, mais aussi d'interprétations historiques, si l'on convoque des dimensions typiques de l'après-guerre telles que l'affirmation de l'éducation populaire avec la création de grandes fédérations telles que Peuple et Culture, ou Travail et Culture, la promotion de l'idéal du service public, jusque et y compris dans la consécration, en actes, d'un « théâtre, service public » et ce grand élan propre à la Libération que Simone de Beauvoir avait nommé une « débauche de fraternité ». Ces interprétations volontariste et historique se mêlent et se renforcent. Pour autant, elles ne sauraient épuiser l'explication de cette décision de nommer Vilar à la tête du TNP. Si l'après-guerre convoque une responsabilité à l'égard du sens, Jeanne Laurent ne saurait être insensible à la structuration de scènes théâtrales au cœur d'une Europe en pleine reconstruction. Le rayonnement du *Berliner Ensemble* comme du *Piccolo Teatro* les constitue en *exemples* pouvant, voire devant, servir de modèle, pour agir ou pour penser l'avenir du théâtre.

L'exemplarité de deux scènes : le Berliner Ensemble et le Piccolo Teatro

L'exemplarité du *Berliner Ensemble* et du *Piccolo Teatro* doit ici être rappelée, en référence au contexte d'après-guerre. La crise de la raison marque l'Europe d'après la Seconde Guerre mondiale et approfondit la fracture que la Première avait ouverte. Mais à l'inverse du caractère international des mouvements artistiques de l'entre-deux-guerres, la question culturelle paraît devenir paradoxalement, du moins en apparence, un enjeu politique national après 1945. Les quelques rappels d'histoire des relations culturelles internationales de la première moitié du siècle montrent combien la culture pouvait être à la fois agent et enjeu des relations internationales. La problématique de la rénovation du Théâtre National Populaire n'est pas étrangère à ce contexte international. L'institution culturelle apparaît ici comme une réponse artistique au défi politique de reconstruction, sur fond de décombres d'une démocratie faillible que fragilisaient les difficiles débuts de la quatrième République marquée par la Guerre froide.

« Wie war das möglich ? » (« Comment cela avait-il pu être possible ? »), s'interrogeait le social-démocrate Kurt Stechert dans un livre publié en

1945[18]. Auschwitz est à la fois concept et symbole du crime commis contre les Juifs d'Europe au cours de la Seconde Guerre mondiale. Le nom du premier et du plus grand camp de concentration et d'extermination en terre polonaise devient, vers la fin des années 1950 et le début des années 1960, une métonymie de l'extinction des Juifs. Écrire un poème après Auschwitz relève de la barbarie, déclare Adorno dans son essai *Kulturkritik und Gesellschaft*[19]. Alors que le XXe siècle a révélé que la violence pure, sans règle, sans finalité, sans signification, sans profit, la violence absurde, pouvait être l'horizon de la politique et qu'il existait donc chez les hommes une volonté diabolique, du mal pour le mal, de la violence pour la violence, une *banalité du mal* eût dit Hannah Arendtla crise de la raison se pose avec une acuité redoublée en Allemagne.

Le traumatisme est d'autant plus grand pour l'Allemagne qu'elle dispose de la figure de l'intellectualité. Creuset de la réforme luthérienne[20], l'Allemagne, lieu d'épanouissement de la pensée philosophique de 1770 à 1830, à l'origine de l'identification du continent européen et de la rationalité opérée par Kant[21], qui fonde l'européocentrisme allemand ; l'Allemagne dont la notoriété des universités de Heidelberg et de Göttingen fait le haut lieu des études de philosophie ; l'Allemagne, pôle de l'intellectualité, pays du *Weltgeist*, se trouverait-elle atteinte par la tension entre le génie et la maladie, que Thomas Mann développe de façon allégorique dans son *Docteur Faustus* en visant, à travers le destin d'Adrian Leverkühn, ou celui de l'Allemagne, l'intimité du bien et du mal, comme celle de l'art et de la décadence[22] ?

La question éclaire ce qui semble déterminer l'effort de création dramatique dans plusieurs pays d'Europe au sortir de la guerre. La conscience des démocraties occidentales de leur impuissance à avoir pu entraver la marche du totalitarisme, dont Hannah Arendt montre qu'au-delà de la brutalité policière, c'est le contrôle de tout individu et le procès de dépersonnalisation qui le caractérisent et le distinguent de la tyrannie[23], renforce la nécessité de reconquête du sens dont le théâtre paraît pouvoir être l'une des voies. Il est

18. Kurt Stechert, *Wie war das möglich?*, Stockholm, Bermann-Fischer, 1945.
19. Theodor Adorno, *Prismes. Critique de la culture et société* [1955], traduit de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot, 1986.
20. Sur l'importance du moment luthérien dans la pensée politique occidentale, Dominique Colas, *Le Glaive et le fléau*, Paris, Grasset, 1992 et, du même auteur, « Le moment luthérien de la société civile », *Philosophie politique*, n° 1, 1991, p. 41-54.
21. Bernard Bourgeois, « La philosophie allemande de l'Europe : de Kant à Hegel », *Philosophie politique*, n° 1, 1991, p. 83-104.
22. Thomas Mann, *Le Docteur Faustus. La vie du compositeur allemand Adrian Leverkühn racontée par un ami*, trad. de l'allemand par Louise Servicen, Paris, Albin Michel, 1950.
23. Hannah Arendt, *Le Système totalitaire*, traduit de l'américain par Jean-Loup Bourget, Robert Davreu et Patrick Lévy, Paris Éditions du Seuil, 1972 (troisième partie de *The Origins of Totalitarianism* publié en 1951).

aussi possible de rapprocher les évolutions du théâtre allemand, italien et français sous cette perspective.

C'est sur cet horizon historique, en 1949, que le *Berliner Ensemble* est confié à Bertolt Brecht. Les conditions d'ouverture de ce théâtre sont défavorables et favorables[24]. Avec les représentations que donne le *Berliner Ensemble*, Bertolt Brecht propose à la scène une nouvelle fonction sociale, déploie une esthétique théâtrale nouvelle et forme une nouvelle génération d'acteurs et de metteurs en scène comme Benno Besson, Manfred Wekwerth, Peter Palitzsch, Ekkehard Schall, Angelica Hurwicz. Les grandes créations de l'époque sont aujourd'hui légendaires : *La Mère, Maître Puntila et son valet Matti*, *le Cercle de craie caucasien* sans oublier *Mère Courage* dont la tournée en 1954, au Théâtre des Nations, provoque une véritable secousse intellectuelle en France[25]. Quand Bertolt Brecht meurt en 1956, le *Berliner Ensemble* connaît une renommée mondiale indissociable de la direction qu'il assurait depuis 1949.

Deux ans auparavant, à Milan, était inauguré, le 14 mai 1947, le *Piccolo Teatro*, dont la création ne peut également être dissociée de la sortie du fascisme italien. La frénésie qui anime son fondateur, Giorgio Strehler, révèle cette soif que les années de fascisme ont entravée. Certes, Giorgio Strehler n'a pas fait la « folie » de monter « seize comédies en une même année », mais il n'en est pas loin : en 1946, c'est dix pièces qu'il met en scène, et pendant une dizaine d'années, au *Piccolo Teatro*, qu'il inaugure avec Paolo Grassi le 14 mai 1947[26]. Cette quantité de spectacles, la *machine* elle-même, *l'horrible machine à monter des spectacles*[27], ne sont que les produits, presque les retombées, d'une entreprise autrement ambitieuse : faire converger le théâtre et le monde.

24. Défavorables, parce que l'art théâtral a été corrompu par la vacuité emphatique du théâtre nazi. Favorables parce que, dans cette constellation historique, une place toute particulière est réservée au théâtre. Sur fond de ruines – des bâtiments, des cerveaux, des sentiments –, il faut expliquer ce qu'est réellement l'être humain, repenser les guerres et les moyens de les empêcher.
25. Il est peut-être aujourd'hui difficile de comprendre comment des créations qui ont été jouées des centaines de fois à Berlin, avant de tourner dans la moitié de l'Europe, ont pu être, dans un premier temps, autant discutées par le grand public que par la critique. À l'époque, certains journalistes jugent la représentation de *Mère Courage* grisâtre, froide, sans émotion ; beaucoup de spectateurs ont même une réaction de colère. La guerre et le fascisme ont profondément marqué la vie de chaque individu, et chacun s'efforce de donner un sens plus profond à sa propre souffrance. Le grand public finit par admettre progressivement la beauté et la profondeur de ses œuvres. Voir la critique enthousiaste de Roland Barthes, « Propos sur *Mutter Courage* », *Théâtre populaire*, nº 8, 1954, p. 94-108.
26. Il continue à ce rythme : onze pièces, plus une reprise, pour la saison 1950-1951 ; sept (et quatre reprises) en 1951-1952 ; dix (et cinq reprises) en 1953-1954, sans compter les spectacles lyriques (cinq, par exemple, en 1950-1951), tant et si bien que Giorgio Strehler, en trente ans de plateau, inscrit environ deux cents mises en scène à son actif, et qu'il a à peu près tout monté : les classiques et les modernes, les Italiens et les étrangers, la prose et le lyrique. Voir Bernard Dort, « Strehler : un long chemin par le théâtre », dans *Théâtres. Essais*, Parism Éditions du Seuil, 1986, p. 172-201.
27. Expression de Jacques Copeau. Giorgio Strehler, *Un théâtre pour la vie*, texte établi par Sina Kessler et traduit de l'italien par Emmanuelle Genevois, Paris, Fayard, 1980, p. 94, n. 1 et p. 126, n. 1.

En 1947, il faut d'abord rattraper le retard du théâtre italien sur le théâtre européen. Tout est à faire : c'est démesuré ; tout semble possible : c'est exaltant. Paolo Grassi et Giorgio Strehlers'attaquent à tout à la fois, au théâtre italien fasciste qui est, à leurs yeux, un théâtre anachronique, un théâtre exclusivement bourgeois – et même petit-bourgeois. Selon eux, ce qui a triomphé sur les scènes italiennes de 1930 à 1943, ce n'est même pas un théâtre néoclassique, mais « un théâtre d'adultère, de cocuage, le pire théâtre de boulevard, le pire théâtre *français*[28] ». Il faut donc tout, ou presque tout, jouer, faire découvrir au public italien (en l'occurrence milanais) la dramaturgie européenne et américaine de l'entre-deux-guerres comme de l'immédiat après-guerre, et encourager la naissance d'une nouvelle dramaturgie italienne.

Quand un spectacle du *Piccolo* est un succès, il tient l'affiche un mois, pas plus, juste le temps d'en montrer un autre, sans qu'il soit possible de souffler entre les deux. Aussi, pendant les premières années du *Piccolo*, Giorgio Strehler fit-il se succéder, dans un apparent désordre, des classiques italiens (Carlo Goldoniet Carlo Gozzi), des classiques étrangers (Sophocle, Shakespeare, Molière, Büchner), des réalistes de la fin du XIXe siècle (Aleksandr Ostrovski, Henry Becque, Maxime Gorki), des classiques *contemporains* (Anton Tchekhov et Luigi Pirandello), des dramaturges de l'époque (Armand Salacrou, Albert Camus, Jean-Paul Sartre) et quelques créations italiennes. Cette profusion, cette boulimie que Bernard Dort attribue à *l'époque* se retrouve chez Jean Vilar.

La scène théâtrale européenne comme hypothèse explicative

Dès la Semaine d'Art dramatique, cette soif de textes d'auteurs se manifeste. Lors même que René Char et Christian Zervos lui proposent de présenter une pièce un seul soir, et après avoir dit non, Jean Vilar revient sur sa décision en proposant, non pas une mais trois pièces, trois créations, et non pas une mais sept représentations[29]. L'accumulation de pièces, le travail sans relâche qu'évoquent ses collaborateurs, Maurice Coussonneau[30] ou Maria Casarès[31], caractérisent donc également l'entreprise de Jean Vilar. Le TNP, à partir de 1951,

28. Bernard Dort, *Théâtres. Essais*, Paris, Éditions du Seuil, 1986. Italiques dans l'original.
29. Si le festival d'Avignon est exemplaire pour marquer la rupture et le passage du théâtre à l'italienne à « la réconciliation de l'art théâtral, du vent et des pierres », il convient de noter que la Semaine d'Art dramatique de septembre 1947 est sans doute encore plus emblématique de la nécessité de dépoussiérer le répertoire et de créer des œuvres jusque-là méconnues du public. Ainsi de la programmation de *Richard II* de Shakespeare, jamais créée en France avant 1947, de *Tobie et Sara* de Paul Claudel et *la Terrasse de Midi* de Maurice Clavel, créées la même année.
30. Entretien avec Maurice Coussonneau, comédien du TNP de Vilar.
31. Entretien avec Maria Casarès. En 1955, elle a parfois joué en alternance quatre pièces : *la Ville* de Paul Claudel, *Marie Tudor* de Victor Hugo, *le Triomphe de l'amour* de Marivaux et *Macbeth* de Shakespeare. Les quatre parfois jouées en alternance le même week-end.

apparaît comme la réponse à un espace dévasté et à l'art oublié des masses, déclassé par une tradition académique ou boulevardière et éclaboussé par les années noires[32]. Il est ainsi permis d'avancer que la décision de Jeanne Laurent de donner un nouveau souffle au TNP s'inscrit aussi dans cette volonté de reconstruction qui marque les créations de scènes nationales en Europe.

En France, comme en Italie et en Allemagne, le théâtre se réveille. La sortie de Vichy suppose de renouveler le répertoire comme les conditions de diffusion pour toucher le plus vaste public[33]. Cette préoccupation rejoint une autre, plus internationale. Si le sursaut allemand tient à la révolution dramatique du *Berliner*, si le sursaut italien tient à l'activité exceptionnelle de Giorgio Strehler, qui tente d'offrir aux Italiens un répertoire dont le fascisme les a privés durant plus de quinze années, la réforme théâtrale qu'inaugure Jean Vilar à Avignon en 1947 et qu'il poursuit au TNP à partir de 1951 paraît s'inscrire dans ce même mouvement[34]. Les expériences du *Berliner Ensemble*, du *Piccolo Teatro*, du Festival d'Avignon, avant d'être celle du TNP, sont ainsi comparables par leurs dates qui s'échelonnent entre 1947 et 1951, et par leur esprit : l'effort européen de reconstruction du sens passe par un renouvellement du répertoire comme par une célébration des classiques[35].

Après l'effondrement spirituel de l'Europe et les déchirures qui s'ensuivirent, il incombait de choisir entre la violence et le sens. Cette entreprise de régénération du sens se retrouve au cœur de la décentralisation dramatique impulsée par Jeanne Laurent. Rappelons ici que le Centre dramatique de l'Est fut le premier né des cinq centres dramatiques[36], créés entre 1946 à 1952. C'est d'abord dans l'Alsace récemment libérée de la tutelle allemande que Jeanne Laurent cherche en 1945 un moyen de faire revivre le théâtre en province[37]. Elle avait cru déceler une possibilité d'activité artistique ; il faut

32. Serge Added, « L'euphorie théâtrale dans Paris occupé », dans Jean-Pierre Rioux (dir.), *La Vie culturelle sous Vichy*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1990, p. 315-350.
33. Serge Added montre que l'esquisse d'un théâtre résistant avec *les Mouches* de Jean-Paul Sartre ou *Jeanne avec nous* de Claude Vermorel pour marginal qu'il soit, n'a en outre pas été reçu ou qu'il a été reconstruit *a posteriori*. Voir Serge Added, *Le théâtre dans les années Vichy (1940-1944)*, Paris, Ramsay, 1992.
34. Le TNP donna 576 représentations dans 32 pays étrangers entre 1951 et 1963.
35. Patrice Pavis, « Quelques raisons sociologiques du succès des classiques en France après 1945 », dans *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti, 1990, p. 51-64.
36. La Comédie de Saint Étienne est fondée en 1947, le Grenier de Toulouse en 1949, le Centre Dramatique de l'Ouest en 1949 et la Comédie de Provence en 1952.
37. Cette édification nationale la préoccupe dès 1945 ; elle organise des tournées officielles dans l'Alsace et la Lorraine libérées. Cette région devient le lieu d'une reconquête culturelle : il convient pour elle de proposer aux Alsaciens un répertoire français. Dans le courant de l'été 1945, de retour en France après un temps de déportation en Allemagne, André Clavé, à la demande de Jeanne Laurent, sous-directrice des Spectacles et de la Musique à la direction des Arts et Lettres, réunit certains comédiens qui faisaient partie de *la Roulotte* en 1941, afin d'organiser des tournées officielles en Alsace et en Lorraine. De retour à Paris, début 1947, *L'Ombre d'un franc-tireur* obtient un large succès auprès de la critique parisienne. Jacques Lemarchand, Thierry Maulnier, Gabriel Marcel décernent les éloges les plus grands au spectacle d'André Clavé. Denis Gontard, *La Décentralisation théâtrale en France 1895-1952*, Paris, SEDES, 1973, p. 104. Ainsi que Marion Denizot, *op. cit.*

l'encourager en donnant l'impression aux Alsaciens que la coupure avec la France appartient déjà au passé[38]. La nomination de Vilar à la direction du TNP se comprend donc aussi à la lumière des contextes politique et artistique de l'époque.

Autant que les ressorts identifiés plus haut, l'état de la scène artistique nationale et internationale éclaire donc cette décision. Manifestation de la volonté de répondre au problème de la perte de sens, de la crise européenne de la conscience, de la crise de la culture, qui est au cœur des désastres du temps du mépris, marqué par le choix de la violence et de la barbarie qui caractérise la naissance des totalitarismes, cette institutionnalisation apparaît comme un élément de reconstruction de l'identité nationale[39] et du prestige d'une nation sur la scène artistique internationale.

Si l'enjeu des années 1950 est celui de la reconstruction des bases spirituelles de l'Europe, celui des années 1970 se décline en termes de *leadership* international ou de « retard français ». Si l'expression déploratoire du retard possède un statut rhétorique pour qui veut convaincre de la nécessité de consolider une politique publique de la culture, il convient néanmoins de considérer la réalité de différences, appréciées par référence ici aux scènes théâtrales européennes pour le TNP de Vilar, et à la scène artistique internationale pour le cas du Centre Pompidou.

Beaubourg, concurrence interétatique et scène artistique internationale

Trois dates permettent de circonscrire l'histoire de la création du Centre Pompidou : le 15 décembre 1969, le président de la République, Georges Pompidou, adresse à son ministre des Affaires culturelles, Edmond Michelet, une lettre par laquelle il énonce son intention d'ériger un Centre d'art et de culture sur le plateau Beaubourg. Le 3 janvier 1975, la loi portant création d'un établissement public à caractère culturel substitue, en hommage au président défunt, le nom de *Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou* à celui de *Centre Beaubourg*. Le 31 janvier 1977, l'inauguration du « Centre Georges-Pompidou » apparaît comme un succès international. Ces trois événements politique, juridique et culturel jalonnent l'histoire de la création du Centre Pompidou.

38. C'est pourquoi Jeanne Laurent envoie en tournée dans l'est les meilleurs spectacles de Paris. C'est ce qu'elle semble dire à ses interlocuteurs de Strasbourg, au cours de ses nombreux déplacements dans cette ville.
39. Hans Arnolf, *Auswärtige Kulturpolitik : ein Überblick aus Deutschen Sicht*, München, Carl Hanser Verlag, 1980.

Souvent assimilé à une grande bibliothèque, ou à un simple musée, le Centre Pompidou abrite en fait de nombreuses autres activités[40], à l'origine du succès de curiosité qu'il a connu lors de son inauguration en 1977, succès qui s'est transformé en succès d'estime, rassemblant un public massif (avec plus de 25 000 visiteurs en moyenne par jour) et fidèle (avec 50 000 adhérents par an entre 1977 et 1995). Le Centre Pompidou incarne donc à la fois un projet politique de culture nationale, la création artistique de rayonnement international et un idéal de la démocratisation de la culture.

Le Centre Beaubourg : le charisme d'une décision présidentielle

La place qu'occupent les « grands hommes » dans les politiques culturelles participent de leur mythologie : Jean Vilar, Jeanne Laurent, André Malraux, Jack Lang scandent ainsi les jalons des politiques de la culture en France après 1945. Parce que les références obligées paraissent en outre être Laurent le Magnifique ou Louis XIV, la figure du Prince devient récurrente. La décision de créer une Centre d'art et de culture sur le plateau Beaubourg ne déroge pas à cette tradition : elle fut qualifiée de « fait du prince ». À écouter le discours commun en effet, la décision de créer le Centre Beaubourg relèverait de la volonté d'un homme.

Des déclarations de Claude Pompidou[41] aux témoignages recueillis lors de nos entretiens, nul doute qu'une opinion commune se dégage sur ce point et ce, quels que soient les acteurs interrogés. Tout d'abord, les protagonistes de la création du Centre Beaubourg s'accordent à reconnaître de rôle du président Pompidou. Ainsi de Robert Bordaz, pour qui « ce fut en effet la volonté d'un homme qui avait son idée dès le départ[42] ». Ainsi de Blaise Gautier, fondateur et animateur de la *Revue parlée*, mais plus encore fondateur et directeur du Centre national d'art contemporain, qui évoque, pour sa part, « l'influence déterminante du président Pompidou[43] ». Ainsi de

40. À l'origine, le Centre comprenait, d'une part, deux départements intégrés avec le Musée national d'art moderne (MNAM) et le Centre de création industrielle (CCI) et, d'autre part, deux organismes associés, la Bibliothèque publique d'information (BPI) et l'Institut de Recherche et de Coordination Acoustique-Musique (IRCAM). Le service des espaces communs avait été conçu pour affirmer et favoriser la pluridisciplinarité artistique au sein du Centre, qui accueille ainsi d'autres activités : cinéma, spectacle vivant (deux salles de spectacles), débats (espaces de débats et de colloques), galeries contemporaines, grandes expositions pluridisciplinaires avec une muséographie originale, surtout lors de ces premières grandes expositions telles que Paris/New York, Paris/Berlin ou encore Paris/Moscou.
41. « C'est dès 1960 que mon mari eut l'idée d'un vaste centre culturel qui, au cœur de Paris, associerait toutes les formes et tous les modes de la création contemporaine. *Idée* est d'ailleurs trop peu dire. Ce fut en fait une passion du cœur et de l'esprit qu'il fit réaliser dès son élection à la Présidence de la République ». Préface de Claude Pompidou à Renzo Piano et Richard Rogers, *Du Plateau Beaubourg au Centre Pompidou*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1987.
42. Entretien avec Robert Bordaz. Avocat, résistant, fondateur de l'ORTF, organisateur de l'exposition universelle, il fut le premier président de l'Établissement public du Centre Beaubourg de 1970 à 1977.
43. Entretien avec Blaise Gautier.

Jean-Pierre Seguin, fondateur de la Bibliothèque publique d'information, qui rappelle que l'idée de bibliothèque publique où la libre circulation et la libre consultation devaient être respectées, à l'instar des pratiques développées par les bibliothèques anglo-saxonnes, agréait l'homme du livre qu'était Georges Pompidou[44]. Ainsi de Pierre Boulez pour qui « sans la carte blanche que Georges Pompidou lui a offerte, l'Institut n'aurait pas vu le jour[45] ». Bref, pour les fondateurs du Centre, l'influence de Georges Pompidou ne fait pas de doute. Ces propos explicites, confirmés par ceux de Claude Mollard[46] et de Germain Viatte[47], tous deux protagonistes également, rendent peu contestable l'influence de la décision présidentielle.

Le personnel politique interviewé renforce ce constat. Jacques Chaban-Delmas, Premier ministre du 22 juin 1969 au 5 juillet 1972, avoue « ne pas même avoir été… [hésitation] consulté sur le projet » et indique ne posséder que peu d'information sur le sujet en confirmant qu'« il s'agit bien d'un Centre *Georges-Pompidou*[48] ». Évoquant la décision, qu'il qualifie lui-même de « présidentielle », il déclare que

> ce fut une décision personnelle, mise en œuvre par lui-même, sans que le gouvernement n'eût jamais été saisi… Le gouvernement fut toujours maintenu à l'extérieur. Une affaire du président de la République… La construction du Centre Beaubourg, fruit d'une décision strictement personnelle, s'est effectuée en dehors des filières gouvernementales[49].

Son successeur à Matignon, Pierre Messmer, ne dément en aucune façon cette interprétation et ajoute : « le Premier ministre avait d'autres dossiers autrement plus importants en responsabilité. En premier lieu ceux de la Défense[50] », suggérant qu'une partie du « domaine réservé » était en fait partagée. Les entretiens que nous avons menés confirment donc l'emprise de cette représentation décisionniste. Celle-ci paraît pouvoir s'expliquer par une interprétation biographique et une imputation au politique qui toutes deux procèdent d'une construction.

La décision de Georges Pompidou apparaît d'abord comme celle d'un amateur d'art contemporain. L'interprétation volontariste repose sur la publicité des goûts de Georges Pompidou pour l'art contemporain. La sensibilité de l'homme pour les œuvres modernes et contemporaines ne date pas de son élection. Il est rappelé à l'envi qu'à l'âge de dix-huit ans, Georges Pompidou

44. Entretien avec Jean-Pierre Seguin.
45. Entretien avec Pierre Boulez.
46. Entretien avec Claude Mollard.
47. Entretien avec Germain Viatte.
48. Entretien avec Jacques Chaban-Delmas. Nos italiques.
49. Entretien avec Jacques Chaban-Delmas.
50. Entretien avec Pierre Messmer.

acquiert sa première toile, *la Femme cent têtes* de Max Ernst. Ce goût est également mis en avant par les principaux protagonistes : Blaise Gautier qui évoque « l'amateur » qu'est Georges Pompidou, en rappelant que la première exposition du Centre national d'art contemporain n'eut à son actif que trois visiteurs, dont Georges Pompidou, qui y serait resté deux heures[51]. Une fois élu, Georges Pompidou s'attache à rénover le mobilier de l'Élysée en faisant appel à des *designers* avant-gardistes. Dès son arrivée à l'Élysée, il fait réaménager les salons privés de l'Élysée, les transformant en véritable musée d'art contemporain à la stupéfaction de certains visiteurs, à commencer par les chefs d'État qui peuvent y contempler des œuvres rarement accrochées sur les murs, ou dans les salons d'un palais présidentiel.

Pour la première fois dans l'histoire de la République, le chef de l'État se déclare connaisseur et collectionneur d'art contemporain. De fait, Georges Pompidou signe la lettre du 15 décembre 1969, par laquelle il informe son ministre de la Culture, Edmond Michelet, de sa volonté de créer un Centre d'art contemporain sur le plateau Beaubourg. Durant les mêmes années, le moindre détail est contrôlé par Georges Pompidou qui va jusqu'à choisir, par exemple, les couleurs du monument quelques semaines avant sa mort[52]. Le nom du président défunt est ensuite attaché au « Centre National d'Art et de Culture *Georges-Pompidou* » : l'association de l'homme et de l'édifice est enfin consacrée par le vote de la loi du 3 janvier 1975 et soulignée par l'effigie réalisée par Victor Vasarely qui trône dans le forum du Centre éponyme.

Parmi les interprétations avancées pour rendre compte de la création du Centre Pompidou, deux interprétations communes sont donc rencontrées auprès des protagonistes que nous avons interrogés[53] : l'une insiste sur la biographie de Pompidou, peint en amateur d'art, l'autre, sur le statut de président de la République. L'une et l'autre ont en commun de nourrir une interprétation volontariste fondée soit sur l'illusion biographique, soit sur la classique imputation au politique. Cette interprétation volontariste est cependant menacée de fascination décisionnelle par l'attention presque exclusive accordée à la prise de décision. La psychologie du décideur risque d'occuper un primat usurpé parmi les facteurs explicatifs : le discours spontané ne se révèle-t-il pas être un discours héroïsant et aveugle sociologique-

51. Entretien avec Blaise Gautier.
52. Archives nationales de France, Fonds H. Domerg, 574 AP 16, « Documents préparatoires et avis de signature », févr.ier 1974.
53. Les références empiriques sont fondées sur une enquête qui a conjugué dépouillement de plusieurs fonds d'archives (Archives nationales de France et archives du Centre Georges-Pompidou) et séries d'entretiens approfondis auprès des premiers ministres de l'époque (Jacques Chaban-Delmas, Pierre Messmer) et des fondateurs du Centre Beaubourg (Pierre Boulez, Jean-Pierre Seguin, François Mathey, François Barré, Dominique Bozo…). Un livre en procède : Laurent Fleury, *Le cas Beaubourg. Mécénat d'État et démocratisation de la culture*, préface de Bernard Stiegler, Paris, Armand Colin, 2007.

ment ? Le risque d'erreur est alors lié à la valorisation de la seule décision comme moment clé d'une politique publique et, corollairement, à l'occultation de la configuration politique, au sens où la décision de Pompidou peut être référée à ce que John Kingdon appelle une « fenêtre d'opportunité[54] ». Mais analyser le système de contraintes qui enserrent la création du Centre Pompidou oblige à sortir du seul cadre politique. Plus exactement à découvrir que des facteurs artistiques, tels que la scène internationale par exemple, apparemment extérieurs, possèdent une valeur politique. La question devient celle de savoir en quoi le Centre Beaubourg participe au prestige international de la France.

La perte du statut de capitale internationale des arts par Paris

Rendre à Paris son statut de capitale des arts : tel paraît être le but poursuivi par la création du Centre Pompidou, qui sans pouvoir prétendre l'atteindre peut néanmoins tendre à en être un substitut fonctionnel. Car tout comme Paris est la *capitale du dix-neuvième siècle*[55], New York, choisie pour accueillir l'exposition internationale de 1939-1940 et le siège des Nations Unies en 1946, s'affirme depuis la Seconde Guerre mondiale comme la métropole mondiale du XXe siècle, détrônant Paris et Berlin. L'émergence du leadership américain s'accentue depuis 1940. Au début des années 1960, la place dominante est New York. Cette hégémonie s'explique par l'importance du marché intérieur dont avait bénéficié l'école américaine d'après-guerre.

L'émigration européenne vers les États-Unis d'Amérique, consécutive à l'avènement du nazisme en Allemagne en 1933 et à la déclaration de guerre de septembre 1939, fondent le changement de centre de gravité de la vie artistique internationale, passée de Berlin à Paris, puis à New York[56]. Alors que Paris était qualifiée par Walter Benjamin de « capitale du dix-neuvième siècle » et que Berlin, durant l'entre-deux-guerres, formait le lieu d'expérimentation fabuleux pour le théâtre, le cinéma et les arts plastiques[57]. Les années 1940 sonnent, pour l'Europe, la fin d'une époque. En 1942, au musée Guggenheim, sont exposés Marcel Duchamp, René Magritte, Salvador Dali, Man Ray, Pietr Mondrian. Le développement du *Bauhaus* en Amérique, après l'exil de ses fondateurs en 1933, l'affirmation de l'École de

54. John-W. Kingdon, « The Policy Window, and Joining the Streams », dans *Agendas, Alternatives and Public Policies*, Boston, Little Brown, 1984, p. 173-204.
55. Walter Benjamin, « Paris, capitale du dix-neuvième siècle » [1935], dans *L'homme, le langage et la culture*, Paris, Denoël-Gonthier, 1971.
56. Jean-Michel Palmier, *Weimar en exil. Le destin de l'émigration intellectuelle allemande antinazie en Europe et aux États-Unis*, Paris, Payot, 1990.
57. Eberhard Roters, *Berlin. 1910-1933 : architecture, peinture, sculpture, cinéma, théâtre*, traduit par Henry Daussy, Office S.A. Fribourg, Office du Livre, Paris, Éditions Vilo, 1982.

New York, la consécration de l'art américain en Europe, avec l'attribution du prix de la Biennale de Venise à Rauschenberg en 1964[58], jalonnent cette histoire culturelle de l'après-guerre, durant laquelle New York s'impose comme capitale internationale des arts[59].

Cette histoire artistique, qui débute dans les années 1940, prend un tour plus politique ensuite. L'hypothèse que nous posons est celle de l'existence d'un double mimétique entre Paris et New York[60]. L'appellation « École de New York » fait en effet référence à l'existence d'un concept déjà éprouvé, celui d'« École de Paris » : cette catégorie paraît en effet devenir à la fois le miroir, l'ennemi et la victime de son double l'« École de New York ».

Comment la construction politique de l'hégémonie culturelle américaine s'est-elle établie ? Sur fond de rivalité de deux capitales, la mission de l'École de New York dépasse la question artistique et derrière l'introduction de l'École de New York se cache ainsi plus la vérité d'un rapport de force que la validité d'une qualité artistique. New York joue contre Paris jusque dans les années 1980. Comme dans toute prise d'autonomie, il existe des modalités spécifiques de la rupture : la stratégie américaine emprunte d'abord le mode de l'assimilation avant de procéder à une forme d'exclusion, tout comme l'avait fait, en son temps, l'École de Paris. L'exotisme de Montparnasse se retourne en image de décadence. Le paroxysme de la crise intervient entre 1940 et 1944 et il faut attendre les années 1950 et 1960 pour retrouver un Paris ouvert aux étrangers. En conclusion, loin de pouvoir se réduire à un seul phénomène artistique, l'apparition de l'École de New York se définit comme un fait éminemment politique[61]. Le déplacement du centre mondial de l'art contemporain, des capitales européennes à New York, après la guerre, explique sans doute le chauvinisme de l'École de Paris, et pour une large part, la création du Centre Pompidou qui peut donc se lire comme une réaction à cette prééminence de l'Amérique.

L'Europe n'est pas en reste comme en témoigne le dynamisme artistique de l'Allemagne : la reprise est venue de certains grands marchands allemands

58. En 1964, le Grand Prix de la Biennale de Venise est décerné à Robert Rauschenberg, consacrant ainsi la victoire de l'art américain. L'ouverture des places européennes à l'art américain peut être référée aux premières expositions de Jackson Pollock. Avant 1956, ils constatent que l'Europe sous-estime l'importance des États-Unis d'Amérique et ignore parfois complètement leurs représentants. Ils prennent pour exemple la Biennale de Venise de 1950 où Jackson Pollock, Willem de Kooning sont déjà sélectionnés, à l'initiative de Peggy Guggenheim, alors que la France choisit Pierre Bonnard, Henri Matisse, Maurice Utrillo et l'Allemagne, Paul Klee, August Macke, Wassily Kandinsky, Alexeï von Jawlensky, c'est-à-dire des artistes ayant effectué la majeure partie de leur carrière dans la première moitié du XXe siècle.
59. Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1998.
60. Laurence Bertrand-Dorléac, *L'Art de la défaite (1940 à 1944)*, Paris, Éditions du Seuil, 1993.
61. Pour se persuader de la dimension politique de la construction d'une école, voir aussi l'échec de la tentative de créer une école de Londres. Olivier Céna, « Sans maître, pas d'école : l'École de Londres n'existe pas », dans *L'école de Londres, de Bacon à Bevan*, Paris, Fondation Dina Vierny-Musée de Maillol, Réunion des Musées Nationaux, 1998.

et italiens, agissant en association avec des marchands américains, de grands collectionneurs de recrutement international et de *Kunsthallen*. Le nom de villes telles que Cologne, Düsseldorf, Kassel suggère le dynamisme artistique de l'Allemagne fédérale, illustrant la résistance du marché européen de l'art. Parmi les indices révélant l'imposition d'un marché dans le champ international de l'art, nous pouvons choisir l'invitation de Josef Beuys, considéré comme le chef de file de l'avant-garde allemande, dans les diverses expositions d'art contemporain en Europe. Celui-ci apparaît très tôt à Kranenburg aux Pays-Bas, en 1953, puis en 1963 en RFA, en 1966 au Danemark et en 1968 en Suède. Un exemple qui permet de prendre la mesure du dynamisme de la RFA est donné par la concurrence que se livrent les deux villes voisines, Cologne et Düsseldorf, pour prendre le *leadership* de l'avant-garde. Si elle reste localisée et donc mineure, elle n'en est pas moins révélatrice de la vivacité ambiante.

À l'instar des rivalités des deux cités westphaliennes, les luttes entre les pays engagés en faveur de l'art contemporain pour désigner qui, en réalité, détient le *leadership* européen sont donc âpres. La *Dokumenta* de Kassel, organisée environ tous les sept ans, permet de suivre l'évolution des luttes entre les différents pays pour contrôler le marché. L'opposition majeure se situe entre la France qui domine jusqu'en 1962 et les États-Unis qui voient leur influence s'accroître à partir de 1968 pour arriver en tête de tous les pays en 1982. La *Dokumenta* paraît encore aujourd'hui une sorte de « rituel anachronique » dont les effets bien réels exercés sur le champ artistique sur l'ensemble de la société : l'effet *Dokumenta* est plus politique qu'artistique[62].

Les faiblesses de la France dans le domaine pictural et plastique se trouvent en outre accusées par le dynamisme de pays européens, telle l'Allemagne fédérale. L'engagement de chaque pays en faveur de l'art contemporain est très inégal. Notons, avec Annie Verger, que la RFA occupe la place la plus importante, en représentant, dans ce bilan, 30 % de l'activité des galeries et 37 % de celle des institutions culturelles sélectionnées. Si la première exposition remarquée n'apparaît qu'en 1950, celle de Hartung à la galerie Parnass à Wuppertal, le volume des manifestations retenues s'accroît régulièrement et devient très important à partir de 1968[63]. La décentralisation en RFA a sans doute permis, après la guerre, de multiplier les centres d'art contemporain dans les grandes capitales comme Berlin, Cologne, Düsseldorf, Francfort,

62. Isabelle Graw, « Y a-t-il un effet *Documenta* ? », *Liber*, n° 8, supplément au n° 90 de *Actes de la recherche en sciences sociales*, décembre 1991, p. 12-13.

63. Annie Verger, « Modes d'évaluation des manifestations d'art contemporain », dans *la Mise en scène de l'art contemporain*, Bruxelles, Les Éperonniers, 1990, p. 13-21.

Hambourg et dans des villes de moindre importance comme Kassel, Mönchengladbach, Leverkusen.

Le pari de « Beaubourg » ou le défi international de l'art contemporain

Le Centre Pompidou peut être lu comme la tentative de rattraper le retard français. Le reproche adressé à Jean Cassou[64], conservateur en chef du Musée national d'art moderne du Palais de Tokyo, et à Bernard Dorival[65], quant à leur politique d'acquisition (il leur était reproché d'avoir sous-estimé ou voulu ignorer l'École de New York au profit des peintres de l'École de Paris) s'avère dès lors sévère, eu égard au repli sur soi de l'École de Paris. Indépendamment de la modicité des moyens, raison principale de la pauvreté des collections, le rattrapage en matière picturale et plastique à entreprendre est gigantesque, du fait de l'inconséquence qui paraît avoir caractérisé les politiques d'acquisition des pouvoirs publics.

La brouille entre l'État et les artistes, qui se manifeste dès le début des années 1860 avec le Salon des Refusés, accueillant les « damnés » du jury, tourne au divorce : la location de l'atelier de Félix Nadar par Claude Monet, Edgar Degas, Camille Pissaro en 1874, l'entêtement du Louvre qui refuse d'accrocher l'*Olympia* d'Édouard Manet, l'affaire du legs Caillebotte, le dédain, voire le mépris pour Auguste Renoir et Paul Cézanne et l'indifférence absolue des musées français qui n'ont acheté ni Henri Matisse ni Pablo Picasso, forment quelques étapes dont l'énumération exhaustive serait fastidieuse[66]. Le marché français ne conserve plus une position dominante. La dernière exposition considérée comme d'avant-garde par les sélectionneurs date de 1973[67]. L'effacement progressif du champ artistique français pendant la période observée s'explique par la centralisation excessive et le manque de vitalité des institutions culturelles. Le Musée National d'Art moderne de Jean Cassou et Bernard Dorival organise peu de manifestations d'avant-garde. Le Musée des Arts décoratifs, grâce à la politique volontariste de son conservateur François Mathey à partir de 1961, et le Centre national d'art contemporain créé en

64. Poète, romancier, essayiste, Jean Cassou a, dès sa jeunesse, consacré une part de son activité à la critique d'art et aux études esthétiques. En 1936, il s'occupe des questions artistiques au cabinet de Jean Zay. À la Libération, il est nommé Conservateur en chef du Musée national d'Art moderne et professeur à l'École du Louvre. Il termine sa carrière comme directeur d'études à l'École pratique des Hautes Études. Pierre Georgel, *Jean Cassou*, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », 1967 ; ainsi que Florence de Lussy, *Jean Cassou (1897-1986). Un musée imaginé*, catalogue de l'exposition, Bibliothèque nationale de France, Centre Georges Pompidou, 1995.
65. Enseignant à l'École du Louvre, conservateur adjoint en 1942 au Musée national d'art moderne, puis auprès de Jean Cassou de 1945 à 1965, Bernard Dorival assure la fonction de conservateur en chef de 1966 à 1968. Historien de l'art, il est l'auteur du quatrième tome de *l'Histoire des arts* (Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade »), ainsi que de nombreux ouvrages sur l'École de Paris.
66. Catherine Lawless, *Musée national d'art moderne. Historique et mode d'emploi*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1986.
67. À la Galerie Place Vendôme : de certains peintres qui mettaient la peinture en question (Buren, Toroni, etc.)

1967 et dirigé par l'ancien collaborateur de Gaëtan Picon, Blaise Gautier, tentent de pallier le retard français et apparaissent alors comme les lieux les plus dynamiques. La création du Centre Pompidou est indissociable d'une volonté de favoriser la reprise des activités dans ce domaine.

La conscience de ce retard, pour être inégalement partagée, ne peut pas être étrangère au président Pompidou, comme en témoigne la référence internationale, fréquente sous sa plume, comme dans ses déclarations[68]. Le concours international d'architecture a aussi pour but de donner un éclat et une légitimité à la future institution. Le choix du thème de la première grande exposition, *Paris-New York*, comme l'inauguration du Centre Pompidou, en atteste. Sur les cent soixante-sept artistes et directeurs de galeries américains invités pour l'inauguration du Centre Pompidou, cent cinquante ont fait le voyage et dix-sept seulement ont décidé d'y renoncer.

L'enjeu politique de la vie artistique internationale ne fait donc pas de doute. La relecture de l'histoire de l'art contemporain conduit nécessairement à la dévaluation de places comme celle de Paris[69] qui n'était plus détentrice du monopole de l'avant-garde et cède le pas à New York, Milan, Düsseldorf ou Amsterdam. Avant, les expositions étaient plutôt l'affaire des artistes parce qu'un débat s'instaurait autour des problèmes de production. Par la suite, la compétition entre les pays industrialisés qui, jusque-là, n'ont pas investi dans l'art contemporain, transforme les rencontres internationales comme la Biennale de Venise ou la *Documenta* de Kassel en un champ de luttes économiques et symboliques. Ce ne sont plus les artistes mais les agents – conservateurs, critiques, marchands, collectionneurs – qui occupent les places dans les jurys et déterminent désormais la valeur de l'avant-garde. En conclusion, l'État tente de concilier l'exigence du maintien d'une position prestigieuse dans un ordre international. Les premières expositions *Paris-New York*, *Paris-Berlin* et *Paris-Moscou* consacrent cette volonté internationale.

La création du Centre Pompidou peut enfin être référée à la politique anti-américaine de Pompidou, si l'on accorde, avec Marie-France Toinet, que l'anti-américanisme a caractérisé la politique étrangère française menée sous la présidence de Georges Pompidou. À ce constat général selon lequel ce qui frappe lorsqu'on considère la diplomatie française entre 1969 et 1974, « c'est combien l'équation américaine est toujours à l'arrière-plan de la décision même[70] », il faudrait sans doute ajouter le rappel de l'incident que le couple

68. Georges Pompidou, *Le nœud gordien*, Paris, Plon, 1974, rééd. Paris, Flammarion, 1984, p. 34-35. Également son interview (*Le Monde*, le 17 octobre 1972) où il déclare « Je voudrais passionnément que Paris possède un grand centre d'art… ».
69. Raymonde Moulin, *Le marché de la peinture en France*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Sens commun », 1967.
70. Marie-France Toinet, « La politique (anti ?)-américaine de Georges Pompidou », *Revue française d'études américaines*, n° 33, juillet 1987, p. 406.

Pompidou avait essuyé lors de leur visite officielle au tout début du septennat. Plus fondamentalement, alors que le général de Gaulle, en redonnant aux Français le sentiment d'être un peuple gouvernable, capable de réussir sur le plan économique et militairement indépendant, permettant au pays de tenir sa place de puissance sur la scène internationale, la France n'était pas redevenue en 1969 une nation sûre de son identité, mûre pour jouer tout son rôle international en matière artistique. La volonté d'indépendance de la France a ainsi été l'un des axes de la politique de Georges Pompidou et peut aussi se comprendre en référence à la politique américaine.

Au terme de cette recension des facteurs explicatifs de la création du Centre Pompidou, il est possible de lever les illusions attachées aux lectures réductrices en termes de « fait du prince », mais plus encore d'avancer l'idée que la décision politique procède d'une perception de l'existence d'une scène artistique internationale. La décision, souvent présentée comme celle d'un agrégé de lettres, normalien, amateur d'art contemporain, apparaît aussi comme celle d'un chef d'État dont le souci paraît être de renouer avec la tradition culturelle de Paris, feu capitale internationale des arts. Plutôt que de conclure au bon plaisir de la raison du prince comme mobile de l'intervention, il faudrait donc plutôt constater la mise en œuvre d'une des formes de la rationalité politique qui s'est enracinée dans ce que le XVIIe siècle a appelé la raison d'État, pour définir tout ce qui peut renforcer la puissance, la grandeur, non plus du seul prince, mais de l'État-nation dans sa recherche d'affirmation identitaire et son rayonnement international que lui confère son prestige artistique.

L'inauguration, en 1977, du Centre *national* d'art et de culture Georges-Pompidou, au cœur de Paris, tente de renouer avec une tradition de capitale internationale, dont la dernière manifestation avait été l'Exposition internationale de Paris de 1937. Parce que l'identité se construit, négativement, dans la différence et l'opposition, parce qu'il n'est d'identité qu'inscrite dans une altérité qui lui donne son sens, la reconnaissance internationale de Paris passe également par le rayonnement de la France qui peut résulter du prestige de ses institutions. La forme institutionnelle que peuvent prendre les politiques de la culture renvoie à des préoccupations touchant au prestige de l'État ou à la grandeur de la nation par référence aux États-nations voisins. L'institutionnalisation de la culture peut donc se définir comme un mécanisme qui participe à la création et au maintien d'une identité nationale, pensée dans un contexte de concurrence interétatique[71]. Par son intervention, l'État cherche

71. Philip G. Cerny, « Transnational Structures and States Responses : From the Welfare State to the Competition State », dans *The Changing Architecture of Politics. Structure, Agency, and the Future of the State,* Londres, Sage Publications, 1990, p. 204-232.

à poursuivre l'invention d'une communauté politique, la nation, et la culture, dans ses formes objectives, apparaît comme un instrument de la construction de l'identité nationale. Tenter de recouvrer la centralité parisienne de la vie artistique et culturelle, place perdue depuis les années 1940[72], et restaurer une identité nationale affaiblie impliquent de recourir à une décision[73] dont la mise en scène offre une représentation du pouvoir[74].

Conclusion

Au terme de notre analyse, les enjeux soulevés par ces deux études de cas apparaissent avec clarté. À l'interrogation inaugurale, et l'intuition première, de possibles « actions réciproques » entre scènes artistiques et décisions politiques, il est ainsi possible de répondre sous trois formes.

Une première action réciproque apparaît entre *culture* et *politique*. L'art paraît saisi par le politique dans les mobiles mêmes de l'intervention publique en matière culturelle. La valeur explicative de la notion de *scène* artistique, comme sa validité empirique, s'avère donc décisive pour comprendre ces décisions politiques en matière de culture. La valeur explicative de l'idée de *scènes* se révèle féconde, si l'on considère que l'existence de scènes artistiques et la concurrence qu'elles se livrent à l'échelle internationale ont influencé des décisions politiques de premier plan. L'atteste la décision de nommer Jean Vilar au Théâtre National Populaire en 1951, dans un contexte où la scène européenne du théâtre se structure autour de lieux phares comme le *Piccolo Teatro* que fonde Giorgio Strehler à Milan en 1948 ou le *Berliner Ensemble* dont Bertolt Brecht prend la direction en 1949. En témoigne également la décision de créer un Centre d'art et de culture sur le plateau Beaubourg par le président Pompidou au moment où Paris perdait son statut de capitale internationale des arts au profit d'une effervescence créatrice outre-Atlantique (New York) et outre-Rhin (Kassel, Cologne, Düsseldorf pour l'art contemporain, Darmstadt pour la musique contemporaine), lesquelles se livraient dans les années 1970 une concurrence sans merci en matière d'art et de culture. Sur la base de ces deux études de cas, il est possible de conclure à l'influence des scènes artistiques sur la formation des décisions politiques.

Une deuxième action réciproque apparaît ensuite dans l'entrecroisement entre *scène artistique* et *scène politique*, car la décision politique se manifeste

72. Pierre-Michel Menger, « L'hégémonie parisienne. Économie et politique de la gravitation artistique », *Annales. Économies-Sociétés-Civilisations*, Paris, Armand Colin, 48e année, n° 6, novembre-décembre 1993, p. 1565-1600.
73. Philippe Urfalino, « Décisions, action et jeux. Le cas des grands travaux parisiens », dans Guy Burgel (dir.), *Villes en parallèles*, nos 20-21, Paris-New York, 1994, p. 263-285. Ouvrage recensé dans *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 40, n°109, 1996, p. 102-104
74. Louis Marin, « Le lieu du pouvoir à Versailles », dans André Micoud (dir.), *Des Hauts-Lieux. La construction sociale de l'exemplarité*, Paris, Éditions du CNRS, 1991, p. 117-132.

sur une scène politique, qui en définit tout à la fois la condition de possibilité et la conséquence. Il est en effet également une esthétique de la décision politique, que le cadre de ce chapitre ne nous permettait pas de développer, mais dont la portée instituante peut se laisser deviner. Ainsi, mieux que de s'opposer, ces deux scènes, artistique et politique, se conditionnent ici mutuellement. Double scène, artistique et politique, qui fonde la théâtralité du politique et qui laisse advenir l'action réciproque entre théâtralité, centralité et légitimité. Cette action réciproque permet de comprendre en quoi le charisme peut être pensé dans les termes d'une proximité à la centralité[75]. L'idée de *scène* conduit alors à penser la mise en scène du politique, et à reposer la question des pouvoirs, tant imaginaires que réels, de la mise en scène[76] qui ouvre à la question des pouvoirs de la représentation.

Une troisième action réciproque peut enfin être explicitée touchant à l'entrecroisement entre *histoire* et *théorie*. Une ultime conclusion peut alors être esquissée car, si d'un point de vue *historique*, la notion de *scène* apparaît féconde pour expliquer et comprendre des décisions politiques telles que celles ici étudiées, l'idée de *scène* s'avère également féconde, d'un point de vue *théorique* pour enrichir une sociologie politique et une sociologie de la culture. Le concept de *scène* oblige en effet à reconsidérer des dimensions souvent oubliées du politique, alors que fondamentales : la représentation de la grandeur, du prestige ou du rayonnement. Pensée à l'aune du rayonnement, la grandeur ou le prestige qu'une ville ou un pays cherche à connaître peuvent être appréhendés par la notion de *scène* dans un contexte de concurrence interétatique ou de concurrence internationale. Les scènes obligent ainsi à revisiter les paradigmes de la politique. Pour penser celle-ci, et par-delà la référence classique aux paradigmes de la *domination* ou de l'*action*, se dessinerait un autre paradigme, celui de la *représentation*, dont Louis Marin a montré l'efficace[77], obligeant à reposer la question de la représentation esthétique du politique. En ce sens, le concept de *scène* offre la possibilité de penser le rapport à la centralité, la théâtralité, la légitimité, mais aussi l'articulation entre rayonnement artistique, prestige politique et charisme d'institution.

75. Clifford Geertz l'avait thématisé en ces termes dans « Centres, rois, et charismes : réflexions sur les symboliques du pouvoir », dans *Savoir local, savoir global : les lieux du savoir*, traduction de Denise Paulme, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1986.
76. Laurent Fleury, « Le chiasme du pouvoir et de la mise en scène », dans *Mises en Scène du monde*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2005, p. 407-427.
77. Louis Marin, *Le portrait du roi*, Paris, Éditions de Minuit, 1981. Ainsi que, du même auteur, *De la représentation*, Paris, Gallimard, Le Seuil, Hautes-Études, 1994, ou encore, le dernier, posthume, *Représentation du pouvoir, pouvoirs de la représentation*, Paris, Éditions Kimé, Collège International de Philosophie, 2005.